

Д. М. Магомедова
(ИМЛИ РАН, РГГУ)

«Мужчины всегда дерутся...».
Комментарий к заметке в Записной книжке
Александра Блока*

6 марта 1908 года Блок фиксирует в записной книжке житейское наблюдение: «На полотне кинематографа тореадор дерется с соперником. Женский голос: „Мужчины всегда дерутся!“»¹

Эта запись обычно цитируется в статьях, посвященных проблеме «Блок и кинематограф»² в качестве иллюстрации его живого интереса к кино, городской культуре. Действительно, начиная с 1900-х годов Блок увлекся кинематографом, систематически посещал кинотеатры, и этот интерес, по свидетельству его биографа М. А. Бекетовой,

* Статья написана в ИМЛИ РАН при поддержке гранта РФФИ 18-012-00603. The article was written at the GoInstitute of World Literature carried out on an RFBR grant 18-012-00603.

¹ Блок А. А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965. С. 103.

² Зоркая Н. М. 1) Кинематограф в жизни Александра Блока // Из истории кино: Материалы и документы. Вып. 9. М., 1974. С. 124—146; 2) На рубеже двух столетий: У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М., 1976. С. 55—68; Шевченко Е. С. Кинематограф как «новый балаган» (К проблеме кинематографического кода в литературном творчестве символистов) // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2008. № 6. С. 146—149; Лотман Ю. М. Блок и народная культура города // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 185—200.

сохранился до конца жизни. Так, о начале 1918 года она пишет:

В эту счастливую пору, когда Ал. Ал. был свободен от всякой службы, он особенно часто посещал кинематограф и «театры миниатюр». Кинематограф он всегда любил и ходил туда и один, и с Люб. Дм., которая увлекалась этой забавой не меньше его. Но Ал. Ал. не любил нарядных кинематографов с роскошным помещением и чистой публикой. Он терпеть не мог всяческих «Паризиан» и «Soleil» по тем же причинам, по которым не любил Невского и Морской. Здесь держался по преимуществу тот самый слой сытой буржуазии, золотой молодежи, богатеньких инженеров и аристократов, который был ему донельзя противен и получил насмешливое прозвание «подонки» общества <...> Ал. Ал. любил забираться в какое-нибудь захолустье на Петербургской стороне или на Английском проспекте (вблизи своей квартиры), туда, где толпится разношерстная публика, не нарядная, не сытая и наивно впечатлительная, — и сам предавался игре кинематографа с каким-то особым детским любопытством и радостью.³

Упоминаний о посещении кинематографа в записных книжках и дневниках Блока действительно немало. Но эта непритязательная сценка в синема получила неожиданно долгую жизнь, и не только в памяти Блока.

В том же 1908 году, через 3 месяца после этой записи, в июньской книжке журнала «Золотое руно» появляется стихотворение Г. И. Чулкова «Живая фотография», открывающее цикл «Петербургские стихи». Заглавие его заставляет вспомнить, что так назывался первый кинотеатр в С.-Петербурге, открывшийся в 1896 году на Невском проспекте, 46. Последние строки стихотворения почти дословно совпадают с блоковской заметкой:

³ Бекетова М. А. Александр Блок: Биографический очерк. Пб.: Алконост, 1922. С. 260.

ЖИВАЯ ФОТОГРАФИЯ

Красный паяц намалеван на витро кинематографа,
Лысый старик, с мудрыми глазами и с тонкой улыбкой
играет вальс на фортепиано;
Двигаются и дрожат жизни на полотне,
плененные механикой,
Кто эти милые актеры, так самоотверженно отдавшиеся
машине?

Кто эти актрисы, с расстегнутыми лифами,
захваченные (как будто нечаянно)
фотографическим аппаратом?
Быть может, вас уже нет на свете?
Не раздавил ли вас бесстыдно громыхающий трамвай?
Не погибаете ли вы в больнице, отравленные ртутью?
Где вы? Где ваши губы, утомленные поцелуями?
Зачем вы продолжаете махать вашими руками на полотне?

Вон дерутся на рапирах два тореадора
ради прекрасной испанки.
О, как вы смешны, черномазые соотечественники
Сервантеса!

Но посмотрите на зрителей: они очарованы представленьем:
Мальчик из лавки стоит, засунув палец в рот;
Толстая барыня задыхается в своем корсете;
Томная проститутка влажными глазами следит за зрелищем;
А тореадоры, пламенея от страсти, скрещивают шпаги.
И женский голос в публике произносит внятно:
«Мужчины всегда дерутся».⁴

⁴ Золотое руно. 1908. № 6. С. 11. Стихотворение отмечено в статье: Берд Р. Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакиши и Адр. Пиотровского // Новое литературное обозрение. 2006. № 81. С. 67—98.

Совпадает с записью Блока и описание действия, происходящего на экране («Вон дерутся на рапирах два тореадора ради прекрасной испанки»). Вряд ли Чулков заглядывал в записную книжку Блока. Но вполне можно предположить, что кинематограф они посетили вместе, тем более что в 1907—1908 годах Чулков был одним из постоянных спутников Блока в его прогулках по Петербургу и его окрестностям. Сам он позднее вспоминал об этом времени: «Мои отношения с Блоком всегда были неровны. То мы виделись с ним очень часто (однажды случилось, что мы не расставались с ним трое суток, блуждая и ночуя в окрестностях Петербурга), то нам не хотелось смотреть друг на друга, трудно было смотреть друг на друга, трудно было вымолвить слово и прислушаться к тому, что говорит собеседник».⁵ А. В. Лавров в статье, предваряющей публикацию писем Чулкова к Блоку, обращает внимание прежде всего на то, что сближало обоих поэтов: «Чулкову были близки и понятны те представления Блока о текучей, динамической природе мира и внутреннего „я“, и ощущения духовной раскрепощенности и спонтанности жизненного процесса, которые поэт в то время переживал как высшую ценность бытия. Блок охотно избирает Чулкова своим спутником в прогулках по городу, по пригородам Петербурга. Эти странствия имели для Блока и „надбытовое“ значение, они открывали ему возможность органически воспринять и прочувствовать сложное единство и многокрасочность жизни, давали прямые творческие импульсы».⁶

Комментарий к этой записи Блока, как и к стихотворению Г. Чулкова, очевидно, должен начаться с вопроса, какой именно фильм мог идти в кинотеатре весной 1908 года. С большой вероятностью можно предположить, что это была короткометражная лента итальянского

⁵ Чулков Г. И. Александр Блок и его время // Письма Александра Блока. Л.: Колос, 1925. С. 112.

⁶ Лавров А. В. Блок и Георгий Чулков // Лавров А. В. Этюды о Блоке. СПб., 2000. С. 61.

кинорежиссера Джероламо Ло Савиа «Кармен», которая именно в это время шла в Петербурге и в провинции также и под названием «Тореадор». Согласно справочнику «Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908—1919», в Госфильмофонде России сохранились лишь разрозненные фрагменты ленты.⁷ По странному совпадению, именно в этом сезоне в Мариинском театре была возобновлена опера «Кармен». Нельзя исключить, что совмещение кинематографических и театральных впечатлений могло способствовать первому отклику на сюжет «Кармен» в лирике Блока, еще до того, как возник Театр музыкальной драмы (1912) и поставлена опера Бизе с участием Л. А. Андреевой-Дельмас. Речь идет о мотиве брошенного цветка в стихотворении «Где отдается в длинных залах...» (1910). Однако это — совершенно самостоятельный комментаторский сюжет, требующий отдельного исследования. Гораздо важнее сейчас понять, что могло привлечь к этому эпизоду в зале кинотеатра и Блока и Чулкова?

По точному замечанию Р. Берда, и в заметке Блока, и в стихотворении Чулкова внимание авторов направлено на реакцию зрителя: «если зрители наблюдают „жизни на полотне, плененные механикой“, то поэту интереснее сами зрители — мальчик, „толстая барыня“ и „томная проститутка“. Когда на экране появляются тореадоры, „женский голос в публике произносит внятно: / ‘Мужчины всегда дерутся’, как бы доказывая, что это зрелище есть бледное подражание быту, а не художественное воплощение бытия».⁸

Добавим к этому наблюдению, что в обоих случаях внимание направлено прежде всего на особую форму взаимоотношений зрителя с чужим авторским произведением, свойственную не столько классическому искусству, сколько фольклору (балагану) и массовому искусству.

⁷ Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908—1919. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 535.

⁸ Берд Р. Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского. С. 72.

Эта особая диалогическая структура «текст — читатель / зритель» была описана в работе Ю. М. Лотмана «Блок и народная культура города»:

В нефольклорном искусстве, в том виде, в каком оно сложилось в Европе в новое время, существует строгое разграничение автора и аудитории. Автор — создатель текста, ему отводится активное начало в системе «писатель — текст — читатель». Структура произведения создается автором, и он является источником направленной к читателю информации. Автор, как правило, возвышается над читателем, идет впереди него и ведет его за собой. Если читатель вносит что-либо «свое» в текст, то это, чаще всего, искажение, порча, узкое и ограниченное понимание, навеянное консерватизмом вкуса и литературных привычек. От потребителя требуется пассивность: физическая — в театре сидеть и смотреть, а не бегать, кричать и топтать, в музее — смотреть, а не трогать, в опере — не подпевать, в балете — не пританцовывать, при чтении книги — не только не кричать и не жестикулировать, но и не шевелить губами, читать — даже стихи — глазами, а не вслух; интеллектуальная — проникать в чужую мысль, а не заменять ее своей, не фантазировать, выдумывая другие эпизоды и «концы» для текста, не спасать героя там, где автор желает его убить, и т. д.

Положение фольклорной аудитории отличается в принципе. Фольклорная аудитория активна, она непосредственно вмешивается в текст: кричит в балагане, тычет пальцами в картины, притоптывает и подпевает. В кинематографе она криками подбадривает героя. В таком поведении ребенка или носителя фольклорного сознания «цивилизованный» человек письменной культуры видит «невоспитанность». На самом деле перед нами иной тип культуры и иное отношение между аудиторией и текстом.⁹

Но, как это ни покажется странным, при всех отличиях фольклорного текста, а также — добавим — текста массового искусства (в данном случае — кинематографа)

⁹ Лотман Ю. М. Блок и народная культура города. С. 187—188.

от высокого элитарного символистского текста, теории символа, от Д. С. Мережковского до Вяч. Иванова, обнаруживают то же стремление к активизации читательского восприятия и даже превращение его в со-творчество, более того, в завершающий творческий акт, без которого нет подлинного символистского произведения.

Такое диалогическое понимание текста свойственно почти всем символистам, за немногими исключениями (Андрей Белый, М. Кузмин).¹⁰ Однако наиболее развернутая и дифференцированная диалогическая теория символа содержится в трудах Вяч. Иванова. Начиная с ранних работ («Поэт и Чернь») и в своих более поздних статьях Иванов настаивает на смыслообразующей и творящей роли не только авторского, но и читательского сознания. В статье «Мысли о символизме» он подчеркивает, что только эта диалогичность, ориентирующая на завершение творческого акта в другом сознании, превращает текст в символический:

Так как символизм означает отношение художественного объекта к двойному субъекту, творящему и воспринимающему, то от нашего восприятия существенно зависит, символическим ли является для нас данное произведение или нет.

Итак, нас, символистов, нет, — если нет слушателей-символистов. Ибо символизм — не творческое действие только, но и творческое взаимодействие, не только художественная объективация творческого субъекта, но и творческая субъективация художественного объекта.¹¹

¹⁰ О диалогических и монологических концепциях символа см.: *Магомедова Д. М.* 1) Теории символа у русских символистов // Миргород: История современного литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинарности. <Siedlce — Losanna>, 2014. S. 9–36; 2) Теория символа в трудах В. М. Жирмунского: между Андреем Белым и Вяч. Ивановым // «Эпоха остранения»: Русский формализм и современное гуманитарное знание: Коллективная монография. М.: Новое лит. обозрение, 2017. С. 207–215.

¹¹ *Иванов Вяч.* Мысли о символизме // Иванов Вяч. Собрание сочинений. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 610.

В пределе именно это диалогическое взаимодействие двух сознаний не только создает символическую многозначность, но и ведет к стиранию границ между текстом и жизнью. Так парадоксальным образом символистская теория теургического всенародного искусства взаимодействует с фольклорной и массовой культурой, тоже на свой лад стирающая границы между «текстами жизни» и «текстами искусства».

В 1919 году, обсуждая с М. Ф. Андреевой черновой фрагмент пьесы А. В. Амфитеатрова «Василий Буслаев», которую автор готовил для проекта «Исторические картины», Блок вновь вспомнил об этой фразе, услышанной в кинотеатре, и вновь связал ее со спецификой восприятия искусства новой, «свежей», демократической публикой, разрушающей границы между жизнью и искусством: «Однажды девица в кинематографе сделала кокетливое замечание: „Мужчины всегда дерутся“. Так вот и про эти картины будут делать зрители такие же замечания. Очень характерно, что первая картина из „Истории человеческой культуры“, написанная в 1919 году, полна драк и безобразий. Так оно и есть».¹²

Однако комментаторский сюжет, связанный с запомнившейся Блоку репликой, этим не исчерпывается. Эта фраза в несколько модифицированном варианте неожиданно возникает в драме Блока «Роза и Крест». В Третьей черновой редакции Второго действия первая встреча Бертрана и Гаэтана начинается со ссоры и поединка на мечах:

Бертран

Я — рыцарь.

Рыцарь

А я — сеньер.

Бертран

Ты что-то не похож на сеньера!

¹² Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 525.

Рыцарь
Я докажу тебе, что это — правда!
Берись за меч!

*Сражаются*¹³

Рыбак, наблюдающий за ссорой и поединком, в ужасе убегает с криком: «Спаси меня, Господи! Эти рыцари всегда дерутся».¹⁴

Нетрудно заметить, что сцена вольно или невольно воспроизводит ситуацию, описанную в записной книжке 1908 года: рыцарский поединок (правда, на экране, если верить стихотворению Г. Чулкова, поединок происходит на рапирах; Блок об оружии не упоминает вообще, и замечание «простого человека», почти дословно повторяет реплику зрительницы (вместо «мужчины» появилась более подходящая к ситуации номинация «Эти рыцари»). Блок, очевидно, стремился все же уйти от дословного воспроизведения этой фразы. Сначала появился вариант «Эти рыцари всегда — как встретятся, так и подерутся». Над строкой был надписан и не вычеркнут вариант, который и попал затем в основной текст: «Спаси Господи! Эти рыцари вечно дерутся».¹⁵

Эта микроскопическая сценка не просто спроецирована на давнее воспоминание о реальном эпизоде в кинематографе, но и оказывается ключом к гротескно-карнавальной поэтике «Розы и Креста», в которой высокий и низкий планы не просто совмещаются, а образуют двойное действие и формируют двойной сюжет, низовой, фарсовый, даже традиционно-комедийный (влюбленные, обманывающие старого мужа), и высокий, мистериальный, связанный с духовным становлением Бертрана, Гаэтана и отчасти Изоры. Реплика Рыбака знаменует именно профанное начало, оценивающее поединок двух героев, причастных к мистериальному плану драмы.

¹³ ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. № 148. Л. 207.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.