

УДК 82.091.03

DOI 10.17223/24099554/1/10

О.Б. Лебедева

**ТРАДИЦИИ СОММЕДИА ДЕЛЛАРТЕ В ЛИРИКЕ
И ДРАМЕ АЛЕКСАНДРА БЛОКА
(«СТИХИ О ПРЕКРАСНОЙ ДАМЕ» – «БАЛАГАНЧИК» –
«СНЕЖНАЯ МАСКА»)**

Статья посвящена исследованию традиции итальянской commedia dell'arte в рецепции А.А. Блока. Маски и образы commedia dell'arte (Пьеро, Арлекин, Коломбина) – один из характерных атрибутов лирической и драматургической поэтики Блока. Характерные приметы поэтики commedia dell'arte – театрализация мирообраза, масочность, импровизационность и свобода взаимозаменяемости жизни и литературы обнаруживаются себя как в прямых реминисценциях образности и поэтики commedia dell'arte в лирике и драматургии Блока, так и в продуктивности актуальных для всего его творчества оригинальных мотивов круга, вихревого движения и метели, генетически укорененных в представлениях русского поэта о специфике образности и поэтике commedia dell'arte независимо от наличия прямых реминисценций в тех текстах, где эти оригинальные мотивы возникают.

Ключевые слова: А.А. Блок, русско-европейские литературные связи, комедия дель арте, драматургия и лирика, компаративистика.

Театральная эстетика и театральное искусство в России обладают ярко выраженной национальной спецификой. Русскому эстетическому сознанию в целом чужда идея искусства как игры [1. С. 273–274], особенно в том, что касается словесных его родов: литература, театр, кинематограф воспринимаются более как служение, как откровение смысла, как училище нравственности и добродетели, и в этом отношении они до некоторой степени функционально смыкаются с религией. Однако в истории русской культуры Нового времени очевидны три периода эстетической актуализации чисто игровых функций слова и зрелищных форм театральности, воплощенных в традиции commedia dell'arte. Все эти три эпохи – переходные, связанные со становлением нового языка словесных видов искусства и новых форм эстетического выражения в русской литературе:

1. 40–50-е гг. XVIII в., время возникновения профессионального русского театра, который в комедиографии «отца русского театра» А.П. Сумарокова осваивает столь непривычную русской словесной

культуре категорию игры, а в приемах и персонажном составе этой комедиографии реализует, под очевидным влиянием комедии масок, импровизационно-полемическое, литературно-пародийное смеховое начало [2. С. 13, 17, 33–34, 38–9; 3. С. 165–191; 4].

2. «Золотой век русской поэзии», первые два десятилетия XIX в. – время, когда, по замечанию Ю.М. Лотмана, театральность не только определяла общий строй русской культуры, но и властно вторглась в повседневный быт, диктуя ролевые приемы поведения, бытовые амплуа и маски ролевой лирики и организуя своим игровым началом многочисленные дружеские литературные кружки, культивировавшие так называемую «домашнюю поэзию» [5. С. 635]. Именно здесь, в поэзии, ставшей фактом повседневной жизни и формой общения в близкородственном круге любителей изящной словесности и ее профессиональных деятелей, ожидают импровизационное начало итальянского народного театра, его смеховые приемы галиматы и каламбура, а также образы-маски его персонажей [6. С. 22–47; 7. С. 51–53]. Один из наиболее поразительных фактов сближения русской и итальянской культур – это два литературных общества, разделенные периодом чуть больше полувека: венецианская «Академия Гранеллески», в литературной деятельности которой воплощена оживотворенная традиция *commedia dell'arte* драматургии Карло Гоцци, а в полемически-пародийной литературной продукции зафиксирована история его полемики с Карло Гольдони, и русское «Общество неизвестных людей “Арзамас”», которое возникло на волне литературной борьбы так называемых «архаистов» и «новаторов» и культивировало в своей деятельности пародию, буффонаду, шутовской ритуал, каламбур и галиматию как формы и способы литературной полемики [8. С. 7–9; 9. С. 19–23; 9. Т. 1. С. 19–23].

3. Наконец, это Серебряный век русской поэзии, рубеж XIX–XX вв., лирика и драматургия Александра Блока, театр Всеволода Мейерхольда (псевдоним «Доктор Даппертутто») и Евгения Вахтангова («Принцесса Турандот»), короткое, но яркое время расцвета русской гофманианы (эпоха популярности именно тех текстов Гофмана, которые входили в его цикл «Фантазии в манере Калло», навеянный образами персонажей итальянского карнавала и *commedia dell'arte*), эпоха маленьких театров и художественных кафе типа «Привала комедиантов» и «Бродячей собаки», время театральных журналов («Любовь к трем апельсинам») и постановок, воскрешающих в бурной и катастрофической атмосфере России первого десятилетия XX в. образы карнавальной народной культуры европейского Средневековья и их литера-

турную обработку во фльябах Гоцци [3. С. 204-205]. Первые десятилетия XX в. ознаменованы появлением многочисленных театральных изданий, достаточно назвать наиболее известные из них: «Кризис театра» (М., 1908); «Книга о новом театре» (СПб., 1908); «Театр как таковой» Н. Евреинова (СПб., 1912); «О театре» В.Э. Мейерхольда (СПб., 1913); сборник статей «В спорах о театре» (М., 1914); «Любовь к трем апельсинам». Журнал доктора Даппертуто» (СПб., 1916); «Крашеные рыла: Театр и книга» А. Ремизова (Берлин, 1922) [10. С. 101–146].

Этот последний период – объект нашего преимущественного внимания, и главное его эстетическое событие – это, безусловно, драматургия Александра Блока. Считается, что именно драматургия Блока была первым в истории русского профессионального театра опытом использования приемов и масок commedia dell'arte, и что его лирическая драма «Балаганчик», имевшая шумный сценический успех в постановке Всеволода Мейерхольда, послужила стимулом кратковременного, но бурного расцвета традиции и репертуара commedia dell'arte на подмостках русских театров 1910-х гг. [11. С. 456–457].

По свидетельству мемуаристов, Блок был влюблена в театр и его специфические атрибуты: костюмы, маски, грим, бутафорию, кулисы [12. Т. 2. С. 331]... Но в своих эстетических взглядах он исповедовал буквально сакрализованное отношение к театру и его общественному назначению, соответствующее неистребимой серьезности, с которой русское национальное эстетическое сознание относится к театру как функциональному наследнику церкви, особенно в первую эпоху секуляризации русской культуры: гоголевское убеждение в том, что театр сродни храму, а сцена – это кафедра, с которой можно много сказать миру добра [13. Т. 6. С. 258], Блок разделял в полной мере. В статье «О театре» (1908), написанной почти сразу вслед за его первым драматургическим циклом 1906 г., мы находим следующее знаменательное мнение:

Более, чем какой бы то ни было род искусства, театр изображает кощунственную бесплотность формулы «искусство для искусства». Ибо театр – это сама плоть искусства, та высокая область, в которой «слово становится плотью». Вот почему почти все, без различия направлений, сходятся на том, что высшее проявление творчества есть творчество драматическое... Именно в театре искусству надлежит столкнуться с самою жизнью, которая неизменно певучая, богата, разнообразна [14. Т. 5. С. 270].

Из этого пассажа следует еще и то, что в основе представлений Блока о сути драмы – вековая традиция русского театра как действия

прежде всего в слове, игры главным образом в языке, театра, который требует такого же художественного исполнения слова и языка, как и исполнения действия [15. Т. 8. С. 46–47]. Поэтому понятно, что в своих генетических истоках драма Блока восходит не столько к театральной, сколько к литературной, и при этом конкретно к лирической традиции. Символистская драматургия Блока вырастает из его стихов, как своего рода экспликация потенциального драматизма лирики в устойчивую родовую форму, которая, впрочем, неотрывна от своего лирического прошлого. Не случайно сам поэт определял жанровую специфику своих драматических текстов словосочетанием «лирическая драма» и считал их предназначеными исключительно для чтения [14. Т. 4. С. 434–435; 16. С. 572; 11. С. 454–455]. Поэтому в итоге своей эволюции драма Блока, выросшая к самостоятельному существованию из стихов, в стихи же и возвращается, освобождая имманентно присущий им драматический потенциал и проявляя его, временами даже в драматизированных диалогических формах.

В этом круговом движении лирико-драматических форм и смыслов творческого наследия Блока решающее значение принадлежит именно образам, темам, персонажам и культурно-историческим смыслам *commedia dell'arte*, которая для русского поэта изначально была не только исторически существовавшим культурным явлением, но и своего рода двойным символом. Яркая зрелищность, импровизационность и сиюминутная злободневность, стремительная динамика и оптимизм *commedia dell'arte* в ассоциативном поле блоковского художественного мышления делали ее своеобразным эквивалентом и высшим воплощением понятия «театр» вообще. А поскольку театр для Блока был тем локусом, в котором искусство встречается с жизнью и встает по отношению к ней в позицию взаимозамены, *commedia dell'arte*, безусловно, символически соотнесена в его сознании и с понятием жизни. И преимущественная способность выражения этого символического значения принадлежит одной из устойчивых масок-ампера *commedia dell'arte* – маске Арлекина, которая, на фоне своего традиционно-типологического смехового характера, явно наполнена для Блока и сугубо индивидуальным содержанием.

Арлекинада начинается в первом же крупном литературном произведении Блока, в его лирическом сборнике-цикле «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902), где образ Арлекина периодически возникает в качестве одной из масок лирического героя всего цикла. Причем характерно, что функция маски Арлекина и сам его образ в цикле Блока постоянно удваивается.

1. Маска может иметь объективно-самостоятельное образное значение с традиционным смеховым характерологическим содержанием (объективный образ Арлекина, как правило, окруженный пространством бала и маскарада – «Наверху – за стеною – // Шутовской маскарад»; «Явился он на стройном бале...»):

Восхищенью не веря, С темнотою – один – У задумчивой двери Хохотал Арлекин [12. Т. 1. С. 156].	Куда за бледной Коломбиной Бежал звенящий Арлекин. <...> Врача детскими глазами, Дрожит обманутый Пьеро [12. Т. 1. С. 166].
--	---

В пространстве бала-маскарада с образом Арлекина связываются мотивы одиночества в многолюдстве, мотивы танца, круга и кружения, яркости наряда, звона бубенцов, стремительного бега и смеха, но на втором ассоциативном плане этих образов потенциально возможны их антитезы – статика, бледность и грусть Пьера.

2. Маска может выступать как личина и роль лирического героя цикла (автор в роли своего героя Арлекина). И здесь намечается возможность самоотождествления автора со своей маской, срастание маски с лицом – и таким образом, постепенное проявление витального начала, принципиально важного для Блока в маске Арлекина:

Вот моя песня тебе, Коломбина. Это – угрюмых созвездий печать. Только в наряде шута-Арлекина Песни такие умею слагать. Двое – мы тащимся вдоль по базару, Оба – в звенящем наряде шутов <...> [12. Т. 1. С. 199–200].	В полутьне последней кулисы Кто-то ходит вздыхать обо мне... Арлекин, забывший о роли? <...> Я, паяц, у блестящей рампы <...> Я кривляюсь, крутясь и звена <...> Но в тени последней кулисы Кто-то плачет, жалея меня [12. Т. 1. С. 233].
---	--

3. В результате этого постоянного колебания между лицом и маской, смехом и грустью, молодостью и старостью сам образ Арлекина тоже оказывается заряжен инерцией двоения:

Там, где на улицу, в звонкую давку,
Взглянет и спрячется розовый лик,
Там мы войдем в многолюдную лавку,–
Я – Арлекин, и за мною – старик.
Там – голубое окно Коломбины,
Розовый вечер, уснувший карниз...
В смертном весельи мы – два Арлекина,–
Юный и старый – сплелись, обнялись!.. [12. Т. 1. С. 200].

Следствием этой внутренней раздвоенности становится то, что Блок позднее определит оксюморонным словосочетанием «Радость-

Страданье одно» (эта формула является основным идейно-философским мотивом, организующим образную структуру лирической драмы «Роза и крест», 1913) [12. Т. 4. С. 166], которое в его поэтическом сознании символизирует единство – нераздельность и неслияность – противоположностей, существующих только на фоне друг друга. Образным эквивалентом такого представления становится амбивалентное соотношение масок Арлекина и Пьера, которые периодически меняются своими атрибутами и в своей нераздельности-неслияности воплощают внутреннюю раздвоенность души самого поэта, постепенно обнаруживающего за блеском театральной иллюзии жизнь – сначала беспощадную в своем реальном облике, но потом – увлекающую своими стремительными ритмами и динамикой. Таким образом, масочное амплуа лирического героя «Стихов о Прекрасной Даме» определяется парадоксальным образом: лирическое «я» карнавальных стихотворений Блока – это Пьеро, мечтающий стать Арлекином.

Появление масок commedia dell'arte, неразрывно ассоциативных театральному мирообразу и поэтике театральности как таковой, маркирует скрытую в образной системе и структуре лирических текстов Блока телеологическую устремленность его ранней лирики к театрализованно-диалогическим формам. Именно в цикле «Стихи о Прекрасной Даме», в двойничестве его лирического субъекта, наметилась тенденция к формализации внутреннего лирического диалогизма, чреватая перетеканием диалогизированного лирического текста в эксплицированный драматический диалог, и впервые зазвучали будущие тематические мелодии лирической драмы «Балаганчик», ср.: «Он – мечом деревянным // Начертал письмена. // Восхищенная странным, // Потуплялась Она» (1, 156) – «Он <...> чертит перед ней на полу круг огромным деревянным мечом» [12. Т. 4. С. 15].

Процесс реализации лирического чувства через использование традиционных масок commedia dell'arte, наметившийся в ранней лирике, найдет свое завершение в лирической драме «Балаганчик». Но прежде чем воплотиться в лирической драме, все эти темы и образы commedia dell'arte, маркирующие театральность, исконно свойственную и лирике Блока, и ее ролевому лирическому герою (ср. театрализованный в устойчивом амплуа способ его самораскрытия), прошли через два лирических текста поэта, которые не входят в цикл «Стихи о Прекрасной Даме», но структурно-образно тесно с ним связаны. Это стихотворения «Балаганчик» (1905) и «Балаган» (1906), в которых темы театра, актеров и зрителей становятся предметом лирической рефлексии.

Стихотворение «Балаганчик» – это миниатюрная драма утраты иллюзий, переживаемая в первый свой момент как трагедия, но впоследствии дарующая освобождение, самосознание и силу: не случайно наряду с объективным повествователем главными героями «Балаганчика» становятся дети – обобщенно-лирические девочка и мальчик: не столько конкретные, сколько символические образы инфантильного типа сознания, для которого нет различия между игрой и жизнью, иллюзией и реальностью – того различия, которое для объективного повествователя очевидно изначально:

Вот открыт балаганчик
Для веселых и славных детей.
Смотрят девочка и мальчик
На дам, королей и чертей.
И звучит эта адская музыка,
Завывает унылый смычок.
Страшный черт ухватил карапузика,
И стекает клюквенный сок [12. Т. 2. С. 60].

Сама тональность описания, стилевой диссонанс, в который приходят «страшные» эпитеты с просторечно-ласкальным словом «карапузик», мотив «клюквенного сока», при помощи которого в русском ярмарочном театре Петрушки изображались потоки крови, – все это создает иронически-остраненную картинку, увиденную и воспроизведенную трезвым наблюдателем жизни. Но простодушные зрители воспринимают балаганное действие как эквивалент жизни, как саму жизнь, и в этот кульминационный момент спектакля всерьез озабочены судьбой бедной жертвы адских сил и возможным исходом этой судьбы:

Мальчик

Он спасется от черного гнева
Мановением белой руки. <...>
Видишь факелы? Видишь дымки?
Это, верно, сама королева...

Девочка

Ах, нет, зачем ты дразнишь меня?
Это – адская свита...
Королева – та ходит средь белого дня,
Вся гирляндами роз перевита <...> [12. Т. 2. С. 60].

Однако оба прогноза – и оптимистический, и пессимистический – оказываются равно несостоительными: далее следует внезапное разоблачение иллюзорности всего происходящего и обнажение условности и приема в антииллюзионистском действе, которое не скрывает от зрителя того факта, что образ жизни, представленный на сцене, на жизнь как таковую совсем не похож. И конечно же, далеко не случайно то, что функция разоблачения иллюзии принадлежит паяцу – еще

одной маске commedia dell'arte, которая в русском народном театре приняла, так сказать, нарицательное значение, превратившись из имени собственного «Pagliaccio» в обозначение сценической шутовской персоны вообще; в сознании и стихотворении Блока образ паяца своей смеховой функцией дублирует образы шута и Арлекина:

Вдруг паяц перегнулся за рампу
И кричит: «Помогите!
Истекаю я клюквенным соком!
Перевязан тряпцией!
На голове моей – картонный шлем!
А в руке – деревянный меч!» [12. Т. 2. С. 61].

В этот момент блоковский стих симптоматично утрачивает рифму – и это тоже подчеркивает антитезу иллюзии и реальности, искусства и жизни, которая вызывает совершенно естественную реакцию обманутого чувства, убедившегося в своем самообмане: «Заплакали девочка и мальчик, // И закрылся веселый балаганчик» [12. Т. 2. С. 61].

Стихотворение «Балаганчик» развивает лирическую тему утраты иллюзий, сосредоточив ее в маленьком театрике, пространстве игры и иллюзии, где вторжение реальности переживается как болезненный и разочаровывающий аффект. Обратную точку зрения – перспективу просветляющего душу выхода из реального мира в иллюзорный – предлагает стихотворение «Балаган» (1906), которое, напротив, разворачивает свой сюжет в пространстве унылой реальности:

Над черной слякотью дороги
Не поднимается туман.
Везут, покряхтывая, drogi
Мой полинялый балаган.

Лицо дневное Арлекина
Еще бледней, чем лик Пьеро.
И в угол прячет Коломбина
Лохмотья, сшитые пестро.

Ташитесь, траурные клячи!
Актёры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло!

В тайник души проникла плесень,
Но надо плакать, петь, идти,
Чтоб в рай моих заморских песен
Открылись торные пути [12. Т. 2.
С. 116].

Здесь образы персонажей commedia dell'arte, колеблющиеся между представлениями о реальном человеке-актере и о его иллюзорной роли-маске, маркируют собой пограничное искусству пространство жизни, в котором актерство и иллюзорный театральный образ становятся формой выражения высшей истины, неявной в повседневных буднях реальности.

Стихотворение «Балаган» было создано Блоком или немного позже лирической драмы «Балаганчик», или одновременно с ней (1906;

премьера в театре В.Ф. Комиссаржевской в постановке В.Э. Мейерхольда – 30 декабря 1906 г.). В драме «Балаганчик» нашли свое полное воплощение все вышеперечисленные образно-тематические и смысловые традиции commedia dell'arte в том виде, в котором этот жанр был воспринят и осмыслен Блоком.

Бурные исторические события в России начала XX в. лицом к лицу поставили замкнутую в духовном мире личности и очень камерную лирику символистов с жестокой и неизбежной реальностью жизни и спровоцировали попытку выхода из лирического самоуглубления в мир действительный [16. С. 572]. На уровне литературного жанрообразования этот выход знаменует драма, а на уровне разновидности словесного искусства, разделяющего свои полномочия с невербальным действием – театр. Но и драма, и театр в творческом мышлении Блока оказались нераздельно принадлежащими лирике – не случайно три свои первые драмы («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка» – 1906) поэт определил как «лирические»: предмет Блока в искусстве – это, скорее, душа, преломляющая в себе мир, нежели мир, преломленный в душе (принадлежащая самому Блоку характеристика поэзии Ф. Сологуба) [14. Т. 5. С. 162].

И тем не менее в лирико-символической драме Блока отсутствует психологизм – он заменяется символическими образами или персонажей средневековых преданий (рыцарь и его дама), или масок commedia dell'arte (Арлекин, Пьеро, Коломбина, Паяц), или же, наконец, функционально-характерологическими псевдоантропонимами (Мистики, Автор, Влюбленные, Он и Она), характерологическое наполнение которых столь же стабильно, статично и определено, как характер маски в commedia dell'arte: symptomatically то, что атрибутом костюмировки пары «Он и Она» в «Балаганчике» является маска.

Символистскую драматургию – и в том числе «Балаганчик» – невозможно комментировать, она принципиально непереводима на язык реальности. Ее отдельные эпизоды и мотивы могут быть осмыслены в биографическом, хронологическом, историко-культурном контекстах, но в целом она всегда является более намеком и отсылкой к индивидуальному опыту и индивидуальным ассоциациям читателя-зрителя, нежели открытым осмысленным текстом [17. С. 127]. Таков «Балаганчик» – это, как и дошедшие до нас тексты commedia dell'arte, своего рода партитура, сценарий для индивидуальной интерпретации режиссера, актеров и зрителей, а не зафиксированный в тексте и действии определенный устойчивый смысл.

Так, при одном желании, можно прочитать «Балаганчик» как историю крайне непростых отношений Блока с его возлюбленной, невестой, женой, Прекрасной Дамой поэта, Л.Д. Менделеевой-Блок, бывшей «земным воплощением» культового образа для его близких друзей, А.Белого и С.М. Соловьева, которые относились к Л.Д. Блок не только с мистическим восторгом. Образ героини «Балаганчика», Коломбины, «необыкновенно красивой девушки с простым и тихим лицом матовой белизны», в белых одеждах и с косой за плечами, дает основания для такой интерпретации своим явным портретным сходством с возлюбленной Блока.

При другом желании можно увидеть в «Балаганчике» острую, озорную и злую литературную пародию на символистскую драматургию, и в частности на драмы М. Метерлинка, пользовавшиеся невероятной популярностью в эти годы. В противоположность комедии масок, театр Метерлинка, особенно его ранние пьесы, такие как «Слепые» или «Там, внутри», существовал в образной системе иллюзионистской сценографии, стремившейся до неразличимости уподобить сценический облик жизни ее узнаваемому реальному облику. Рецептивный эффект безысходного ужаса, нагнетаемый драмой Метерлинка, коренился именно в том, что в этих узнаваемых и привычных формах обыденной жизни внезапно обнаруживались темные бездны иррациональности. Основание для прочтения «Балаганчика» как литературной пародии дают речи трех Мистиков, которые принимают Коломбину за олицетворенную смерть и изъясняются почти точными цитатами из пьес Метерлинка:

Приближается дева из дальней страны.
О, как мрамор – черты! О, в очах – пустота!
О, какой чистоты и какой белизны!
Подойдет – и мгновенно замрут голоса. <...>
Вся бела, как снега. За плечами – коса. <...>
Слышишь шелест и вздохи. О, кто среди нас?
Кто в окне? Кто за дверью? Не видно ни зги. <...>
Посвети. Не она ли пришла в этот час? [12. Т. 4. С. 7–9].

Однако же пародийный аспект «Балаганчика» не исчерпан только литературной полемикой с оппонентами, острие пародии направлено Блоком и на собственную раннюю лирику, на ее устойчивые масочные образы-символы экстатической влюбленности эпохи «Стихов о Прекрасной Даме». В иллюзорно-ироничном мире «Балаганчика» эти образы предстают в виде трех пар влюбленных. Первая пара, «Он – в голубом, Она – в розовом, маски – цвета одежд. Они вообразили себя в

церкви и смотрят вверх, в купола» [12. Т. 4. С. 12] – травестирует метафору религиозного экстаза, оформляющую образ влюбленности в ранней лирике Блока. Во второй паре – «Она в черной маске и выющемся красном плаще. <...> Он – весь в черном, гибкий, в красной маске и черном плаще. Движения стремительны. <...> Вихрь плащей» [12. Т. 4. С. 13] – оживает стремительная динамика арлекинады. Третья же пара – средневековый рыцарь и его дама – это сквозной образ любовной лирики Блока, и не только раннего периода творчества.

Наконец, третью возможность интерпретации «Балаганчика» дают универсальная зеркальность, двоение и поэтика взаимоотражений, свойственные не только образной системе этого текста, но и вообще лежащие в основе его конструкции, которая зиждется на приемах повтора и отражения как изначальных миромоделирующих принципах театра в его эстетическом отношении к жизни. Основное действие не просто многократно дублируется в однотипных сюжетных ситуациях любовного треугольника Арлекина, Пьеро и Коломбины, Мистиков, трех пар влюбленных, оно еще и воспроизведено приемом своеобразного «театра в театре»: в системе персонажей-образов присутствует Автор, который периодически пытается вернуть под власть изначального замысла своевольно вырвавшуюся из-под контроля драматурга пьесу. Таким образом, сам процесс драматического творчества становится внутренним сюжетом «Балаганчика», а его результаты предстают перед зрителем в двойном воплощении – замысленном и реализованном, причем реализованное не имеет ничего общего с замысленным:

Автор. Я писал реальнейшую пьесу <...> дело идет о взаимной любви двух юных душ! Им преграждает путь третье лицо; но преграды наконец падают, и любящие навеки соединяются законным браком! Я никогда не рядил моих героев в шутовское платье! Они без моего ведома разыгрывают какую-то старую легенду! Я не признаю никаких легенд, никаких мифов и прочих пошлостей! [12. Т. 4. С. 11].

Это обнажение приема, демонстрация, так сказать, кухни творческого процесса, превращает текст «Балаганчика» в переплетение стилевых диссонансов и перепадов тональностей от высокой патетики до тонкой иронии, от пронзительного лиризма до бытовой пошлости. Подобные переходы выявляют относительность и амбивалентность всех упомянутых стилевых красок: с точки зрения основного действия в его яркой зрелищности (декорации, костюмы, маски) речи автора звучат плоско и тривиально; с точки зрения автора, самовольные

и непокорные персонажи впадают в ненатуральный выспренний тон – а критерии истинности и ложности в пьесе принципиально отсутствуют.

Однако невозможно не заметить, что действие «Балаганчика», удвоенное за счет введения фигуры Автора-драматурга в число действующих лиц, экстраполирует сам принцип взаимоотношения театра с жизнью как взаимоотражения. В результате основное сюжетное действие пьесы предстает как самодвижущаяся реальность, которая не желает подчиняться авторскому замыслу: это мир, пришедший в состояние конфликта со своим demiургом, это иронический травестийный отблеск субстанциального конфликта русской действительности начала XX в. И в каждой из этих самостоятельных реальностей, в равной мере подлинных и мнимых, – и в тексте Автора, и в действии непослушной пьесы – намечаются те же самые противостоящие стороны, которыми определена эстетика театрального искусства вообще: жизнь и ее отражение в зеркале сцены, которое может стремиться уподобиться жизни до полной неразличимости (иллюзионистский театр), а может и взбунтоваться против жизнеподобия и продемонстрировать свою принципиальную иллюзорность (антииллюзионистский театр).

При этом совершенно непонятно, которой из сюжетных линий «Балаганчика» принадлежит статус реальности, а которая является иллюзией. С точки зрения Автора, иллюзорная жизнь – это внезапно ожившие марионетки его не воплощенного как следует замысла; для масок основного действия иллюзорен Автор, пытающийся навязать свою нелепую волю их свободно играющей витальности; наконец, с позиции зрителя, все они – и маски, и автор – являются в равной мере иллюзией – или в равной мере реальностью.

Таким образом, приходится признать, что иллюзия и ее неминуемое разоблачение – это единственная константа зыбкой и неопределенной картины мира в «Балаганчике», и она постоянно демонстрирует себя как таковая. Шаблонная ситуация любовного треугольника, многократно проигрываемая в действии, постоянно приходит к одному и тому же концу – каждый образ мира, стремящийся закрепиться в действии в качестве окончательного, эквивалентного отражения жизни и претендующий на то, чтобы жизнь собой заменить, неизменно обнаруживает свою мнимую, бутафорскую сущность.

Первой жертвой этой неумолимой иронии судьбы, *commedia dell'arte* и Блока падают объекты литературной пародии Блока, Мистики, в образ-

ах которых можно увидеть или персонажей Метерлинка, или не очень-то добрые шаржи на его лучших друзей, Белого и Соловьева:

Мистики «<...» безжизненно повисли на стульях. Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, будто рук и не было. Головы ушли в воротники. Кажется, будто на стульях висят пустые сюртуки [12. Т. 4. С. 11].

Но и образы-символы автобиографического лирического героя не могут устоять перед натиском иронии судьбы. Пьеро стремится избавиться от своей бледности, печали и вечного невезенья в любви, но обнаруживает, что его невеста была картонной куклой, и возвращается к своей исконной роли, играя на дудочке *«песню о своем бледном лице, о тяжелой жизни и о невесте своей Коломбине»* [12. Т. 4. С. 18]. Так маска, стремящаяся освободиться от самой себя, выясняет, что она является своей неотъемлемой сущностью, а последняя ремарка, на которую падает занавес, возвращает действие «Балаганчика» к его исходному пункту: Пьеро вновь ищет и ждет свою невесту для того, чтобы вновь ее потерять:

И вот, стою я, бледен лицом,
Но вам надо мной смеяться грешно.
Что делать! Она упала ничком...
Мне очень грустно. А вам смешно? [12. Т. 4. С. 18].

Арлекин не может воспользоваться результатом своей победы над Пьеро, потому что его попытка вырваться из комедии масок и выйти в реальный мир, о котором он грезит, увенчивается просто исчезновением, как если бы жизни не существовало вообще и она была иллюзией:

Здравствуй, мир! Ты вновь со мною!
Твоя душа близка мне давно!
Иду дышать твоей весною
В твое золотое окно!

Прыгает в окно. Даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту [12. Т. 4. С. 17].

Мир театра, где совершаются эти беспощадные разоблачения иллюзий, оказывается не более прочным, чем зыбкая реальность жизни, исчезающая от малейшей попытки прикосновения. Действия Автора, который в самый последний момент развития сюжета как будто получает возможность привести свою взбунтовавшуюся непокорную пьесу к желанному финалу, соединяя руки Пьеро и Коломбины, вызывают просто катастрофическое последствие: театральный мир вокруг него исчезает без следа и остатка, обращая в бегство и самого своего неудачливого demiурга:

Автор хочет соединить руки Коломбины и Пьеро. Но внезапно все декорации взвиваются и улетают вверх. Маски разбегаются. <...> Заметив свое положение, Автор убегает стремительно [12. Т. 4. С. 17–18].

Таким образом, вся художественная конструкция «Балаганчика», многократно повторяющего одни и те же сценические ситуации с вариативным смысловым наполнением, может быть уподоблена системе зеркал, в которых разные объекты, многократно отражаясь друг в друге, в конце концов уподобляются друг другу до полной неразличимости [18. С. 46–51; 19. С. 86–98]: театр и жизнь, жизнь и искусство, запутавшиеся в представлениях о своей сущности и позабывшие о том, что было в начале, а что потом, что есть объект, а что – его зеркальный икон. Но такое положение не есть трагедия – оно есть высокая комедия пограничного, переходного состояния – жизни-змеи, меняющей кожу и на минуту усомнившейся, что именно есть ее бывший мертвый облик, а что – она сама. Лирическая драма Блока «Балаганчик» – это типичный образец играющей сразу всеми смыслами и сущностями литературной романтической иронии, которая служит инструментом самосознания литературы и инструментом познания жизни литературой [20. С. 83–93].

Таким образом, можно констатировать, что в «Балаганчике» нашли свое воплощение все основные конструктивные особенности commedia dell'arte: Блок не ограничился просто узнаваемыми масками итальянского народного театра, но с редкой полнотой и эффективностью воспроизвел коренные основы этого жанра, символизирующего категорию театральности в ее чистом виде: импровизационность непокорного сюжета, которая влечет за собой актерскую буффонаду и шутовской бурлескный комизм; комическое многоязычие (использование диалектов в commedia dell'arte), которое в «Балаганчике» приобретает вид разностильности, органично сочетающей проникновенные лирические интонации, патетику и иронию; пародийно-сатирический элемент литературной борьбы и полемики, самоиронию и самопародию; двоение и зеркальность как универсальные конструктивные основы того антииллюзионистского образа реальности, который commedia dell'arte создает в своих вечных сюжетах-сценариях, поднимаясь при этом до самых высоких уровней обобщения.

Не случайно «Балаганчик» – это единственная драма Блока, имевшая шумный сценический успех, во многом неожиданный для самого автора [23. С. 74, 77]. Думается, что сценичность «Балаганчика» основана как раз на живой традиции commedia dell'arte, которая впоследствии ни в одной драме Блока не будет проявлена с такой

полнотой и очевидностью. От «Балаганчика» в дальнейшее творчество Блока ведут два пути. Один – к перманентно утяжеляющейся и утрачивающей импровизационную легкость символической драме, для которой из традиции commedia dell'arte остается актуальным только масочный мирообраз («Король на площади», «Незнакомка»). Другой – к лирическому театру теней, до которых развоплощаются маски commedia dell'arte в лирическом цикле «Снежная маска», также связанном с театральными впечатлениями Блока: по справедливому замечанию исследователя, «своебразной заменой несозданных драм явился “театральный” цикл Блока “Снежная маска” (январь 1907 г.), в котором господствовало стихийное драматическое начало» [16. С. 578].

Лирический цикл «Снежная маска» (1907) посвящен актрисе театра В.Ф. Комиссаржевской Наталье Николаевне Волоховой, в которую Блок был страстно влюблен в 1907 г. [22. С. 371–378]. Композиционно цикл распадается на два: «Снега» и «Маски». И если с происхождением образа маски все более или менее ясно – это именно атрибут театральности, то образ снега, давший заглавие циклу в целом и одной из его частей, вероятно, навеян как актерским дарованием Волоховой, бывшей, по воспоминаниям мемуаристов и самого Блока, актрисой ярко выраженного холодновато-интеллигентально плана [21. С. 78; 23. С. 310–372; 12. Т. 2. С. 329–330], так и многочисленными символическими коннотациями, которые образ снежной метели имеет в традиции русской классической литературы.

Хотя с понятием снега ассоциируется представление о холодах, образ снежной выюги как природной стихии для русского национального сознания обладает способностью символизировать состояние бурной страсти и служить символом истории. Эти метафорические значения образа метели основываются на этимологии слова «метель» (в исконно-историческом написании – «мятель»), обозначающего снежную бурю и однокоренного со словами «мятеж» и «смятение» – здесь достаточно вспомнить символику образа метели в одноименной повести А.С. Пушкина («Повести Белкина») и в романе «Капитанская дочка» [24. С. 292–296].

Несмотря на такое, казалось бы, далекое от образности commedia dell'arte опорное понятие, в стихотворениях цикла «Снега» обнаруживаются мотивы, которые мы уже имели случай отметить для образа Арлекина, каким он существовал в сознании Блока: это мотивы круга, стремительного вихревого движения-кружения, бега и полета, звона бубенцов, а также общая ситуация стремительной погони Арлекина за

манящей, дразнящей, убегающей Коломбиной (ср. подзаголовок одного из стихотворений: «Двое проносятся в сфере метелей»):

И, колеблемый выюгами Рока Я взвиваюсь, звения, Пропадаю в метелях... И на снежных постелях Спят цари и герои Минувшего дня [12. Т. 2. С. 199].	Оставь тревоги, Метель в дороге Тебя застигла. Ласкают выюги, Ты – в лунном круге, Тебя пронзили снежные иглы [12. Т. 2. С. 188].
--	--

Из «Снов метели светлозмейной, // Песен выюги легковейной» (этот стих из стихотворения «Крылья» цикла «Снега» впоследствии отзовется своего рода образной и ритмической автореминисценцией в поэме «Двенадцать»: «Нежной поступью надвьюжной, // Снежной россыпью жемчужной» [12. Т. 3. С. 243] ночью, при свете луны, в лирике Блока возникают колеблющиеся призраки, «странных очерки видений» далекого прошлого, соотносящиеся со средневековыми легендами и символическими образами Рыцаря и его Дамы, которые напоминают одну из любовных пар «Балаганчика», но в лирическом цикле, в качестве персонажей и масок театра теней, они несравненно более бесплотны:

И на вьюжном море тонут
корабли.
И над южным морем стонут
журавли.
<...>
Я какие хочешь сказки
расскажу
И какие хочешь маски
приведу.
И пройдут любые тени
при огне,
Странных очерки видений
на стене.
И любой колени склонит
пред тобой...
И любой цветок уронит
голубой... [12. Т. 2. С. 193].

Ах, к походке вашей, рыцарь,
шел бы длинный меч!
Под забралом вашим, рыцарь,
нежный взор желанных встреч!
Ах, петуший гребень, рыцарь,
ваш украсил шлем!
Ах, скажите, милый рыцарь,
Вы пришли зачем?
К нашим сказкам, милый рыцарь,
Преклоните слух...
Эти розы, милый рыцарь,
подарил мне друг.
Эти розаны мне, рыцарь,
Милый друг принес...
Ах, вы сами в сказках, рыцарь,
Вам не надо роз... [12. Т. 2. С. 194].

Эти персонажи органично переводят скрытую арлекинаду цикла «Снега» в явный средневековый театр теней цикла «Маски», где заглавие, ассоциативное представлению о веселой комедии, скрывает под собой образы персонажей, внешне нисколько не похожие на маски commedia dell'arte, но, в сущности, являющиеся их современниками, поскольку commedia dell'arte – это средневеково-ренессансная форма театральности,

пограничная между фольклорным площадным ярмарочным театром импровизации и профессиональным театром письменного текста. Те, кто некогда был зрителем действия commedia dell'arte, становятся действующими лицами в театре теней лирического цикла «Маски». И при этой смене позиций высокий лиризм романтичного средневекового образа, во-первых, окрашивается очевидной иронической интонацией (ср. «петущий гребень», отнюдь не бывший атрибутом рыцаря, но зато бывший атрибутом шута), а во-вторых, обретает четкую локализацию не в материальном, физическом, а в духовном, метафизическом пространстве жизни: это сказка и греза, на жизнь ни в чем не похожая. Если commedia dell'arte могла – и до сих пор может – поспорить с жизнью в качестве ее эквивалента, то ушедшие в безвозвратное прошлое ее исторические зрители – «король с зубчатым, // Пляшущим венцом», «шут <...> в плаще крылатом // С круглым бубенцом», «дамы с шлейфами, пажами», «рыцарь с темными цепями» и т.д. – остаются только в сказке и способны только на призрачную, теневую, ночную жизнь неясных видений поэтического воображения, на которое, однако, commedia dell'arte наложила неизгладимый отпечаток всепобеждающего смеха и несокрушимого оптимизма.

Именно эти качества впредь будут свойственны самим, казалось бы, пессимистическим вещам Блока, а в диалектике драмы и лирики родится жанр лиро-эпической поэмы, наиболее адекватный творческой индивидуальности Блока. Свое кульминационное воплощение он обретет в поэме «Двенадцать», где традиция commedia dell'arte тоже найдет выражение: в travestированной арлекинаде Петрухи и Катьки на фоне всезаметающей, всепродувающей метели – символа непобедимой страсти человека и неостановимого катаклизма истории.

Литература

1. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.
2. Берков П.Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977.
3. Ferrazzi M. Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731–1738). Roma, 2000. С. 165–191 (Гл. «L' "improvvisa" e il teatro del giovane Sumarokov»).
4. Пезенти М.К. Комедия дель арте и жанр интермедии в русском любительском театре XVIII века. СПб., 2008.
5. Лотман Ю.М. Театр и театральность в строем русской культуры начала XIX века // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
6. Иезуитова Р.В. Шутливые жанры в поэзии Жуковского и Пушкина 1810-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10.
7. Лебедева О.Б. Драматургические опыты В.А. Жуковского. Томск, 1992.

8. Мокульский С.С. Карло Гоцци и его сказки для театра // Гоцци Карло. Сказки для театра. М., 1956.
9. Вацуро В.Э. В преддверии пушкинской эпохи // Арзамас: в 2 т. М., 1994.
10. Böhmig M. Das russische Theater in Berlin. 1919–1931. München, 1990.
11. Федоров А.В. Путь Блока-драматурга // Блок А.А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1971. Т. 4.
12. Блок А.А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1971.
13. Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 7 т. М., 1976. Т. 6.
14. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л., 1960–1963.
15. Гончаров Н.А. «Мильон терзаний» // Гончаров Н.А. Собр. соч.: в 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 46–47.
16. Герасимов Ю.К. Драматургия символизма // История русской драматургии: Вторая половина XIX – начало XX века (до 1917 года). Л., 1987.
17. Родина Т.М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972.
18. Омарова Д.А. План комедии Грибоедова // А.С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977.
19. Лебедева О.Б. Мотив зеркала в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» // Историко-литературный сборник: К 60-летию Л.Г. Фризмана. Харьков, 1995.
20. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
21. Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990.
22. Волохова Н.Н. Земля в снегу (публикация В.П. Веригиной) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 104. Тарту, 1961.
23. Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 104. Тарту, 1961.
24. Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962.

THE TRADITIONS OF COMMEDIA DELL'ARTE IN ALEXANDER BLOK'S LYRIC AND DRAMA ("VERSES ABOUT THE BEAUTIFUL LADY" – "THE FAIRGROUND BOOTH" – "MASK OF SNOW").

Imagology and Comparative Studies, 2014, 1, pp. 145–164. DOI 10.17223/24099554/1/10

Lebedeva Olga B. Tomsk State University (Tomsk, Russia). E-mail: obl25@yandex.ru

Keywords: A.A. Blok, Russian-European literary links, commedia dell'arte, drama and lyric poetry, comparative studies.

The Silver Age of Russian poetry is an epoch of the short but outstanding golden age of Russian theater culture, the epoch of small theaters and art cafés such as "Prival Komediantov" and "The Stray Dog Café", the time of theater magazines and the stagings reviving the images of the carnival folk culture of the European Middle Ages and their literary adaptations as fiabas by Gozzi in the wild and catastrophic atmosphere of Russia in the first decade of the 20th century. The main aesthetic event of the age, Alexander Blok's drama, is considered to be the first ever Russian professional theater experience of the methods and masks of commedia dell'arte.

Originally, Blok's drama goes back to the lyric tradition rather than the theater. Blok's symbolist drama arises from his lyric as an explication of the potential lyric tension in the stable original form. This is for a reason that Blok determines the genre specification of his drama texts with the expression "lyric drama". This is why Blok's drama, having grown from

the lyrics to the independent being, as a result returns to verses releasing their immanently inherent drama potential.

In the circular motion of the lyric-drama forms and senses of Blok's creative heritage, crucial importance is indeed in the images, characters and cultural-historical senses of commedia dell'arte which was a kind of a double symbol for the poet. Glaring staginess, improvisationness and momentary topicality, rash action and optimism of commedia dell'arte in the associative field of Blok's artistic mentality made it some kind of an equivalent meaning of the concept "theater" in general. Since, for Blok, theater was a locus where art meets life, commedia dell'arte corresponded to the life conception in his consciousness.

Harlequinade starts with the first-ever literary work by Blok, the series-collection "Verses About the Beautiful Lady" (1901–1902). The doubleness of the lyrical subject of the series has a tendency to the formalization of the inner lyrical dialogism fraught with the overflow of a dialogized lyrical text to an explicated drama dialogue; future thematic melodies of the lyric drama "The Fairground Booth" begin to sound.

Blok's lyric-symbolic drama has no psychologism: it is replaced with symbolic images of either the characters of medieval legends (a knight and his lady) or the masks of commedia dell'arte (Harlequine, Pierrot, Colombina, Buffon) or, finally, functional-characterological pseudoanthroponyms (Mystics, Author, Lovers, He and She), the characterological filling of which is as static and definite as the character of a mask of commedia dell'arte. "The Fairground Booth" has the implementation of every general constructive peculiarity of commedia dell'arte: Blok reproduces the basics of the genre with rare entirety and effectiveness: improvisationness of a plot, actors' buffoonery and burlesque comicality; comic multilingualism (the use of dialects in commedia dell'arte) which gets the form of multi-stylishness in "The Fairground Booth"; dualization and reflectivity as the universal constructive basics of the anti-illusionist image of reality which commedia dell'arte creates in its eternal plots-scenarios.

In the verses of the series "Snow", lyrical series "Mask of Snow" (1907) reveals the motives relevant for Blok's interpretation of the Harlequin image: the motives of circle, vortex movement-whirling, run and flight, and also the general situation of Harlequin's chase after the teasing and fleeing Columbine. However, now they obtain the localization in the metaphysical area of life: this is a fairy tale and a dream, this is not like life at all. While commedia dell'arte could, and it still can, dispute with life as its equivalent, its historical spectator, who are gone to the past forever, are able only to live ghostly as unclear visions of the poet's imagination; however, commedia dell'arte left an indelible mark of its all-triumphant laugh and indestructible optimism on this past.

These exact merits would henceforth reside in the most seemingly pessimistic Blok's works; dialectics of drama and lyric poetry would produce the lyric-epic poem genre, the most appropriate to Blok's creative identity. It would gain its culmination incarnation in the poem "The Twelve", where the traditions of commedia dell'arte would find its expression as well: in the travelogical Harlequinade of Petrucha and Katka on the background of the all-sweeping and all-blowing blizzard, the symbol of invincible human passion and unstoppable cataclysm of history.

References

1. Gachev G.D. *Soderzhatel'nost' khudozhestvennykh form. Epos. Lirika. Teatr* [The richness of artistic forms. Epic. Lyrics. Theater]. Moscow: Prosvetshchenie Publ., 1968. 302 p.
2. Berkov P.N. *Istoriya russkoy komedii XVIII veka* [The history of Russian comedy of the 18th century]. Leningrad: Nauka Publ., 1977. 392 p.

3. Ferrazzi M. *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731–1738)*. Roma: Bulzoni, 2000, pp. 165–191. 339 p.
4. Pezenti M.K. *Komediya del' arte i zhanr intermedii v russkom lyubitel'skom teatre XVIII veka* [Commedia dell'arte and the genre of interlude in Russian amateur theater of the 18th century]. Translated from Italian by A. Demin. St. Petersburg: Baltiyskie sezony Publ., 2008. 264 p.
5. Lotman Yu.M. *Ob iskusstve* [On the art]. St. Petersburg: Iskusstvo Publ., 1998. 752 p.
6. Iezuitova R.V. *Shutlivye zhanry v poezii Zhukovskogo i Pushkina 1810-kh godov* [The humorous genres in the poetry of Zhukovsky and Pushkin in the 1810s]. In: Levkovich Ya.L. (ed.) *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin. Research and materials]. Leningrad: Nauka Publ., 1982, vol. 10, 391 p.
7. Lebedeva O.B. *Dramaturgicheskie opyty V.A. Zhukovskogo* [Dramatic experiments of V.A. Zhukovsky]. Tomsk: Tomsk State University Publ., 1992. 203 p.
8. Mokulskiy S.S. *Carlo Gozzi i ego skazki dlya teatra* [Carlo Gozzi and his tales for the theater]. In: Gozzi C. K. *Skazki dlya teatra* [Tales for the theater]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1956. 889 p.
9. Vatsuro V.E. *V preddverii pushkinskoy epokhi* [On the eve of Pushkin's era]. In: Vatsuro V.E., Ospovat A.L. (eds.) *Arzamas*: v 2 t. [Arzamas. In 2 vols.]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1994.
10. Böhmig M. *Das russische Theater in Berlin. 1919–1931*. München: Sagner, 1990. 324 p.
11. Fedorov A.V. *Put' Bloka-dramaturga* [Blok as a playwright]. In: Blok A.A. *Sobranie sochineniy*: v 6 t. [Collected works. In 6 vols.]. Moscow, 1971, vol 4.
12. Blok A.A. *Sobranie sochineniy*: v 6 t. [Collected works. In 6 vols.] Moscow, 1971.
13. Gogol N.V. *Sobranie sochineniy*: v 7 t. [Collected works. In 7 vols.]. Moscow, 1976, vol. 6.
14. Blok A.A. *Sobranie sochineniy*: v 8 t. [Collected works. In 8 vols.]. Moscow; Leningrad, 1960–1963.
15. Goncharov N.A. *Sobranie sochineniy*: v 8 t. [Collected works. In 8 vols.]. Moscow, 1980, vol. 8, pp. 46–47.
16. Gerasimov Yu.K. *Dramaturgiya simvolizma* [The Symbolist drama]. In: *Istoriya russkoy dramaturgii: Vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka (do 1917 goda)* [The History of Russian drama: The second half of the 19th – early 20 centuries (until 1917)]. Leningrad, 1987.
17. Rodina T.M. *Aleksandr Blok i russkiy teatr nachala XX veka* [Alexander Blok and Russian theater in the early 20th century]. Moscow: Nauka Publ., 1972. 312 p.
18. Omarova D.A. *Plan komedii Griboedova* [The plan of Griboedov's comedy]. In: Fomichev S.A. (ed.) A.S. *Griboedov: Tvorchestvo. Biografiya. Traditsii* [A.S. Griboedov: Works. Biography. Traditions]. Leningrad: Nauka Publ., 1977. 291 p.
19. Lebedeva O.B. *Motiv zerkala v komedii N.V. Gogolya "Revizor"* [The motif of the mirror in N.V. Gogol's comedy "The Government Inspector"]. In: *Istoriko-literaturnyy sbornik* [The historical and literary collection]. Kharkov: Kharkov State Pedagogical University Publ., 1995.
20. Berkovskiy N.Ya. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1973. 565 p.
21. Beketova M.A. *Vospominaniya ob Aleksandre Bloke* [Memoirs about Alexander Blok]. Moscow: Pravda Publ., 1990.
22. Volokhova N.N. *Zemlya v snegu* (publikatsiya V.P. Veriginoy) [The Land in the snow (the publication by V.P. Verigina)]. *Uchenye zapiski Tartusskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1961, iss. 104.
23. Verigina V.P. *Vospominaniya ob Aleksandre Bloke* [Memoirs about Alexander Blok]. *Uchenye zapiski Tartusskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1961, iss. 104.
24. Berkovskiy N.Ya. *Stat'i o literature* [Articles on literature]. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1962. 450 p.