

ПЕРЕПИСКА БЛОКА С Л. А. ДЕЛЬМАС НА ТЕАТРАЛЬНОМ ДИСПУТЕ

30 марта 1914 г.

Сообщение Ю. Е. Галанцовой

В ленинградском Музее-квартире А. А. Блока (филиал Государственного музея истории Ленинграда) в составе собрания московского коллекционера Н. П. Ильина хранится ряд материалов, связанных с Блоком и оперной актрисой Л. А. Андреевой-Дельмас, которой посвящен один из шедевров лирики Блока — поэтический цикл «Кармен»¹.

Любовь Александровна Андреева (урожденная Тишинская, сценический псевдоним Дельмас², 1884³—1969) родилась и провела свое детство в Чернигове, на Украине, богатой народными песенными традициями. Благодаря родителям — матери-француженке, преподававшей музыку, и отцу — видному украинскому общественному деятелю, часто занимавшемуся организацией благотворительных концертов, Любовь Александровна с детства росла в атмосфере музыки и пения. В своей автобиографии, хранящейся в Музее-квартире А. А. Блока, она писала: «Я не помню себя не поющей. С детства мы 5 детей под руководством матери, которая нас обучала и музыке, знали многие песни. В гимназии я также выступала на всех гимназических концертах в качестве солистки». Окончив Черниговскую гимназию, Любовь Александровна приехала в Петербург, где в 1900 г. по конкурсу поступила в консерваторию. Она училась у одного из ведущих педагогов консерватории Н. А. Ирецкой и актрисы Мариинского театра М. А. Славиной, которая была первой исполнительницей партии Кармен на русской сцене. По окончании консерватории в 1905 г. певица, обладающая приятным меццо-сопрано, поступила в петербургскую труппу «Новая опера», где выступала вместе со своим мужем, впоследствии выдающимся солистом Мариинского театра П. З. Андреевым. В 1907/1908 гг. она была актрисой театра Солодовникова в Москве, сезон 1908/1909 гг. пела в Большом оперном театре в Киеве. В следующем сезоне Л. А. Андреева была принята в труппу петербургского Народного дома, где до весны 1913 г. пела такие партии, как Марины Мнишек в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского, Ольги в «Евгении Онегине», Полины в «Пиковой даме», боярыни Морозовой в «Опричнике» П. И. Чайковского, Зибеля в «Фаусте» Ш. Гуно, Никлауса в «Сказках Гофмана» Ж. Оффенбаха и др.

Свершая частые гастрольные поездки, в январе-феврале 1912 г. Л. А. Андреева-Дельмас выступала в опере «Борис Годунов» (партия Марины Мнишек) в Монте-Карло вместе с Ф. И. Шаляпиным⁴, с которым пела еще в 1909 г. в Киеве (о благожелательном отношении Ф. И. Шаляпина к Л. А. Андреевой-певице свидетельствуют дарственные надписи знаменитого артиста на портретах, подаренных им. Л. А. Андреевой)⁵.

Летом 1913 г. Л. А. Андреева участвовала в концертных программах в Париже, в Тургеневской библиотеке⁶.

С начала сезона 1913/1914 гг. певица вступила в труппу петербургского Театра музыкальной драмы, куда была приглашена специально для участия в опере «Кармен»⁷.

В партии Кармен Л. А. Андреева выступала еще в 1906 г. Сохранилась афиша гастрольного спектакля, осуществленного «Товариществом оперных артистов С.-Петербургской оперы» (режиссер О. Бестрих, дирижер М. Бихтер)⁸.

Летом 1912 г. Л. А. Андреева-Дельмас вошла в труппу артистов, выступавших в петербургском Луна-Парке⁹. В этом театре актриса участвовала в нескольких постановках, в том числе — в опере Нугеса «Камо грядеши» (Поппег; реж. Н. Евреинов), в оперетте Лекко «Дочь м-ше Анго» и др. Пела она и партию Кармен. По поводу образа Кармен, созданного этой актрисой, рецензент писал: «<...> она привлекательна. Именно привлекательна. В передаче г-жи Андреевой-Дельмас Кармен является, быть может, лишенной огневой страсти, но зато и слушателем, и зрителем она приемлется, как Кармен, обладающая приятным голосом, приятной пластикой, вообще, как приятная Кармен»¹⁰.

Следующим воплощением Л. А. Андреевой образа Кармен на сцене стала партия, спетая в петербургском Театре музыкальной драмы.

Театр этот, открывшись 11 декабря 1912 г. оперой «Евгений Онегин» П. И. Чайковского ¹¹, сразу же привлек к себе большое внимание петербургской публики ¹². Труппа театра была составлена в основном из молодых певцов, недавно окончивших консерваторию. Вдохновленные руководителем театра И. М. Лапицким, выступавшим в печати со статьями о необходимости реформы оперной сцены еще за несколько лет до открытия ТМД, молодые актеры в своем стремлении преодолеть многолетнюю отсталость и рутину оперных постановок задались целью создать совершенно особый, новаторский тип оперных спектаклей (отсюда и термин «Музыкальная драма», заимствованный у Р. Вагнера, стремившегося к созданию в оперном произведении синтеза музыки, текста и действия). Одной из главных задач, которую ставили перед собой организаторы нового театра, было внесение в оперные спектакли принципов драматической игры, делающих оперное пение, по природе своей условное, естественным, а сценическое действие правдивым и убедительным (конечно, в осуществлении этого были и свои крайности, неизбежные для всего нового). Лапицкий, верный последователь театральных принципов Станиславского, сделал попытку перенести в оперный театр сценические приемы руководителя МХТ. Каждой постановке ТМД предшествовала большая подготовительная работа, которая должна была помочь актерам вжиться в создаваемые ими образы. Чтобы достичь максимальной реальности в оформлении спектаклей, на сцену в ТМД вносилось множество бытовых деталей. Эти натуралистические подробности не раз были объектом резкой критики со стороны рецензентов. В труппе ТМД не было выдающихся талантов, обладающих исключительными голосовыми данными, и это способствовало созданию единого актерского ансамбля, положительно оцененного современниками. Особым успехом пользовался хор ТМД, который был разбит на отдельные группы, и таким образом, из традиционной бессмысленной и статичной толпы, только отяжелявшей оперное действие, был превращен в живых, активных людей, каждый из которых и имел свою собственную роль ¹³. Об успехе, которого добился ТМД, писали уже после второй премьеры театра — «Нюрнбергских мастеров пения» (21 декабря 1912 г.) ¹⁴. До конца первого сезона были показаны еще две оперы — «Гензель и Гретель» Гумпердинка (4 января 1913 г.) ¹⁵ и «Садко» Римского-Корсакова (5 февраля 1913 г.) ¹⁶.

Второй сезон открылся 1 октября 1913 г. премьерой «Бориса Годунова» ¹⁷. Вступившая к этому времени в труппу ТМД Л. А. Андреева стала основной исполнительницей партии Марии Мнишек. Очевидно, ей пригодился опыт, полученный в других постановках этой оперы. Критика встретила постановку ТМД довольно прохладно. Похвалив театр за кропотливую работу по подготовке спектакля, в которой чувствовалась увлеченность всей труппы, рецензенты упрекали его в чрезмерно вольном обращении с партитурой, нарушении темпа музыкальных партий, в отступлении от авторских ремарок в либретто ¹⁸. В рецензиях Л. А. Андрееву-Дельмас сравнивали с другой актрисой театра — М. С. Давыдовой. Одна из газет писала по этому поводу: «Марину Мнишек на репетиции пела г-жа Давыдова, а на спектакле г-жа Андреева-Дельмас. У обеих свои достоинства и недостатки. Первой удается сделать Марину тонокше, аристократичнее, несмотря на то, что почему-то думают, будто Марина должна быть более „внушительной“. <...> К сожалению, несмотря на музыкальность и несомненные способности этой артистки у нее порою не хватает голоса для партии Марины. Г-жа Андреева-Дельмас дает тип несколько более грубоватый: голос у нее <...> сильнее <...>. В общем, однако, она справилась с партией недурно» ¹⁹. Другой рецензент отмечал, что Л. А. Андреева в этом спектакле предстала «артисткой опытной, старательной и наделенной содержательным голосом» ²⁰.

Следующей премьерой театра была постановка оперы Ж. Бизе «Кармен». Генеральная репетиция состоялась 6 октября 1913 г. ²¹, премьера — 9 октября ²². Эту постановку критики почти единодушно назвали большой победой театра. В рецензиях писали о том, что в этом спектакле, совершенно не похожем на все предшествующие постановки в других театрах, опера предстала «яркой, живой, одухотворенной, засверкали ее пленительные краски, в ней загорелась настоящая жизнь». Одно из главных нововведений Музыкальной драмы заключалось в том, что действие оперы было перенесено в начало XX в., и таким образом, удалось разбить привычный трафарет создания пышной оперной Испании. «На сцене была подлинная Испания — не фантастическая Испания оперной сцены, где все мужчины ходят в костюмах тореадоров...» ²³. Критики отмечали, что в этой опере театру удалось создать тот синтез пения и драматического действия, к которому он стремился. К недостаткам постановки отнесли в основном лишь натуралистические подробности оформления в последнем акте —

на сцене находился перевязочный пункт с фельдшером и медсестрой, оснащенный носилками, ватой и т. д.²⁴

В премьерной опере «Кармен» Л. А. Андреева-Дельмас не участвовала. С начала сезона она была почти ежедневно занята в постановках «Бориса Годунова» (1, 2, 3, 4, 6, 8, 10, 12, 14 октября и т. д.). В опере Бизе она выступила впервые лишь в третьем спектакле, который состоялся 13 октября²⁵. В дальнейшем за весь сезон 1913/1914 гг. Л. А. Андреева исполняла партию Кармен лишь 11 раз (всего же за сезон опера была показана 50 раз). Ведущей исполнительницей этой партии в ТМД была М. С. Давыдова, внешние данные которой (она была карамикой) более подходили к типу Кармен. Актер ТМД С. Ю. Левик писал о ней в своих воспоминаниях: «Временами казалось, что не она вошла в спектакль, а весь спектакль пригнан к ней». Без Давыдовой сцены «тускнели, хотя исполнялись другими по тому же плану и совсем не плохо. Л. А. Андреева-Дельмас также была достаточно рельефна в роли Кармен (...) Но все же нужно сказать, что в этом „театре ансамбля“, в „театре спектакля“, который представлял собой ТМД, „Кармен“ при Давыдовой казалась произведением монолитным, высеченным из каррарского мрамора. При других исполнительницах в мраморе проступали чуждые ему прожилки северного гранита»²⁶.

По рецензиям можно воссоздать образ Кармен, созданный на сцене ТМД. Современники писали, что в героине этой постановки «была настоящая притягательная сила ведьмы, (...) дразнящая, волнующая распушенность (...)»²⁷. При первом появлении на сцене Кармен ничем не выделялась из группы работниц табачной фабрики. «Оперного выхода примадонны нет. Кармен появляется незаметно. Она такая же работница, как и все. И костюм не подчеркивает героиню: темно-малиновая юбка, оранжевая блуза, черный фартук. Настоящая дочь народа. Но она выделяется красотой и развязностью манер: она знает себе цену. Некоторая вульгарность идет к типу»²⁸. Во втором действии, в кабачке, «три куплета „Цыганской песни“ исполняли по очереди Фраскита, Мерседес и Кармен. Фраскита начинала уставшим тоном в соответствии с сонным видом некоторых гостей (...) Это мало действовало. Мерседес брала более энергичный тон и пела гораздо зычнее. Кто-то приходил в себя. Тогда Кармен будила двух гитаристов и вырывалась в песню со своим бешеным темпераментом. Она вскакивала на стол и иступленной пляской будила к жизни всех гитан. В кабачке все мгновенно превращалось в танцевальный вихрь». В последнем акте раненная Кармен «(...) хватается обеими руками за колонну, но силы ее покидают. Одна рука падает, тогда тело, скользящее по круглой поверхности, поворачивается, ногигибаются, и Кармен, сползая вниз, остается в полусидячем положении. Хозе как бы нечаянно толкает ее и она падает навзничь»²⁹.

«Кармен» принесла ТМД большой успех, продемонстрировав сценические принципы этого театра. Последствием эту оперу не раз называли лучшей постановкой ТМД.

Следующей премьерой после «Кармен» был «Мазепа» Чайковского (10 декабря 1913 г.), в нем Л. А. Андреева пела партию Любви, матери Марии³⁰. Затем до конца сезона были показаны премьеры опер «Богема» Пуччини (22 января 1914 г.)³¹ и «Парсифаль» Р. Вагнера (24 февраля 1914 г.)³² — Л. А. Андреева в них не участвовала. Кроме названных партий, в этом же сезоне она исполняла партию Любавы в опере «Садко», шедшей в ТМД второй год³³. В дальнейшем в этом театре до 1919 г. Л. А. Андреева пела партии Солохи в «Черевичках» Чайковского (имела большой успех), Марфы в «Хованшине» и Хиври в «Сорочинской ярмарке» Мусоргского, Амнерис в «Аиде» Верди, Сузуки в «Мадам Баттерфляй» Пуччини и т. д. В последующие годы певица выступала в разных труппах, гастролировала, преподавала в консерватории. В 1916 и в 1920-х годах снова исполняла партию Кармен³⁴. Однако, наиболее запоминающейся партией, прославившей имя этой актрисы, был образ Кармен, созданный ею в 1913/1914 гг. на сцене ТМД, вдохновивший Блока на создание одного из лучших поэтических циклов его лирики.

С деятельностью Театра музыкальной драмы Блок был знаком почти с самого начала существования этого театра. 10 декабря 1912 г. поэт записал в дневнике: «Милая на репетиции „Евгения Онегина“ („Музыкальная драма“, позвала ее Шура Никитина (...) муж ее — Бихтер — дирижирует в этой опере)» (VII, 191). Месяц спустя, 15 января 1913 г. сам Блок был на «Нюрнбергских мастерах пения». По-видимому, постановка не произвела на него большого впечатления, вернувшись из театра, он записал: «Все — „штатское“ — и пение. Все-таки — плаваешь в музыкальном океане Вагнера. Как жаль, что я ничего не понимаю» (VII, 208). 9 февраля 1913 г. Блок слушал в ТМД оперу «Садко», которую в отличие от «Мейстерзингеров» нельзя отнести к лучшим постановкам театра, тем не менее после этого в дневнике появились

известные записи поэта: «Ничего нет нужнее музыки на свете; омытый ею, усталый» и далее: «Только музыка необходима. Физически другой. Бодрость <...>» (VII, 215).

1 апреля 1913 г., после закрытия сезона в ТМД, Блок был на опере «Кармен» с участием знаменитой исполнительницы заглавной партии, испанки Марии Гай, о которой упомянул лишь, что она была «не в духе» (VII, 235)³⁵.

Сведений о посещении Блоком ТМД в первой половине второго сезона не сохранилось. Частые посещения этого театра поэт фиксирует лишь начиная с января 1914 г. Из его записей известно, что 8 января он был на опере «Евгений Онегин» (IX, 200) — Л. А. Андреева в этом спектакле не участвовала. Затем, 12 января, 14 февраля и 2 марта — на «Кармен» (IX, 200, 207, 210) — в первых двух спектаклях пела Л. А. Андреева-Дельмас, в третьем — М. С. Давыдова. 22 марта поэт слушал «Парсифаль» (IX, 217, 219—220), 26 марта — «Боге-му» (IX, 218, 220) — Л. А. Андреева не была занята в этих спектаклях. 28 марта Блок снова был на «Парсифале», закрывающем второй сезон в ТМД (IX, 220). Кроме этого, возможно, 25 марта утром он был в этом театре на «Борисе Годунове» и вечером на «Парсифале» (IX, 218), а 27-го на «Кармен» (IX, 220) — во всех этих спектаклях Л. А. Андреева-Дельмас не выступала.

Начиная со 2 марта 1914 г. записи Блока о ТМД посвящены исключительно Любви Александровне Андреевой-Дельмас.

До сих пор неизвестен день, когда поэт впервые увидел на сцене эту актрису в роли Кармен. Он писал о том, что 14 февраля 1914 г. слушал Дельмас-Кармен третий раз (VIII, 433). До этого он был на спектакле с ее участием 12 января. Следовательно, впервые Блок видел эту актрису в опере «Кармен» на одном из восьми спектаклей с ее участием, предшествовавших этой дате, — 13, 16, 23, 26 октября, 15 ноября, 6, 27 и 29 декабря 1913 г.³⁶

14 февраля 1914 г. написано первое письмо Блока к Л. А. Андреевой (VIII, 433), 4 марта — первое стихотворение из цикла «Кармен» (III, 227), 28 марта состоялось личное знакомство поэта с Л. А. Андреевой (IX, 220).

Об увлечении Блока этой певицей писали много³⁷. Как известно, весной 1914 г. поэт пережил период огромного творческого подъема, подобные которому были в его жизни еще лишь дважды — в 1907 г. во время создания цикла «Снежная маска» и в 1918 г., когда он писал поэму «Двенадцать» (III, 474).

Очень характерно для Блока, что его внимание в опере «Кармен» привлекла именно Л. А. Андреева. Эта актриса предстала перед ним «влекущей колдуньей»³⁸, более притягательной, чем признанная премьерша М. С. Давыдова³⁹, потому, что поэт почувствовал в ней «воплощенную музыку»⁴⁰, ту внутреннюю сущность, для которой не важны внешние данные. — Естественными для Блока были золотисто-рыжие волосы испанской цыганки Кармен (Л. А. Андреева пела в опере без парика), славянский тип ее лица, живость и эмоциональность. Эта музыка, исходящая для Блока от Л. А. Андреевой, увлекала, захватывала против воли, сопротивляться ей было невозможно.

Близкие отношения Блока с певицей продолжались до конца его жизни. В дальнейшем он написал еще целый ряд произведений, вдохновленных этой женщиной, лучшими среди которых остаются стихотворения, включенные в поэтический цикл «Кармен». Поэт присутствовал на вечерах и спектаклях с участием Л. А. Андреевой-Дельмас, интересовался новыми постановками Театра музыкальной драмы.

Однако, не следует считать, что внимание Блока к ТМД объяснялось только его увлеченностью актрисой. Поэта чрезвычайно привлекали принципы, воплощенные в постановках этого театра, стремление следовать теоретическим работам Рихарда Вагнера — художника, очень высоко ценимого Блоком, создать на оперной сцене гармоническое сочетание музыки, речи и движения. Кроме этого, ТМД для него был связан с очень важным «вопросом о двух правдах — Станиславского и Мейерхольда» (VII, 187), который был непосредственным отражением борьбы реалистического и условного направлений на русской сцене того времени. 21 февраля 1914 г. Блок писал: «Опять мне больно все, что касается *Мейерхольди*, мне неудержимо нравится „здоровый реализм“, Станиславский и Музыкальная драма. Все, что получаю от театра, я получаю *оттуда*, а в Мейерхольди — тужусь и вяну» (IX, 209). И еще две недели спустя: «Люблю в „Онегине“, чтоб жалосе сердце от крепостного права. Люблю деревянный квадратный чан для собирания дождевой воды на крыше над аптечкой возле Plaza de Toros в Севилье (Музыкальная драма — „Кармен“). Меня не развлекают, а мне помогают мелочи (кресла, уюты, вещи) в чеховских пьесах (и в „Кармен“, например, тоже).

Очень люблю *психологию* — в театре. И вообще чтобы было питательно» (IX, 214).

И тем не менее Блок продолжает поддерживать связи с признанным главой условного театра — Мейерхольдом. Именно на 1914 г. падает период наиболее активного сотрудничества Блока с этим режиссером, что объясняется некоторым потеплением его отношения к Мейерхольду⁴¹. С 1914 г. Блок начинает редактировать отдел поэзии в журнале «Любовь к трем апельсинам», издаваемом учащимися театральной студии Мейерхольда. Одновременно студии под руководством Мейерхольда осуществляют постановку двух лирических драм Блока «Балаганчик» и «Незнакомка».

Интерес Блока к Мейерхольду, особенно возросший в это время, проявился и в том, что 30 марта 1914 г. поэт посетил диспут о театре, организованный редакцией журнала «Любовь к трем апельсинам», возглавляемой В. Э. Мейерхольдом. На этот диспут Блок пригласил Л. А. Андрееву-Дельмас.

Первая часть материалов из сборника ленинградского Музея-квартиры Блока, публикуемых в настоящей работе, представляет собой записки поэта к Л. А. Андреевой-Дельмас на театральном диспуте, состоявшемся 30 марта 1914 г. в зале Тенишевского училища⁴². Диспут этот был организован для ознакомления широких кругов публики с историей итальянской комедии масок и ее сценическими принципами, в которых Мейерхольд видел пути возрождения современного театра.

Как сообщалось в хронике журнала, на диспуте состоялись следующие выступления: Вольмар Люсциниус (псевд. В. Н. Соловьева) — «Сеньор Гольдони, граф Гопци, аббат Кьяри», К. А. Вогак — «Театральные маски», В. П. Веригина — «Фантастический театр», К. М. Миклашевский — «Итальянское возрождение и театр». Е. А. Зноско-Боровский — «Импровизация», К. К. Кузьмин-Караваев — «Театральные эмоции», В. Э. Мейерхольд — «Гротеск»⁴³. Некоторое представление о содержании докладов позволяют составить отзывы о диспуте, появившиеся в печати⁴⁴.

Блок пригласил Л. А. Андрееву-Дельмас на диспут 29 марта — на следующий день, после того как произошло их личное знакомство. В этот день он писал ей: «Скажите мне по телефону, хотите ли Вы пойти со мной завтра вечером в Тениш(евское) училище на conférence Трех апельсинов? Если Вы свободны, и если Вам не скучно, — моя мать пойдет отдельно, билеты у меня есть. Начало в 8 1/2 ч.»⁴⁵.

Об этом вечере поэт писал в записной книжке: «Телефон утром. — Диспут трех апельсинов в Тенишевском зале, — мы идем с ней (вернулись в 4 часа ночи). Мама с тетей. <...> Дождь, ванна, жду вечера. Надел обручальное кольцо. — Розы, ячмень, верба и красное письмо» (IX, 221).

Хранящиеся в Музее-квартире Блока записки сделаны на 12 листках небольшого формата, причем преимущественное число записей принадлежит поэту. Л. А. Дельмас делала лишь короткие приписки. Стиль записок Блока — осторожность в суждениях и характеристиках выступающих — объясняется тем, что на диспуте произошла лишь вторая его встреча с актрисой, во время которой он только начинал выяснять ее вкусы и интересы. В записках сам Блок объясняет особенность своего восприятия выступления следующим образом: «Сегодня очень странно слушать; почти ничего не понимаю, и вдруг отдельные образы или слова — освещенные каким-то странно ярким и страшным светом от Вас». Этим, очевидно, следует объяснить тот факт, что в записках отсутствует упоминание важнейшего выступления на диспуте — доклада Мейерхольда «Гротеск», раскрывающего идеи, наиболее значимые для режиссера в этот период. Единственная запись Блока о Мейерхольде сделана, очевидно, во время доклада В. Н. Соловьева.

В переписке Блока и Л. А. Дельмас на диспуте отсутствует авторская нумерация листов, поэтому последовательность записей дается, когда это возможно, в соответствии с очередностью выступлений на диспуте. В заключение помещаются записи, которые не могли быть отнесены к определенному докладу. В тексте имеется рисунок Блока, изображающий Пьеро, и начертанные поэтом геометрические фигуры, которые, возможно, имеют связь со строго определенными, подчеркнута графическими схемами движений персонажей по сцене в итальянской комедии масок.

Текст приводится с соблюдением особенностей авторской пунктуации. Записи, находящиеся на разных листках, в публикации отделены друг от друга тремя звездочками.

Вторую группу публикуемых материалов составляют два черновых наброска письма Блока к Карлу Александровичу Гутхейлю (1851 — после 1914) — владельцу московской музыкально-издательской фирмы. Издательство Гутхейля, основанное в 1859 г. А. Б. Гутхейлем и перешедшее в 1883 г. в ведение его сына К. А. Гутхейля, после расширения в 1886 г., когда в него вошло нотное издательство Ф. Стелловского, стало одним из крупнейших в дореволюционной России (со дня основания и до перехода фирмы в 1914 г. к С. А. и Н. К. Кусевским выпущено 12000 названий)⁴⁶.

Обращение Блока к издателю было связано с комментированием стихотворения Ап. Григорьева «А. Е. Варламову» для подготавливаемого им собрания стихотворений этого поэта.

Как известно, поэзию Ап. Григорьева Блок ценил очень высоко. На его стихотворения, посвященные Варламову, Блок обратил внимание еще в юности. В июне 1902 г., читая Ап. Григорьева в поезде по пути в Шахматово, Блок записал о стихотворениях, посвященных этому композитору: «(К. Варламову) („А. Е. Варламову“ и „Звуки“) прекрасны» (IX, 30).

В 1914 г. Блок получил предложение издателя К. Ф. Некрасова редактировать собрание сочинений Аполлона Григорьева, подготавливаемое в связи с 50-летием со дня его кончины.

Занимаясь комментированием стихотворения «А. Е. Варламову» («Да будут вам посвящены...»), 27 октября 1914 г. Блок упомянул в записной книжке телефонный разговор «по поводу сочинений А. Е. Варламова» с Сергеем Константиновичем Буличем (IX, 245) — музыковедом и лингвистом, который был близко связан со многими литераторами конца XIX — начала XX в. Он возглавлял «Общество писателей о музыке», был автором ряда работ, посвященных значению художественного творчества писателей для развития русской музыкальной культуры⁴⁷. Поэт обратился к нему, очевидно, зная о большой статье Булича «„Александр Егорович Варламов“ (1801—1848). Несколько новых данных о его биографии»⁴⁸. Однако, по-видимому, телефонный разговор желаемого результата не дал. В письме Блока упоминается профессор Петербургской консерватории Станислав Иванович Габель (1849—1924)⁴⁹, к которому с вопросом об издании биографии Варламова обратилась, очевидно, по просьбе Блока Л. А. Дельмас, хорошо знавшая его (учеником С. И. Габеля был ее муж П. З. Андреев). Как следует из текста письма Блока, И. С. Габель посоветовал написать К. А. Гутхейлю — так появились черновые наброски письма, хранящиеся в Музее-квартире Блока. Письмо было составлено Блоком от имени Л. А. Андреевой-Дельмас. Объясняется это, по-видимому, тем, что поэт считал более уместным подписать письмо, затрагивающее музыкальные темы, именем оперной актрисы.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ См. III, 227—239.

² Л. А. Андреева была вынуждена в 1906 г. взять сценический псевдоним (фамилию своей матери) в связи с тем, что в это время в Петербурге выступала оперная певица М. И. Андреева.

³ Дата рождения указывается в соответствии с записью в паспорте певицы, хранящемся у ее племянницы И. А. Фашевской.

⁴ РО ГПБ, ф. 1056 (П. З. Андреев), ед. хр. 375.

⁵ В фонде Л. А. Андреевой (рукописный отдел ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина) имеются пять портретов Шалаяпина с его дарственными надписями певице, относящимися к 1909—1911 гг. Приводим тексты трех из них: «В знак искреннего уважения милому товарищу Любви Александровне Андреевой (Дельмас) от Федор(а) Ш а л а я п и н а. Клев 19 Апр. 909», «Милому Шибелю — Любви Александровне Мефистофель Шалаяпин. Апр. 1909. 19», «На добрую память Любви Александровне Андреевой-Дельмас в знак симпатии с пожеланиями всяких успехов. „Сторим, но не дадимся“. Ф. Ш а л а я п и н. СПб. 2 дек. 1911» (РО ГПБ, ф. 1056, ед. хр. 505—507).

⁶ РО ГПБ, ф. 1056, ед. хр. 375.

⁷ РО ГПБ, ф. 1056, ед. хр. 372, л. 31 об.

⁸ Там же, л. 32.

⁹ Там же, л. 39.

¹⁰ Там же, ед. хр. 372, л. 31 об.

¹¹ «Обозрение театров», 1912, № 1936, 11 декабря, с. 25.

¹² О ТМД см.: «Театр Музыкальной драмы». СПб., 1912; С. Л е в и к. Записки оперного певца. М., 1962; е г о ж е. Четверть века в опере. М., 1970; А. Х е с с и н. Из моих воспоминаний. М., 1959; А. Г о з е н п у д. Русский оперный театр между двух революций (1905—1917). Л., 1975.

¹³ Осенью 1913 г. хор ТМД получил приглашение от С. П. Дягилева принять участие в русском оперном сезоне в Германии («Речь», 1913, № 305, 7 ноября, с. 7).

¹⁴ «Обозрение театров», 1912, № 1946, 21 декабря, с. 29.

- ¹⁵ Там же, 1913, № 1959, 4 января, с. 29.
¹⁶ Там же, 1913, № 1989, 5 февраля, с. 21.
¹⁷ Там же, 1913, № 2219, 1 октября, с. 33.
¹⁸ «Речь», 1913, № 267, 30 сентября, с. 5; № 270, 3 октября, с. 7; «Театр и жизнь», 1913, № 148, 3 октября, с. 4—5.
¹⁹ «Обозрение театров», 1913, № 2219, 1 октября, с. 14.
²⁰ РО ГПБ, ф. 1056, ед. хр. 372, л. 21.
²¹ «Речь», 1913, № 272, 5 октября, с. 7.
²² «Обозрение театров», 1913, № 2227, 9 октября, с. 27.
²³ Там же, № 2229, 11 октября, с. 12.
²⁴ «Театр и жизнь», 1913, № 156, 11 октября, с. 4—6; «Театр и искусство», 1913, № 47, 24 ноября, с. 964.
²⁵ «Обозрение театров», 1913, № 2231, 13 октября, с. 31.
²⁶ С. Л е в и к. Записки оперного певца. М., 1962, с. 632.
²⁷ «Обозрение театров», 1913, № 2229, 11 октября, с. 14.
²⁸ «Речь», 1913, № 278, 11 октября, с. 7.
²⁹ С. Л е в и к. Записки оперного певца. М., 1962, с. 691—692, 695.
³⁰ «Обозрение театров», 1913, № 2289, 10 декабря, с. 30.
³¹ Там же, 1914, № 2331, 22 января, с. 27.
³² Там же, № 2362—2363, 23—24 февраля, с. 29.
³³ Там же, № 2247, 29 октября, с. 25.
³⁴ РО ГПБ, ф. 1056, ед. хр. 373, 372, л. 31 об.
³⁵ В исполнении Марии Гай Кармен представляла молодой девушкой, полной непосредственности и душевной чистоты. По-видимому, 1 апреля 1913 г. Блок не впервые слушал Марию Гай (эта актриса выступала в партии Кармен в Петербурге в октябре 1906 и в апреле 1910 гг.), так как по свидетельству М. А. Бекетовой, эта певица Блоку «очень понравилась» (М. А. Б е к е т о в а. А. Блок. Биографический очерк. Л., 1930, с. 192), а мать поэта писала о том, что до знакомства с Л. А. Андреевой он уже пережил увлечение Кармен (см. наст. т., кн. 3, с. 431).
³⁶ См. соответствующие №№ «Обозрения театров».
³⁷ А. Г о р е л о в. Гроза над соловьиным садом. Л., 1973; «А. Блок и современность». М., 1981, с. 265—289; «Звезда», 1969, № 11, с. 190—199; 1970, № 11, с. 177—201.
³⁸ «Звезда», 1970, № 11, с. 196.
³⁹ Ср. характеристику, данную Блоком М. С. Давыдовой: «коротконогая и рабская подражательница Андреевой-Дельмас» (IX, 211).
⁴⁰ «Звезда», 1970, № 11, с. 201.
⁴¹ «Театр», 1980, № 11, с. 41—42.
⁴² Гос. музей истории Ленинграда, ф. материалов А. А. Блока, КП-97646. Отдельные фрагменты записок были опубликованы в следующих изданиях: «Звезда», 1969, № 11, с. 191; «Простор», 1970, № 3, с. 98; «Звезда», 1979, № 11, с. 186, 188; «Альманах библиофила». Вып. VIII. М., 1980, с. 72.
⁴³ «Любовь к трем апельсинам», 1914, № 3, с. 91.
⁴⁴ «Речь», 1914, № 89, 1 апреля, с. 5, № 93, 5 апреля, с. 3; «День», 1914, № 89, 1 апреля, с. 3; «Театр и искусство», 1914, № 14, 6 апреля, с. 319; «Обозрение театров», 1914, № 2396, с. 6; № 2398—99, с. 20.
⁴⁵ «Звезда», 1970, № 11, с. 193.
⁴⁶ «Музыкальная энциклопедия», т. 2. М., 1974, стлб. 121.
⁴⁷ Там же, т. 1. М., 1973, стлб. 604—605.
⁴⁸ «Русская музыкальная газета», 1901, № 45—46, 49. Вышла отдельным оттиском в СПб в 1902 г.
⁴⁹ «Музыкальная энциклопедия», т. 1, стлб. 864.

I

Gozzi, Chiari *¹

Мейерхольд — необыкновенно
 милый и грустный
 человек

Chiari

Надо бы пересесть *²Bravo morti ***³Вам еще не скучно? *⁴

А я ничего не слышу.

* Гоцци, Кьяри (итал.)

** Браво, мертвецы (искаж. итал.)

¹ Карло Гоцци (Gozzi, 1720—1806) — итальянский драматург, выступал с резкими нападками на своих соотечественников, драматургов Карло Гольдони (1707—1793) и Пьетро Кьяри (Chiari, 1711—1785), упрекая их в том, что они отрывают театр от его народных корней, являются распространителями просветительских идей, чуждых Италии. Гоцци стремился возродить на сцене принципы народной итальянской комедии масок, утверждающей в театре сказочную фантастику, буффонаду, условность и импровизацию.

Доклад на тему «Сеньор Гольдони, граф Гоцци, аббат Кьяри» прочел на диспуте Владимир Николаевич Соловьев (1888—1941) — режиссер, педагог и театральный критик. В студии Мейерхольда вел класс, в котором знакомил с принципами сценической игры итальянской комедии масок. На страницах журнала «Любовь к трем апельсинам» опубликовал ряд статей, посвященных комедии дель арте и несколько драматических произведений.

² В. П. Веригина писала об этом диспуте и своем выступлении на нем: «Когда я рассказывала о предполагаемом выступлении Александру Александровичу, он начал посмеиваться, пугать, что будет сидеть непременно в первом ряду и рассмежит меня. Когда я вышла на эстраду вместе со всеми выступающими, мне сразу бросился в глаза Блок, действительно сидевший в первом ряду, рядом с певицей Андреевой-Дельмас. Блок смотрел на меня веселыми глазами, я укоризненно покачала головой» (В. П. Веригина. Воспоминания. Л., «Искусство», 1974, с. 201).

³ Возможно, в своем докладе В. Н. Соловьев упоминал И.-В. Гете, положительно оценившего драматические опыты Гоцци (Собр. соч. в 10-ти томах, т. 9. М., 1980, с. 45), и пересказывал описание спектакля в венецианском театре, приведенное в «Итальянском путешествии» Гете: «Пьеса была недурна, автор выложил все свои трагические козыри, и актерам было легко играть. Некоторые положения были общеизвестны, другие новы и даже удачны. Два отца, исполненных ненависти друг к другу, сыновья и дочери этих разделенных враждою семейств, страстно влюбленные вопреки родовой вражде, более того, одна пара даже тайно обвенчана. Вокруг молодых людей разыгрывались свирепые, дикие страсти, и под конец автору, чтобы устроить их счастье, пришлось заставить заколотся обоих отцов, после чего занавес опустился под бурные аплодисменты. Овация становилась все громче, публика кричала: „Fuora!“ („Выходите!“ — Ю. Г.) — до тех пор, пока два главные пары не выбрались из-под занавеса, чтобы отвесить несколько поклонов и уйти в другую кулису.

Но публика этим не удовлетворилась, под неумолчные аплодисменты она вопила: „I morti!“ Длилось это, пока оба мертвеца не вышли, чтобы, в свою очередь, раскланяться, а так как многие все еще кричали: „Bravi i morti!“ — то их еще долго задерживали на просцениуме, прежде чем отпустить» (там же, с. 44).

Пользуясь случаем выразить свою глубокою благодарность М. Л. Гаспарову, указавшему мне на описанный Гете эпизод.

⁴ Одно слово на следующей строке и строка на полях густо зачеркнуты.

* * *

Вл. Ник. Соловьев

Вольмар Люсциниус

он написал несколько *интермедий* ¹

Вы бывали на диспутах? ²

МАСКИ ³

¹ В. Н. Соловьев, выступая под псевдонимом Вольмар Люсциниус (от латин. luscinius — соловьиный), написал ряд интермедий, арлекинад и либретто пантомим для упражнений учащихся Студии: «Арлекин, пристрастный к картам» («Любовь к трем апельсинам», 1914, № 4), «Арлекин, продавец палочных ударов», «Арлекин, ходатай свадеб» (отзыв Блока см. в кн. «Уч. зап. Таргуского Гос. ун-та», вып. 104, 1961, с. 353), «Два жонглера, старуха со змеей и кровавая развязка», «Женщина — кошка, птица и змея» (две последние — совместно с Доктором Дапертутто). Кроме того, в журнале Мейерхольда был напечатан дивертимент «Любовь к трем апельсинам», написанный по сценарию К. Гоцци В. Н. Соловьевым совместно с Мейерхольдом и К. А. Вогаком («Любовь к трем апельсинам», 1914, № 1, с. 18—47), вызвавший отрицательный отзыв Блока (VII, 232; VIII, 413), и пьеса «Огонь», написанная В. Н. Соловьевым, Ю. М. Бонди и Мейерхольдом («Любовь к трем апельсинам», 1914, № 5, с. 19—55).

² Следующая строка густо зачеркнута.

³ Далее два слова густо зачеркнуты.

«Театральные маски» — тема выступления на диспуте К. А. Вогака. Статья Вогака «О театральных масках» опубликована в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914, № 3).

Константин Андреевич Вогак (1887 — ?) — театровед, критик, преподаватель студии В. Э. Мейерхольда (курс техники стихотворной и прозаической речи), переводчик. Автор ряда статей по истории западноевропейского театра (Гоцци, Мольер и т. д.). В первом номере журнала «Любовь к трем апельсинам» за 1914 г. опубликована рецензия Вогака на драму Блока «Роза и Крест», в которой он выделяет те особенности произведения, которые близки театральным приемам студии Мейерхольда: симметрическую законченность сценической формы, схематику деления персонажей на два противопоставленных друг другу мира и гротеск в обрисовке некоторых сцен.

* * *

Она — словом ¹
 Будет в Балаганчике играть
 и играла у Коммиссаржевской ²
 Только по моему не актриса ³

¹ Предшествующие пять строк густо зачеркнуты.

² Актриса студии Мейерхольда Валентина Петровна Веригина (в замужестве Бычкова, 1882—1974), принимавшая участие в постановках Мейерхольдом лирической драмы Блока «Балаганчик» в 1906 и 1914 гг. (исполнительница женской роли во второй паре влюбленных), выступила на диспуте 30 марта 1914 г. с речью «Фантастический театр». В. П. Веригина — автор воспоминаний о Блоке («Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 104, с. 310—371). Блока связывали с ней теплые дружеские отношения, особенно в период его сближения с театром В. Ф. Коммиссаржевской (1906—1908). Блок ценил в В. П. Веригиной хорошего рассказчика, советовал ей заняться литературным творчеством. В письме к матери он писал: «Она очень хорошо рассказывает и говорит по-русски, вообще — в ней есть милая русская женщина» (VIII, 332—333).

³ Написано на полях.

Блок, очень требовательно относившийся к званию «актриса», приравнивая его к понятию «художник» (такой актрисой для поэта была В. Ф. Коммиссаржевская), в ряде высказываний весьма критически отзываясь о театральной деятельности В. П. Веригиной. Так, в письме к жене (1913) он писал: «<...> очень милая, но, в самом деле, нельзя же считать серьезно, что она относится к театру» (VIII, 427). Ср. в воспоминаниях В. П. Веригиной: «Надежда Ивановна <Комаровская. — Ю. Г.> сразу почувствовала к себе дружеское отношение со стороны поэта, они очень скоро подружились. <...> В одну из прогулок Блок сказал ей с шутливой интонацией: Вы не похожи на актрису, Вы, как Валя Веригина» (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 104, с. 370).

* * *

(Д.) Мне почему-то нравится

(Б.) Это не она сочинила.

А может быть и она ¹

[На вас смотрит молодой
 человек

А на меня — старая девушка] ²

(Д.) Я была в келье Савонароллы

(Б.) И я ³.

Очень сильное впечатление производит *сломанная скамья* ⁴.

¹ В. П. Веригина в воспоминаниях пишет о своем выступлении на диспуте: «Моя речь касалась преображенного театра старой Италии. По пророчеству Карло Гоцци, образ фантастического театра, скрывшийся некогда в море, должен был выплыть у северных берегов. Я говорила о том, что это случится в Петербурге. В сиянии белой ночи старый театр будет неузнаваемым. По-иному зазвонят бубенцы, по-иному засияют цветные лоскутки на его плаще, и маски получат другое значение. Мудрость и юмор севера дадут старому театру другое содержание» (В. П. Веригина. Указ. соч., с. 201—202).

² Вся фраза зачеркнута.

³ Джироламо Савонарола (1452—1498) — флорентийский религиозно-политический деятель и поэт. Выступал против тирании Медичи, способствовал установлению республиканского строя во Флоренции. В 1497 г. Савонарола отлучен от церкви, в 1498-м арестован, повешен, труп сожжен на костре. Деятельность Савонаролы связана с монастырем Сан-Марко во Флоренции, одной из достопримечательностей которого в последующие века стала бережно сохраняемая келья Савонаролы. Блок был во Флоренции дважды — в 1884 и в 1909 г. В стихотворении Блока «Умри, Флоренция, Иуда...» упоминается казнь Савонаролы на площади Синьории во Флоренции.

⁴ Вся фраза написана на полях. Последнее слово повторено дважды. В путеводителях по Флоренции начала XX в. среди вещей Савонаролы, сохранившихся в монастыре Сан-Марко, упоминаются «распятие, четки, остатки его одежды, обломок того столба, к которому он был привязан на костре <...> старинное сидище с его гербом» (Е. Д о л г о в а. Флоренция. Картины галереи. II. Галерея Питти. Академия художеств. Музей Сан-Марко и др. М., 1905, с. 145).

* * *

Он — шахматный maestro и лицеист
 Победил однажды, кажется Капа-Бланку ¹

¹ Евгений Александрович Зноско-Боровский (1884—1954) — драматург и театровед, секретарь редакции журнала «Аполлон». Как шахматист выделился в турнирах Александровского лицея, который окончил в 1904 году. В 1907 году на международном турнире в Остенде добился звания маэстро. Вел шахматные отделы в «Новом времени» и в «Ниве». Автор нескольких книг по истории и теории шахматной игры. В декабре 1913 г. во время первых гастролей в России Х.-Р. Капабланки выиграл партию у знаменитого кубинского шахматиста (см. «Речь», 1913, № 335, 7 декабря, с. 7). Е. А. Зноско-Боровский — автор рецензии на постановку Мейерхольдом «Балаганчика» и «Незнакомки» Блока в 1914 г. («Современник», 1914, № 11, с. 118—123). В своем выступлении на диспуте он говорил об импровизации, требующей особой подготовки актера, который должен в совершенстве владеть сценической техникой.

В нижней части листа нарисованы геометрические фигуры — квадрат и два треугольника.

* * *

Не могу слушать.
Вас слышу.
Почему Вы каждый день
в новом платье?
Нет, — — — —
Не слышу
Пришла Тэффи¹.
Надо пересесть?
Теперь уже неловко?

¹ Тэффи (псевд. Надежды Александровны Бучинской, урожденной Лохвицкой, 1872—1952) — писательница, автор юмористических рассказов, пьес, фельетонов и критических статей. Н. А. Бучинская была постоянной фельетонисткой «Биржевых ведомостей» и «Русского слова», одной из ведущих сотрудниц «Сатирикона» и «Нового сатирикона».

* * *

Слушайте! Статья
была в
газете *День*¹.
Все это я вижу во сне, что
Вы со мной рядом, когда
проснусь, никто даже не сможет
сказать мне было это, или не
было потому что Вы даже не
[вспомните об этом никогда]².
А если это будет часто?
Мы пересядем
в перерыве
<Д.> ой к
<Б.> Какая Вы умница, все
знаете, а я профан <Д.>-ка³

¹ «День» — петербургская газета (1912—1917), после февральской революции — орган меньшевиков. В газете печатались Г. Чулков, Ф. Сологуб, Д. Мережковский, Ан. Чеботаревская, В. Шершеневич и др. В еженедельном приложении к газете «Отклики» (1914, № 6) была опубликована статья Д. Крючкова «Любовь к трем апельсинам» (Журнал доктора Дартутто), содержащая положительную оценку двух первых номеров журнала.

² Зачеркнуто, возможно Л. А. Дельмас.

³ Ниже нарисован прямоугольник и литера А.

* * *

Сегодня очень странно
слушать: почти ничего
не понимаю, и вдруг
отдельные образы
или слова — освещенные каким-то
странно ярким

и страшным
светом
от Вас.
Напр. Эдгар По¹

¹ Фраза «Напр. Эдгар По» приписана на полях.

Эдгар Аллан По (1809—1849) — американский писатель. Оказал большое воздействие на писателей французского и русского символизма, которые называли Э. А. По своим предшественником. Среди книг, принадлежавших Л. А. Дельмас, сохранился первый том Собрания сочинений Эдгара По с инскриптом А. А. Блока (см. наст. т., кн. 3, с. 64).

* * *

Это — 1) Леон. Андреев¹
2) Карпов и пр.²
Сургучев
— Торговый дом³
3) Commedia
del' arte.

Пришла Л. Я. Гуревич⁴.
καὶ οὕτως τῶν
παυμάτων⁵

Так называется очищение
(Аристотель)⁶

¹ Об отношении А. А. Блока к Л. Н. Андрееву см. статью В. И. Беззубова «Александр Блок и Леонид Андреев» («Блоковский сб.», 1, с. 226—320).

² Евтихий Павлович Карпов (1857—1926) — режиссер и драматург. Написал более 20 пьес из крестьянского и помещичьего быта, отличающихся натурализмом и примитивной односторонностью. Театральные приемы Е. П. Карпова Блок пародирует в шуточной «трагедии» «Укрощение строптивой» (III, 417—422). В «Письме о театре» (1918) Блок пишет: «Искусство кончается там, где начинается Евт. Карпов» (VI, 450).

³ Илья Дмитриевич Сургучев (1881—1956) — драматург, автор эффектно построенных пьес с мнимыми конфликтами, в которой драматург подражал писательской манере Достоевского и Чехова. После постановки первой пьесы Сургучева «Торговый дом» (отд. изд. в 1913 г. в изд. Рассохина) в 1913 г. в Александринском театре газеты писали о бездарности этой пьесы, демонстрирующей полный упадок современного бытового репертуара.

15 декабря 1913 г. еженедельник «Театр и искусство» писал: «На недавней лекции о современном театре В. Э. Мейерхольд, говоря о репертуаре Александринского театра, рекомендовал бросать гнилыми яблоками в артистов, играющих такие пьесы, как „Торговый Дом“» (№ 50, с. 1026).

⁴ Далее зачеркнуто четырехзначное число.

Л. Я. Гуревич выступала с пропагандой и защитой театральных принципов Московского Художественного театра. В 1910-х годах ее статьи и рецензии печатались в «Речи», «Русских ведомостях», «Русской молве» (в 1913 г. заведовала театральным отделом) и др. изд. Об отношениях Блока с Гуревич см. в разделе «Дарственные надписи Блока на книгах и фотографиях» (наст. т., кн. 3).

⁵ «Очищение страстей» (греч.)

⁶ В «Поэтике» Аристотеля (гл. VI) дается следующее определение: «трагедия есть подражание действию <...>, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» (цит. по последнему переводу, выполненному М. Л. Гаспаровым и опубликованному в кн.: «Аристотель и античная литература». М., «Наука», 1978, с. 120).

* * *

<Б.> L'Origan? <Д.> Coti¹.

Тот, кто предложил бы мне рассказать, что говорили, попал бы в грязную историю.

Вы учились или нет
в [Scala]
(Милан)²

¹ Марки французских духов (правильное написание — «Coty»).

² Слово «Scala» повторено дважды и оба раза зачеркнуто, видимо, Дельмас.

«Ла Скала» — название оперного театра в Милане, который является одним из крупнейших центров мировой оперной культуры. Как уже указывалось, Л. А. Андреева в 1905 г.

окончила Петербургскую консерваторию
(см. вступ. ст. к наст. публ.).

* * *

Стало грустно.

Наверное, Вам нравятся всякие
интермедии, потому что в Вас мно-
го детского¹.

¹ В верхней части листа рисунок
Блока, изображающий Пьеро.

* * *

А как Вам нравится такое сочета-
ние

Розы, верба и рожь?
Это послано с целью —
с какой?
Почему рожь?¹

В стихах я имею право писать,
что угодно, Вы не можете запретить.
АБ.

¹ Ср. запись в записной книжке Блока: «Розы, ячмень, верба и красное пись-
мо» (IX, 221). В тот же день, 30 марта
1914 г., было написано стихотворение
«Вербы — это весенняя таль...» (III, 235).

Символика растений, зародившаяся в древнейшие времена и широко используемая в XVIII—XIX вв. в разнообразных руководствах по составлению букетов, особое распростра-
нение получила в конце XIX в., о чем свидетельствуют издания многочисленных святочных
игр для народа, основанных на эмблематическом значении растений. Для Блока, проявляв-
шего большой интерес к народным верованиям и представлениям о силах природы, особое
значение символика цветов приобретает в период его знакомства с Л. А. Андреевой-Дельмас.
В своих воспоминаниях актриса писала о том, что после каждого выступления в партии Кар-
мен Блок присылал ей розы — «эмблему красоты, радости жизни, „восторга любви и счастья
обладания“» («Аврора», 1971, № 1, с. 67, 68). Ср. запись самого поэта: 23 мая 1914 г. — «Воз-
вращаюсь в 1 час ночи <...> у швейцара — колосья ячменя, ландыши и фиалки в лиловой
ленте с ее волос» (IX, 229); 5 мая 1915 г. — «Розы и сирень от Любви Александровны» (там
же, 262); дарственная надпись, сделанная 11 июня 1916 г. — «Любви Александровне Дель-
мас на память о вербах, розах и ячменных колосьях 1914 года» (см. наст. т., кн. 3, с. 65) и,
наконец, запись 21 мая 1917 г. — «Сколько у меня было счастья („счастья“, да) с этой женщи-
ной. Слов от нее почти не останется. Останется эта груда лепестков, всяких сухих цветов,
роз, верб, ячменных колосьев, резеды, каких-то больших лепестков и листьев. <...> Шпиль-
ки, ленты, цветы, слова <...> Разноцветные ленты, красные, розовые, голубые, желтые, розы,
колосья ячменя, медные, режущие, чуткие волосы, ленты, колосья, шпильки, вербы, розы»
(IX, 339—340).

* * *

Я хочу печатать так:

Посвящается
Любви Александровне
[Андреевой]¹ — Дельмас
и больше ничего
без «певице» или

«артистке»

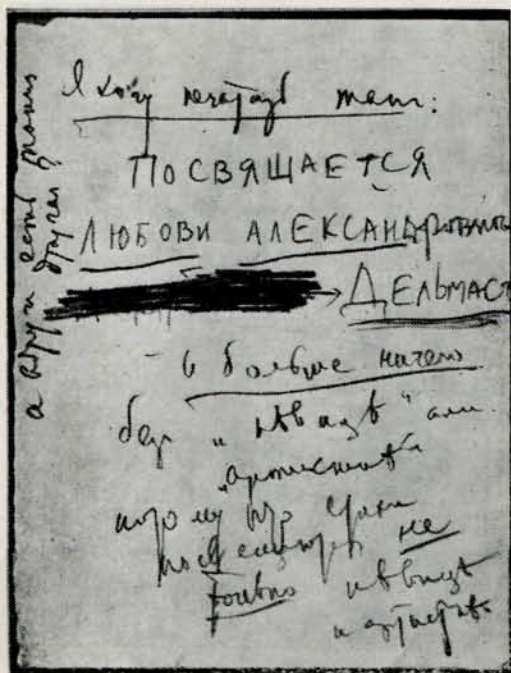
потому что стихи
посвящаются не
только певиче и артистке²
А вдруг есть такая другая?³



ЗАПИСКА БЛОКА Л. А. ДЕЛЬМАС НА ТЕАТРА-
ЛЬНОМ ДИСПУТЕ 30 МАРТА 1914 Г.

Автографы

Музей А. А. Блока, Ленинград



ЗАПИСКА БЛОКА Л. А. ДЕЛЬМАС НА ТЕАТРАЛЬНОМ ДИСПУТЕ 30 МАРТА 1914 Г.

Автографы

Музей А. А. Блока, Ленинград

Обращаюсь к Вам по совету [Вашего род(ственника)] Станис(лава) Ив(ановича) Габеля с просьбой сообщить мне возможно скорее, [следующее:] было ли [издано] выпущено в свет³ Ф. Стелловским или Вами двенадцатитомное издание сочинений А. Е. Варламова и была ли помещена в каком-нибудь из томов (в XII ли?) биография композитора, составленная А. А. Григорьевым?

В ожидании Вашего любезного ответа остаюсь

А. М. Д. ⁴
Л. А. Д.

Петроград, Офицерская, 53, кв. 9» ⁵

¹ Рядом на полях приписано (рукой Л. А. Андреевой?) — «12 томе».

² ГМИЛ, фонд материалов А. А. Блока, КП-97631.

³ Слова «выпущено в свет» приписаны над строкой.

⁴ См. стихотворение А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» (Полн. собр. соч., в 10-ти томах, т. 3. Л.: «Наука», 1977, с. 114, 420) в передаче Ф. М. Достоевского:

«А. М. Д. своею кровью
начертал он на щите»

(Полн. собр. соч., т. 8, Л.: «Наука», 1973, с. 209). Ср. у Блока — VII, 64).

⁵ ГМИЛ, фонд материалов А. А. Блока, КП-97636.

В архиве Л. А. Андреевой, хранящемся у ее племянницы И. А. Фашевской, имеется ответное письмо К. А. Гутхейля. Выражаем большую благодарность хранительнице архива за предоставление этого письма для данной публикации:

«Москва, 29 ноября 1914.

Госпоже Л. Андреевой-Дельмас.
Петроград

В ответ на Ваше письмо от 27 с(его) м(есяца) сообщаю Вам, что в первом томе двенадцатитомного издания сочинений А. Е. Варламова, выпущенного Ф. Стелловским, была помещена биография композитора, составленная А. А. Григорьевым; в моем (новом) издании (тоже 12-томное) сочинений Варламова этой биографии уже нет.

С совершен(ным) почт(ением) К. Г у т х е й л ь»

¹ Слово «Андреевой» — зачеркнуто.

² 18 марта 1914 г. Блок написал в записной книжке: «(...) Я напишу цикл стихов и буду просить принять от меня посвящение» (IX, 219).

³ Приписано на полях.

II

«Сколько вышло томов из обещанного издателем Стелловским в 60-х годах 12-ти-томного издания сочинений композитора А. Е. Варламова? Была ли помещена в этом издании биография Варламова, написанная Аполл. Григорьевым?» ¹

Есть ли этот том в библиотечке консерватории?»

На обороте листка — запись рукой Л. А. Дельмас: «Карл Александрович Гутхейль — Москва Кузнецкий мост он приобрел издание Стелловского оно упразднилось (издание) Стелловским лет 20—30 купил Гутхейль» ².

* * *

«Милостивый Госуд(арь)
Карл Ал(ександрович)

Обращаюсь к Вам по совету [Ва-