

НЕИЗВЕСТНАЯ СТАТЬЯ Н. С. ГУМИЛЕВА «ТЕАТР АЛЕКСАНДРА БЛОКА»

Вступительная статья Р. Д. Тименчика,
публикация и примечания Р. Л. Щербакова

Публикуемая рецензия Н. С. Гумилева освещает две важные проблемы творческой биографии Блока — литературные взаимоотношения обоих поэтов, столь много значившие для Блока в последнее десятилетие его жизни и приведшие к написанию статьи «Без божества, без вдохновения», и судьбу театральных замыслов Блока в восприятии его современников. Оба этих момента окрасили жизнь Блока в самый последний период его литературной работы: весной 1921 г. резкая полемика с гумилевским Цехом поэтов и несбывшиеся надежды на постановку драмы «Роза и Крест» стали последними писательскими заботами Блока.

Остановимся вкратце на литературных взаимоотношениях Блока и Гумилева. Будучи еще начинающим стихотворцем, Гумилев наряду с влиянием Бальмонта и Брюсова испытал и воздействие поэтики «Стихов о Прекрасной Даме», что было отмечено Брюсовым в рецензии на первый сборник Гумилева «Путь конквистадоров»¹ — это вообще одно из первых, если не самое первое, упоминание в печати влияния Блока на его современников. В некоторых из последующих стихов Гумилева, вошедших в сборник «Романтические цветы» (1908), Брюсов продолжал усматривать подражание Блоку². Иногда Гумилев сам указывал на блоковскую поэзию как на источник тех или иных стилизованных приемов в своих стихах³. Есть ряд свидетельств того, что лирика Блока занимала большое место в жизни Гумилева и его поэтических исканиях 1900-х годов⁴. При этом Гумилев сознательно старался уклониться от влияния Блока, ища спасения от его «туманностей» в парнасизме Леконта-де-Лиля и академизме Брюсова⁵. Решительно отстранялся он и от главных положений критических статей Блока⁶.

Однако в 1910 г., после доклада Блока «О современном состоянии русского символизма», Гумилев склонен был сближать свое понимание идеала поэзии как строгого ремесла⁷ с некоторыми формулировками блоковского доклада⁸. Когда осенью 1911 г. Гумилев вместе с Городецким организовал Цех поэтов, Блок (по-видимому, в пику Вяч. Иванову) рассматривался ими как «классик» этого кружка⁹. Соответственно в поэзии Блока Гумилев выделял в этот период «акмеистические» черты (если «акмеизм» понимать в том несколько упрощенном смысле, как определял его один из шестерых акмеистов, В. И. Нарбут: «Новая литературная школа, выступившая в защиту всего *конкретного, действительного и жизненного*»¹⁰). Вот что писал Гумилев в 1912 г. в одном из своих «Писем о русской поэзии».

«Я не слушаю сказок, я простой человек», — говорит Пьеро в «Балаганчике»; и эти слова хотелось бы видеть эпиграфом ко всем трем книгам стихотворений Блока <...> О блоковской Прекрасной Даме много гадали — хотели видеть в ней — то Жену, облеченную в Солнце, то Вечную женственность, то символ России. Но если поверить, что это просто девушка, в которую впервые был влюблен поэт, то, мне кажется, ни одно стихотворение в книге не опровергнет этого мнения, а сам образ, сделавшись ближе, станет еще чудеснее и бесконечно выиграет от этого в художественном отношении <...> В скрипках и колоколах «Ночных часов» (второй половины «Снежной ночи») уже нет истерии. — этот период счастливо пройден поэтом. Все линии четки и тверды¹¹, и в то же время ни один образ не очерчен до замкнутости в самом себе, все живы в полном смысле этого слова, все трепетны, зыблются и плывут в «отчизну скрипок беспредельных»¹².

Брюсов спустя десятилетие замечал, что Блока (как и Кузмина и самого Брюсова) «акмеисты считали почти за своих»¹³. Однако сближения Блока с Цехом поэтов не произошло. Кроме первого, учредительного заседания, Блок этот кружок не посещал¹⁴. Весной 1912 г. среди некоторых членов Цеха поэтов начала формироваться программа акмеизма. В своих полемических



Н. С. ГУМИЛЕВ И С. М. ГОРОДЕЦКИЙ

Фотография, 1914.

На обороте — автограф С. М. Городецкого: «Акмеизм. 1914»
Частное собрание, Москва

выступлениях в конце 1912 — начале 1913 г. акмеисты резко критиковали теории символистов, а отчасти и их художественные произведения. И хотя с враждебными по отношению к Блоку высказываниями в этот период выступал в основном второй лидер акмеизма — Городецкий¹⁵, Гумилев уже в эти годы определился как литературный антипод Блока, тем более, что со стороны Гумилева явно присутствовал элемент личного соперничества с Блоком.

Как единодушно вспоминают современники, Гумилев неизменно отзывался о Блоке почтительно и восторженно, но при этом старался Блока изолировать, пресечь его влияние на молодых поэтов. Судя по впечатлениям тогдашней литературной молодежи, Гумилев стилизовал свои отношения с Блоком под борьбу за государственную власть. Это вытекало из взглядов Гумилева на назначение поэта, которые он открыто декларировал: «Поэты и прочие артисты должны в будущем делать жизнь, участвовать в правительствах»¹⁶. Сходные мотивы лежали и в основе настойчивого утверждения Гумилевым акмеизма как особой литературной школы. Если Блок говорил Городецкому в 1913 г.: «Зачем хотите “называться”, ничем вы не отличаетесь от нас» (VII, 238), то Гумилев «находил школы необходимыми, как ярлыки и паспорта, без которых (<...> человек только наполовину человек и нисколько не гражданин»¹⁷.

Блок относился к поэзии Гумилева в этот период сравнительно благожелательно (см. прим. 35), но в признании лирического дара, как правило, Гумилеву отказывал. Так, к словам Городецкого в акмеистическом манифесте — «по характеру своей поэзии Н. Гумилев скорее всего лирик» — Блок сделал помету: «Будущее покажет. Думаю, что нет»¹⁸. Отношение это оставалось, в общем, неизменным — и в 1921 г. в статье «Без божества, без вдохновенья» Блок тоже говорил, что «в стихах самого Гумилева было что-то холодное и иностранное, что мешало его слушать» (VI, 181), хотя иногда смягчалось под впечатлением от некоторых более близких Блоку произведений Гумилева.

Так, П. В. Куприяновский справедливо указал, что «сочувственные ноты» в одной из дарственных надписей Блока Гумилеву — «Дорогому Николаю Степановичу Гумилеву — автору “Кост-

ра”, читаемого не только “днем”, когда я “не понимаю” стихов, но и ночью, когда понимаю. А. Блок. Ш. 1919»¹⁹ — объясняются некоторым изменением поэтической манеры Гумилева²⁰. Именно по поводу сборника «Костер» известный советский литературовед А. А. Смирнов писал, что поэзия Гумилева «обычно считается холодной, лишенной лиризма и, с другой стороны, темперамента. В этом кроется недоразумение. В новейшей русской поэзии замечается определенная реакция против внешнего проявления “душевного жара”, течение в сторону сдержанности, целомудрия в выражении горячего чувства. Последнее часто скрывается под внешним сухим, ледяным покровом. Но если оно под ним действительно затаено, то, доходя до читателя, действует в некоторых отношениях сильнее и глубже, чем в случаях своего яркого внешнего выражения. Это — не искусственный прием для оживления притупленной чувствительности, но строгий и законный художественный прием одного из течений в современной поэтике. Такова в высокой мере поэзия Гумилева. Яснее всего это обнаруживается в сборнике “Костер”, стихи которого превосходят все, до сих пор написанное Гумилевым. Каждая строка полна редкой словесной силы, за которой ощущается напряженное, страстное чувство»²¹. Реакция против эмоциональной несдержанности и отсутствия композиционной организованности лирической исповеди, о которой писал А. А. Смирнов, была присуща и Блоку, но ранее, в период «Нечаянной Радости». В письме к Е. Я. Архиппову по поводу сборника стихов А. В. Звенигородского «Delirium Tremens» Блок писал 7 ноября 1906 г.: «Можно простить автору слабость техники, потому что она — дело наживное. Но нельзя простить вычурность и отсутствие стройной психики. Какая бы ни была страстная буря в душе, — ей нужно уметь жонглировать и владеть для того, чтобы быть поэтом. Стих вовсе не есть «кровавое дно, где безумствует жрица» <...>; скорее — стих — мертвый кристалл, которому в жертву приносишь часть своей живой души с кровью. “Убивай душу — и станешь поэтом”, сказал бы я, нарочно утрируя, для того, чтобы точнее передать то, что чувствую; или — “убивай естество, чтобы рождалось искусство”. У А. Звенигородского нет самопожертвования в этом смысле — самого страшного, потому что не видного для других и наиболее убийственного»²². Однако за десять лет в картине русской поэзии произошли существенные изменения: во-первых (и это было очень важно для Блока), ушла в историю эпоха первой русской революции — «время, когда поэтов были только десятки, а не сотни, как теперь», как писал Блок в 1919 г. (VI, 335); во-вторых, в среде молодых поэтов Петербурга на рубеже 1910-х годов произошел явный поворот к «кларизму» (термин, предложенный М. Кузминым в статье «О прекрасной ясности»²³, которая была и симптомом, и стимулом этого поворота), в результате чего, как считал Блок, возникла противоположная крайность — замалчивание души (VI, 183). В пропагандировании и искусственном насаждении этой тенденции Блок обвинял Гумилева. Личные споры между ними стали возникать в 1918—1920 гг., когда они часто встречались во «Всемирной литературе»²⁴. Споры были вызваны и разногласиями по поводу конкретных переводов²⁵, и разительным несовпадением в общих взглядах на поэзию. В 1920 г. произошел конфликт Блока с Гумилевым в Союзе поэтов²⁶. Хотя ближайшей его причиной послужили проблемы организационные, нельзя не связать этот конфликт с резкой разницей во взглядах обоих поэтов на природу поэтического вдохновения, на возможность рационализации творческого процесса. Гумилев «считал, что каждый может овладеть поэтическим даром и что это человеку также свойственно, как обычный разговор или даже движение»²⁷. Для этого, как он полагал, необходимо было в первую очередь освоить версификационную технику, оставляя до времени в стороне проблему эмоционального самовыявления²⁸. Правила этой техники могут быть предельно формализованы — в программе курса лекций Гумилева по теории поэзии в Институте живого слова есть даже пункт «возможность поэтической машины»²⁹. Деятельность руководимой Гумилевым «студии стихотворчества» (VII, 398) вызвала протест Блока, вылившийся в статью «Без божества, без вдохновенья»³⁰.

Нетрудно заметить, что и разбор блоковских пьес в рецензии Гумилева произведен с точки зрения неких нормативных «правил», якобы неизменно обязательных для драматурга. Чтобы понять, какие правила подразумеваются в рецензии, следует рассмотреть драматургическую практику самого Гумилева.

Первое обращение Гумилева к театру — это драма «Шут короля Батиньоля», о работе над которой он сообщал Брюсову из Парижа в конце 1906 г.³¹ В 1909 г. с этим произведением (ныне утраченным) познакомился Ремизов и оценил его положительно³². Но, по-видимому, в том же 1909 г. Гумилев как-то высказывался о своем отрицательном отношении к театру, что отразилось в черновиках статьи И. Анненского «О современном лиризме», где сказано, что Гумилев «не любит театра, пьес не пишет»³³. М. А. Кузмин, друживший с Гумилевым в 1909—1912 гг., впоследствии утверждал, что Гумилев никогда не любил и не понимал театра³⁴.

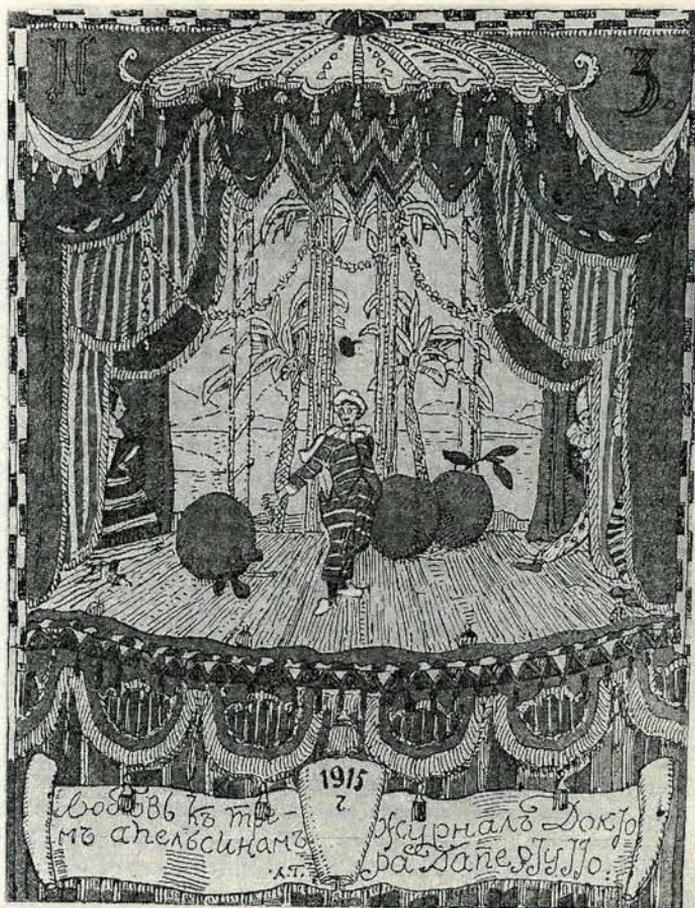
Тем не менее к моменту рецензирования «Театра» Блока Гумилев был уже автором нескольких стихотворных драматургических сочинений: одноактных пьес «Дон-Жуан в Египте» (она вошла в сборник Гумилева «Чужое небо» и, таким образом, по-видимому, была прочитана Блоком³⁵) и «Актеон»³⁶, драматической сцены «Игра»³⁷, драматической поэмы в 4-х действиях «Гондла»³⁸, лирической сказки для кукольного театра «Дитя Аллаха»³⁹ и трагедии «Отравленная туника». За исключением двух последних, эти драматические произведения, видимо, не предназначались для постановки на сцене (хотя и ставились в студиях, любительских кружках и «интимных» театрах-кабаре⁴⁰). Слова С. Городецкого о запутанном и неразрешенном драматическом построении «Гондлы»⁴¹ можно отнести и к другим пьесам Гумилева.

Здесь следует попутно заметить, что драматургические замыслы Блока и Гумилева несколько раз отчасти совпадали тематически. Так, почти несомненно, к одному и тому же «заказу» восходят драматическая сцена «Игра» и проект, зафиксированный в блоковском дневнике 7 октября 1912 г.: «Люба просит написать ей монолог для произнесения на Судейкинском вечере в “Бродячей собаке” (игорный дом в Париже сто лет назад)⁴². Я задумал написать монолог женщины (безумной?), вспоминающей революцию. Она стыдит собравшихся» (VII, 161). Действие гумилевской сцены происходит в «игорном доме в Париже 1813 года», герой ее, «претендент на престол Майорки», проигрывает в карты свой будущий трон. В «отрывке» из незавершенного драматического сочинения Гумилев упоминает подлежавший, по-видимому, развитию мотив конфликта рыцарей и ремесленников в эпоху средневековья⁴³, затронутый также в «Розе и кресте»⁴⁴. Наконец, в 1921 г. Блок получил предложение инсценировать пушкинскую «Сказку о царе Салтане»⁴⁵. Возможно, что Блок пытался разрабатывать этот замысел — в числе своих (утраченных ныне) работ Блок называл и «Пробы детского театра» (ЛН, т. 27—28, с. 565), но впоследствии от этого предложения отказался, и пьесу «Царевна-Лебедь» для Первого детского театра взялся написать Гумилев⁴⁶.

Сказанное выше об ослабленной и неразрешенной драматичности гумилевских поэм-диалогов не относится, однако, к пятиактной трагедии «Отравленная туника» (1917—1918)⁴⁷. Действие трагедии происходит в VI в. в Византии. Соблюдено единство места (зала Константинопольского дворца), единство времени (события происходят в течение 24 часов) и единство действия. Гумилев сознательно ориентируется на театр французского классицизма — после первого авторского чтения у Ф. К. Сологуба 8 мая 1918 г. один из слушателей назвал «Отравленную тунику» «трагедией в стиле модернизированной Корнеля»⁴⁸. В то же время Гумилев объявляет о намерении перевести «Сида» Корнеля для планируемого Камерного театра⁴⁹.

В период работы над «Отравленной туникой» Гумилев так изложил свою театральную программу в интервью для английского журнала «Нью эйдж»: «Новый театр, как я его себе представляю, не будет театром бледных событий, бледных движений и эмоций наподобие театра Метерлинка, но, напротив, будет исполнен страстей, действия и возвышенных моментов. В конце концов только такой театр способен ознакомить широкую публику с искусством ее современников. Если говорить о новейших театральных опытах в России, то попытки таких режиссеров, как Мейерхольд и Евреинов, возродить старую итальянскую комедию обречены на неудачу просто потому, что эта форма слишком мелка и поверхностна, она никоим образом не достигает глубины и трагизма, характерных для нашего времени с его грандиозными открытиями, войной и революцией»⁵⁰. С позиций трагедии героического действия и предпринял Гумилев критику театра Блока. Рассмотрим его аргументацию.

О том, что лирические драмы Блока выросли из соответствующих стихотворений, писал и сам автор (см. прим. 12), и его критики — одним из первых С. Городецкий⁵¹. Равным образом достаточно распространено было и мнение о том, что эти драмы «как театр не существуют», потому что «как бы растворяются в поэтической и бездейственной влаге, становятся аморфными»⁵². Но «Роза и Крест», чье появление совпало с опытами нового ансамблевого типа спектакля, представлялась деятелям и сторонникам экспериментального театра 1910-х годов вполне сценичной⁵³. В. М. Жирмунский писал в связи с постановкой драмы Иннокентия Анненского «Фамира-кифаред» в московском Камерном театре: «“Фамира-кифаред” вместе с лирической драмой Александра Блока “Роза и Крест” — единственное произведение поэзии символизма, которое требует действительного сценического воплощения, так как заключает в себе зерно неосуществленной трагедии. <...> трагическое развитие в драме Блока возникает из мистического чувства, нисходящего к земной жизни и принимающего жизнь, как радость...»⁵⁴. Гумилев же в публикуемой рецензии стремится «развенчать» театр Блока, напоминая о тех литературных жанрах (лирическом стихотворении, поэме в октавах⁵⁵), к которым генетически, на его взгляд,



ОБЛОЖКА ЖУРНАЛА «ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ», 1915, № 3

Цветная литография по рисунку А. Я. Головина

восходят блоковские драмы. Гумилева как критика, теоретика и поэтического соперника Блока постоянно волновала тайна обаяния блоковской поэзии⁵⁶. В поисках объяснения он обычно стремился свести разгадку блоковского «шарма» к тому или иному структурному принципу, обнаруженному им в стихах Блока. Так, в набросках доклада об акмеизме⁵⁷ Гумилев писал в 1914 г.:

«Поэт стал великолепным органом, гудящим и смутно волнующим сердца, но когда мы хотели узнать, кому звучит его *Te Deum*, мы останавливались изумленные. Увы, оказывается, он играл нам все те же песенки, которые нам опостытели еще со времен Ламартина, его темами бывали то роковые герои Марлинского, то травки, то звезды, столь любимые английскими иллюстраторами. Великолепная инструментовка придала им на миг кажущуюся убедительность, захотелось по призыву Блока «с никем несравнимым отлетать в голубые края»⁵⁸, но вдруг стало ясно, что тайна Незнакомки в ее дактилических окончаниях и больше ни в чем⁵⁹. Символисты использовали все музыкальные возможности слова, показали, как одно и то же слово в разных звуковых сочетаниях значит иное, но доказать, что это иное и есть подлинное значение данного слова, а не одна из его возможностей, не смогли. Мало того, исследуя слово в одном музыкальном направлении, они забыли и стилистику, и композицию или, вернее, попытались и их подчинить законам музыкального развития. В их стихотворениях отсутствует последовательное смешение планов переднего и заднего; при помощи чрезмерно развитой метафоры, гиперболы, сказал бы я, человек с исключительной легкостью подменяется звездой, звезда какой-нибудь идей и т. д. Откуда ж бы им, всецело подчиненным временному искусству музыки, знать о пространственных законах пластического восприятия».



БЛОК
Шарж Мака, 1912

Другой пример попыток Гумилева развеять эмоциональный ореол блоковской поэзии — его слова о «Шагах командора» в разговоре с С. Л. Рафаловичем весной 1916 г.: «Он мне сказал, что главным литературным событием этого сезона было блоковское стихотворение “Шаги командора”, напечатанное в “Русской мысли”. На мой вопрос, что это за стихотворение, он мне процитировал на память несколько строф и пояснил, что это по сюжету, в сущности, только современный адюльтер в обстановке современного города, где мстящий муж приезжает к любовнику на автомобиле. И прибавил: “Но тут есть обычный блоковский шарм”. Обычно такой пронизательный и вдумчивый, Гумилев на сей раз совершенно не понял этого стихотворения»⁶⁰.

Такою же позу «непонимающего» занял Гумилев и по отношению к театру Блока. Он предъявляет к блоковским героям те же самые требования, что и к заданному идеалу своего лирического героя, о котором он писал в стихотворении «Мои читатели»:

Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать, что надо⁶¹.

Разумеется, такого героя на театре следует воссоздавать, ориентируясь на корнелевскую трагедию. Но Блока-драматурга интересовал как раз такой герой, который делает не то, «что надо». Именно таким задуман персонаж драмы «Нелепый человек» (VII, 251—253). Такой тип героя Блок связывал со спецификой национального характера: «...это и есть в нем РУССКОЕ: русский “лентяй”, а сделал громадное дело, черт знает для чего; сделал не для себя, а для кого — сам не знал» (VII, 253). Таким образом, можно предположить, что на претензии Гумилева к блоковским действующим лицам Блок должен был ответить так, как он отвечал Гумилеву по поводу других его упреков: «Вообще же то, что вы говорите, для меня не русское. Это можно очень хорошо сказать по-французски. Вы — слишком литератор, и притом французский»⁶².

Нельзя не заметить, что, подходя с позиций классицистской трагедии и упрекая «Розы и Крест» в недостаточной конфликтности, Гумилев с невольной пронизательностью указал на то свойство драматургической природы блоковской пьесы, которое роднит ее с театром Чехова, где был дискредитирован «традиционный образ действий, основанный на конфликте между героями в борьбе за практически определенные цели»⁶³, с театром, не основанным ни на борьбе воли, ни на борьбе с препятствиями⁶⁴. По-видимому, подобное сближение не противоречило творческой интуиции мхатовцев, причастных к попытке постановки «Розы и Креста», — так, например, В. И. Качалов задумывал «сыграть Бертрана» в подобию Епиходова из «Вишневого сада»⁶⁵. Беглый анализ Гумилева во многом верен, но осужденная им драматургическая специфика «Розы и Креста» исторически оказалась предвосхищением тех путей, по которым пошла мировая драматургия XX в., отправляясь в значительной мере от Чехова. Этих театральных возможностей Гумилев не учитывал, и парадоксальным образом претензии Гумилева к недостаточной театральности драмы Блока можно счесть претензиями именно литературными, а не театральными.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Отдельные строфы до мучительности напоминают свои образцы, то Бальмонта, то Андрея Белого, то А. Блока...» («Весь», 1905, № 11, с. 68). Сам Гумилев в 1908 г. в рецензии на «Сети» М. Кузмина писал: «наше время Брюсова, Бальмонта и Блока» («Речь», 1908, № 121, 22 мая).

² Так, на экземпляре «Романтических цветов» против последней строфы стихотворения «Влюбленная в дьявола»:

Я не знаю, ничего не знаю,
Я еще так молода,
Но я все же плачу и рыдаю
И мечтаю всегда,—

Брюсов пометил: «Неплохо. Блок» (ЛН, т. 27—28, с. 674).

³ См. письмо Гумилева к Брюсову от мая 1912 г. (ГБЛ. Публикуется в ЛН, т. 98. «Брюсов и его корреспонденты», кн. 2.)

⁴ См. письмо Гумилева к Брюсову от 1 мая 1907 г. (ГБЛ. Публикуется в т. 98, кн. 2.)

⁵ См. письмо Гумилева к Брюсову от 14 июля 1908 г. (ГБЛ. Публикуется в т. 98, кн. 2.)

⁶ См. письмо Гумилева к Брюсову от 20 августа 1908 г. (ГБЛ. Публикуется в т. 98, кн. 2.)

⁷ Так, метафора техники словесного искусства как «законов рыцарства, когда оно становится великим цехом», развернутая в рецензии С. А. Ауслендера на «Жемчуга» Гумилева («Речь», 1910, № 181, 5 июня), является, по-видимому, отголоском подробных бесед Гумилева с Ауслендером весной 1910 г.

⁸ См. письмо Гумилева к Брюсову от 2 сентября 1910 г. (ГБЛ. Публикуется в т. 98, кн. 2.)

⁹ См. записку Городецкого Блоку от середины октября 1911 г. (наст. том, кн. 2, с. 56).

¹⁰ «Новый журнал для всех», 1913, № 5, стлб. 149.

¹¹ Эта формула, по-видимому, совпадает с рабочим определением акмеизма, принятым в Цехе поэтов. Ср. записанные Ахматовой в 1961 г. слова М. А. Зенкевича о «Поэме без героя»: «Слово акмеистическое, с твердо очерченными границами» («Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год». Л., 1976, с. 78).

¹² «Аполлон», 1912, № 8, с. 60—61. Эту рецензию Блок счел нужным показать матери (см. его письмо к матери от 7 ноября 1912 г. — Письма Блока к родным, т. II, с. 230).

¹³ В. Брюсов. Суд акмеиста, — «Печать и революция», 1923, № 3, с. 98.

¹⁴ А. Белый вспоминает, что к его приезду в Петербург в январе 1912 г. «был А. А. исключен из тогда лишь сформированного „Цеха поэтов“: за непопадение в Цех поэтов без уважительных причин» («Эпопея», 1923, № 4, с. 239). Точная дата исключения неизвестна, но, во всяком случае, в телеграмме Цеха поэтов, отправленной к чествованию Бальмонта 11 марта 1912 г., среди перечисленных членов Цеха имя Блока отсутствует («Записки Неофилологического общества», вып. VII. СПб., 1914, с. 58).

¹⁵ См. письмо Ал. Н. Чеботаревской к Вяч. Иванову от 3 марта 1913 г. (наст. том, кн. 3, с. 410).

¹⁶ Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979, с. 195 (запись от 2 января 1920 г. о теме доклада Гумилева в Доме искусств). Сходные мысли Гумилев излагал в 1917 г. Г. К. Честертону (The Autobiography of G. K. Chesterton. N. Y., 1936, p. 259—261; E. Rusinko. Gumilev in London. An unknown interview.—«Russian Literature Triquarterly», Ann Arbor, № 16, 1979).

¹⁷ М. Кузмин. Как я читал доклад в «Бродячей собаке». — «Синий журнал», 1914, № 18, с. 6.

¹⁸ П. В. Куприяновский. Пометки А. Блока на манифестах поэтов-акмеистов. — Учен. записки Иванов. гос. пед. ин-та, т. XII. Филол. науки, вып. 3, 1957, с. 126.

¹⁹ Надпись опубликована Д. Е. Максимовым («Ивановский альманах», 1945, № 5—6, с. 229). См. также наст. том, кн. 3.

²⁰ П. Куприяновский. Сквозь время. Статьи о литературе. Ярославль, 1972, с. 65.

²¹ «Творчество». Харьков, 1919, № 3, с. 27.

²² ЦГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед. хр. 57, л. 2—2 об. Опубликовано с неточностями: «Знамя», 1964, № 1, с. 196.

²³ М. Кузмин. О прекрасной ясности. — «Аполлон», 1910, № 4.

²⁴ См. воспоминания Владимира Шкловского о том, как Гумилев и Блок во «Всемирной литературе» читали друг другу стихи («Книга и революция», 1922, № 7 (19), с. 57). Споры Гумилева и Блока во «Всемирной литературе» описаны в воспоминаниях В. А. Рождественского, К. И. Чуковского и др. См. также наст. том, кн. 2, с. 250—251).

²⁵ См., напр., запись Блока от 11 апреля 1919 г.: «Забракован перевод „Гренадеров“ коллегией Гумилева. Я заступился за Михайлова» (ЗК, 456). Об этом эпизоде так вспоминал один из участников «коллегии Гумилева»: «Блок (...) колебался, следует ли наново перевести „Два гренадера“. Гумилев вызвался предложить ему на выбор с десятка переводов знаменитой баллады и просил друзей и учеников этим заняться. Мы трудились целую неделю, и, право, некоторые переводы оказались совсем недурны. Но Блок отверг их — и оставил старый перевод Михайлова.

„Грит моя страна...“ — задумчиво, чуть-чуть нараспев произнес он михайловскую строчку, будто в укор всем нам, в том числе и Гумилеву» (Г. Адамович. Комментарий. Вашингтон, 1967, с. 114—115). См. также запись от 5 июня 1920 г. о переводах В. П. Коломийцева из Гейне: «Насколько это ближе к Гейне, чем Гумилев!» (ЗК, 494).

²⁶ См. подробнее наст. том, кн. 4.

²⁷ Вера Лурье. Маленькая столовая напротив кухни. — «Дни», 1923, № 190, 17 июня.

²⁸ 15 января 1917 г. Гумилев писал Ларисе Рейснер: «Как я жалею теперь о бесплодно потраченных годах, когда, подчиняясь внушениям невежественных критиков, я искал в поэзии какой-то задушевности и теплоты, а не удивлялся в писаных рондо, ронделей, лэ, вирелэ и пр. Что из того, что в этом я немного искуснее моих сверстников» (ГБЛ, ф. 245, к. 6, ед. хр. 20, л. 8).

²⁹ «Записки Института Живого Слова». Пб., 1919, с. 76. Поводом для обсуждения такой возможности были, по-видимому, сообщения об изобретении «машинки для мышления»,

комбинирующей слова (см., напр., заметку «Машинка для писателей». — «Вестник литературы», 1917, № 1, стлб. 14—17).

³⁰ См. письмо А. А. Кублицкой-Пиоттух к К. И. Чуковскому от 23 февраля 1921 г. (наст. кн. 4).

³¹ ГБЛ, ф. 386 (письмо от 25 ноября 1906 г.).

³² ЦГАЛИ, ф. 2567, оп. 2, ед. хр. 406, л. 2 (письмо А. М. Ремизова к Гумилеву от 2 февраля 1909 г.).

³³ ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 135, л. 187.

³⁴ М. Кузмин. Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923, с. 107.

³⁵ Блок писал матери об этом сборнике: «У Гумилева мне многое нравится» (Письма к родным, т. II, с. 196). См. также его письмо к Гумилеву от 14 апреля 1912 г. (VIII, 386).

³⁶ Гиперборей, 1913, № 7. Пьеса написана под несомненным влиянием драм И. Анненского.

³⁷ «Альманах муз». Пг., 1916, с. 57—60.

³⁸ «Русская мысль», 1917, № 1, с. 66—97. В том же номере публиковались фрагменты из «Возмездия». Впоследствии Блоку пришлось рассматривать «Гондлу» в связи с планом «Исторических картин» (ЗК, 477, 497).

³⁹ «Аполлон», 1917, № 6—7, с. 17—57.

⁴⁰ См. объявления о включении «Дон-Жуана в Египте» в репертуар театра «Маски» («Вечерние новости». М., 1917, № 50, 25 мая) и владивостокского театра «Балаганчик» — наряду с «Балаганчиком» Блока («Далекая окраина». Владивосток, 1921, апрель). Ранее, в 1913 г., «Дон-Жуан в Египте» был поставлен любительским кружком в Митаве; дважды ставилась «Гондла»; и т. д.

⁴¹ С. Городецкий. Беллетристика в 1917 году. — «Кавказское слово», 1918, № 1, 3 января.

⁴² Идея этого вечера первоначально была связана с юбилейными торжествами — столетием Отечественной войны (см. письмо В. А. Подгорного О. И. Дымову от 11 сентября 1912 г. — ЦГАЛИ, ф. 181, оп. 1, ед. хр. 19). Программу вечера «Парижский игорный дом на улице Луны (1814 год)» в декорациях и костюмах С. Ю. Судейкина см. в кн.: Д. Коган. С. Ю. Судейкин. М., 1974, с. 183. В программе, в числе прочих, названы произведения С. Ауслендера, С. Городецкого, Н. Гумилева.

⁴³ ЦГАЛИ, ф. 147, оп. 1, ед. хр. 10, л. 2.

⁴⁴ В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 313—314.

⁴⁵ См. письмо А. А. Кублицкой-Пиоттух к М. А. Бекетовой от 17 апреля 1921 г. (наст. том, кн. 3, с. 521).

⁴⁶ «Жизнь искусства», 1921, № 806, 30 августа.

⁴⁷ ЦГАЛИ, ф. 147.

⁴⁸ Вс. Е. Чешихин. Дневник 1918 г. (ЦГАЛИ, ф. 553, оп. 1, ед. хр. 1163, л. 32).

⁴⁹ Театр должен был быть рассчитан всего на 60 зрителей. Режиссерами должны были стать В. Н. Соловьев и С. Э. Радлов, заведующим репертуаром — Гумилев (ЦГАЛИ, ф. 147, оп. 1, ед. хр. 63, л. 1).

⁵⁰ «New Age». London, 1917, June 28, p. 209.

⁵¹ С. Городецкий. Рецензия на «Лирические драмы». — «Образование», 1908, № 8, отд. 4, с. 68. Ср. также: «Три лирические драмы Блока являются лишь развитием излюбленных стихотворений. Но самое построение драматического произведения по методу лирического стихотворения является новым» (С. Городецкий. Блок А. А. — «Новый энциклопедический словарь». СПб., т. 6, (1912), стлб. 900).

⁵² Г. Чулков. Лирическая трагедия. — «Золотое руно», 1909, № 11—12, с. 54. Само собой разумеется, что пьесы Блока казались несценичными противникам нового театра вообще. См., напр., статью историка театра Б. В. Варнеке «А. Блок и театр» («Вечерние известия». Одесса, 1926, № 1084, 5 декабря).

⁵³ К. А. Вогак, соратник В. Э. Мейерхольда по обновлению театральной стилистики, писал о «Розе и кресте»: «...глубокое и мудрое содержание драмы влито в законченную и уравновешенную сценическую форму. (...) Вообще пьеса дает много простора для работы и актеров, и режиссера. Остается пожелать, чтобы она (...), не в пример многим и многим современным пьесам, проложила себе быстрый путь на сцену» («Любовь к трем апельсинам», 1914, № 1, с. 56—57). Впрочем, именно то обстоятельство, что ряд сцен пьесы, по словам К. А. Вогака, предполагал «развитие пышного театрального зрелища», и затрудняло ей путь на сцену. Н. Н. Евреинов писал В. В. Каменскому 16 мая 1922 г.: «Потом помни, что чересчур постановочные вещи невыгодны для драматурга. Напр. <имер, > „Роза и Крест“ Блока нигде из-за этого не идет. Опять же „Фауст“ Гете!» (ЦГАЛИ, ф. 1497, оп. 1, ед. хр. 193, л. 16).

⁵⁴ Victor (В. М. Жирмунский). Московский камерный театр. — «Биржевые ведомости», 1917, № 16106, 18 февраля.

⁵⁵ Возможно, толчком к этому гумилевскому сближению послужили слова Пушкина по поводу плана «драмы о палесте Иоанне»: «Лучше сделать из нее поэму в стиле „Кристалль“ или же в октавах». С тем обстоятельством, что сквозь драму Блока «просвечивает» ее эпический прототип, столкнулась при постановке «Розы и креста» труппа МХТ. По словам В. И. Качалова, от декораций М. В. Добужинского пришлось отказаться, «так как выяснилась необходимость дать пьесе Блока легкую оправу, чтобы она смотрелась так, как переворачиваются страницы книги. Постановку на занавесе поручено было выполнить художнику И. Я. Гремиславскому» (Беседа с В. И. Качаловым. — «Россия». София, 1920, № 37, 20 октября).

⁵⁶ Н. М. Волковыцкий передает слова Гумилева: «У Блока есть одно-два стихотворения, которые выше всего, что я написал за всю свою жизнь» («Сегодня». Рига, 1931, № 255, 15 сентября).

⁵⁷ ЦГАЛИ, ф. 147, оп. 1, ед. хр. 14, л. 11.

⁵⁸ Неточная цитата из стих. «В кабаках, в переулках, в извивах...» (II, 159).

⁵⁹ За четыре года до этого в статье «Жизнь стиха» Гумилев назвал «Незнакомку» в числе «живых» стихотворений современной русской поэзии, но от разбора ее воздержался, потому что «о ней столько писалось» («Аполлон», 1910, № 7, с. 12). По-видимому, он имел в виду прежде всего анализ «Незнакомки» в статье Иннокентия Анненского «О современном лиризме» («Аполлон», 1909, № 2, с. 7—9).

⁶⁰ С. Рафалович. Памяти Ал. Блока.—«Фигаро». Тифлис, 1921, № 2, 25 декабря.

⁶¹ Н. Гумилев. Огненный столп. Пб., 1921, с. 59.

⁶² К. Чуковский Александр Блок как человек и поэт. Пг., 1924, с. 45.

⁶³ Б. И. Зингерман. Очерки истории драмы XX века. М., 1979, с. 15.

⁶⁴ А. Скафтымов. К вопросу о принципах построения пьес А. Чехова.—В его кн.: Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 419. О роли театра Чехова в духовном мире Блока см.: Т. Родина. А. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972, с. 211—216.

⁶⁵ В. Шверубович. Люди театра.—«Новый мир», 1968, № 8, с. 95.

ТЕАТР АЛЕКСАНДРА БЛОКА

(АЛЕКСАНДР БЛОК. ТЕАТР. «БАЛАГАНЧИК»,

«КОРОЛЬ НА ПЛОЩАДИ», «НЕЗНАКОМКА», «РОЗА И КРЕСТ».

Издание третье. Петербург. Изд. «Земля», 1918)¹.

Четыре пьесы Александра Блока—это целая эпоха в истории русского театра. Не важно, что только две из них, и то как-то случайно, увидели сцену², давно известно, что душа театра не режиссер и не актер, а автор, и только он. Это мы говорим: театр Станиславского, Комиссаржевской. При некотором удалении мы уже скажем: театр Расина, театр Шекспира³.

Театр Блока охватывает десять лет сумеречно-рассветных от малой революции до Великой Войны⁴. Это тот новый репертуар, который вопреки важным директорам театров, поклонникам Рышкова⁵ и Трахтенберга⁶, шел прямо из сердца русского общества к сердцу каждого отдельного его представителя. И победы и поражения у поэта и его аудитории одни и те же. Сила Блока в его чувствовании ритма, двигающего массы⁷.

Словно собираясь с силами для предстоящих ей великих испытаний, дремала душа страны. Не было ни действия, рождающего драму, ни воспоминания о действии, из которого родился бы эпос. Одна лирика парила нераздельно. Чувство, бессильное выйти за свои пределы, загоралось всеми цветами радуги, как мыльный пузырь на солнце, и наш глаз обогащался созерцанием невиданных дотоле оттенков⁸. Блок был первым поэтом этого периода и у него хватало даже творческой энергии на инсценировку своих же лирических стихотворений. В самом деле, театр—достоянье немногих героических эпох, а сцена и актеры на ней—всех. И вот поэты инсценируют свои лирические и эпические замыслы, создавая не подлинные произведения искусства, но суррогаты драматического творчества. О том, как это делается и как могло бы делаться, я поговорю в другом месте⁹, пока же прошу обратить внимание на то, что «Балаганчик» вышел из «Нечаянной Радости» (там даже есть стихотворенье под таким же названьем)¹⁰, «Король на площади» из «Земля в снегу»¹¹ и «Незнакомка» из «Снежной Маски»¹². Мне эти пьесы дороги, как вариации на незабываемые образы, но я так же приветствовал бы альбом рисунков на те же темы или музыкальные композиции. Театрального же в них нет ничего, кроме модной в то время ломки веками выкристаллизовавшихся форм отношений между двумя сторонами рампы, оказавшихся не под силу тогдашним актерам и авторам. Ломка была столь же решительная, сколь изящная, но и только¹³. Созидания не было. Я помню постановку доктором Дапергутто «Балаганчика» и «Незнакомки» несколько лет тому назад в Тенишевском зале¹⁴. Постановка была блестящая, актеры (о чудо!) великолепно говорили стихи и было только, только что приятно. А ведь щеки бледнеют и глаза загораются, когда читаешь эти вещи вечером один в своей комнате.

Если правильно относить начало театра к эллинским жертвоприношениям, то не надо забывать, что тогда проливалась, пьяня присутствующих, настоящая кровь¹⁷.

Так давно мы ждали постановки «Розы и Креста»¹⁸. Так хотелось отдаться ритму этих колдующих стихов, любоваться переливами этих нежных существований, как в летний полдень любуемся пробегающими облаками. Но когда я недавно прочел, что наконец решено поставить эту пьесу¹⁹, с какой болью почувствовал я, что это поздно. Так мужчина с печалью смотрит на нежную девочку, в которую бы он мог так ясно влюбиться пятнадцать лет тому назад. Мечтательный период русской жизни теперь весь в прошлом. Ритму нашей жизни отвечает только трагедия²⁰. Мы доросли до Шекспира и Корнеля.

ПРИМЕЧАНИЯ

Беловой автограф недатированной статьи Н. С. Гумилева хранится в частном собрании. По всей видимости, время написания — осень 1918 г. Возможно, что статья не попала в печать по причине закрытия многих издательств из-за начавшегося тогда острого дефицита бумаги. Написана статья по старой орфографии.

¹ Впервые драматические произведения Блока были собраны в томе, выпущенном в 1908 г. издательством «Шиповник». В книгу «Лирические драмы» вошли «Балаганчик», «Король на площади» и «Незнакомка». Вторым изданием считается том «Театр», напечатанный в 1916 г. «Мусагетом». Он был дополнен переводом миракла средневекового французского трувера Рютбефа «Действо о Теофиле» и драмой «Роза и Крест», снабженной обстоятельными примечаниями. Вскоре после выхода «Театра» Блок отметил в «Записной книжке»: «В „Театре“ лишнее: „Теофиль“ и весьма сомнителен „Король на площади“. Примечаний к „Розе и Кресту“ не надо» (ЗК, с. 309, запись от 28 июня 1916 г.). Эти соображения автор отчасти реализовал при подготовке третьего издания «Театра» в июне 1918 г. Издательство «Земля», принадлежавшее А. И. Имнайшвили, выпустило том без переводного миракла и примечаний к «Розе и Кресту». Сборник поступил в продажу в августе 1918 г. (ЛН, т. 27—28, с. 529).

² Премьера «Балаганчика», поставленного В. Э. Мейерхольдом в театре В. Ф. Комиссаржевской, состоялась 30 декабря 1906 г. Спектакль шел в течение трех недель. «Незнакомка» была впервые поставлена режиссером В. А. Соколовым 3 февраля 1913 г. в Московском литературно-художественном кружке.

³ В своей лекции «О театре», прочитанной в 1908 г., Блок также выступил против возвышения в театральном искусстве фигуры режиссера в ущерб автору. «Режиссер — это то незримое действующее лицо, которое отнимает у автора пьесу, потом указывает автору ближайший выход из-за кулис театра (такие выходы всюду имеются „на случай пожара“) и вслед за тем истолковывает актерам пьесу по своему разумению, так что автор, явившийся на спектакль посмотреть свое произведение, зачастую не может от изумления произнести ни одного слова» (V, 250).

⁴ Исследователь творчества Блока Л. К. Долгополов пишет «Громадную роль в углублении идейно-творческих поисков Блока сыграла, как известно, революция 1905 года. Неслучайно и его первые драматургические опыты — „лирические драмы“ 1906 года — были задуманы и осуществлены именно в это время. Обострившееся ощущение кризиса индивидуализма толкало Блока на поиски путей, которые сблизили бы его как художника с реальной жизнью» (IV, 555). В 1906 г., в эпоху создания первых лирических пьес, Блок писал в статье «„Драматический театр“ В. Ф. Комиссаржевской»: «Арена, где сходятся современные борцы, с часу на час становится вещественной и реальной. Внутренняя борьба выплескивается наружу. Индивидуализм переживает кризис. Мы видим лица, все еще пугливые и обособленные, но на них уже написано страстное желание найти на чужих лицах ответ, слиться с другою душой, не теряя ни единого кристалла своей (<...> В такую эпоху должен воскресать театр» (IV, 95).

С. М. Городецкий, близкий в это время к Блоку, вспоминает: «Театр был первым его исходом из узкого круга лирики, — исходом, которого он искал всю жизнь» («Печать и революция», 1922, № 1, с. 81).

⁵ Виктор Александрович Рышков (1863—1926) — писатель, драматург.

⁶ Владимир Осипович Трахтенберг (1860—1914) — драматург, журналист.

⁷ В мае 1912 г. Блок утверждал: «Мы должны быть ритмичными и верными музыке, потому что великая задача сегодняшнего дня — напоить и пронизать жизнь музыкой, сделать ее ритмичной, спянной, острой» (VI, 349).

⁸ Высказанная Н. С. Гумилевым мысль, возможно, заимствована из статьи Блока «О драме», в которой говорится: «Запечатлеть современные сомнения, противоречия, шатание пьяных умов и брожение праздных сил способна только одна гибкая, лукавая, коварная лирика. Мы переживаем эпоху именно такой лирики. Вместительная стихия спокойной эпической поэмы, или буйной песни, одушевляющей героев, или даже той длинной и печальной песни, в которой плачет народная душа, — эта стихия разбилась на мелкие красивые ручьи. Однозвучный шум водопада сменился царедейным пением многих мелких струек, и брызги этих лирических струек полетели всюду: в роман, в рассказ, в теоретическое рассуждение и, наконец, в драму. И влияние современной лирики — искусство передачи тончайших ощущений — может быть, было особенно пагубным

для драмы. Кажется, самый воздух напоен лирикой, потому что вольные движения исчезли, так же, как сильные страсти, и громкий голос сменился шепотом» (V, 164).

⁹ В опубликованных статьях Н. С. Гумилев не возвращался более к этой теме.

¹⁰ Георгий Чулков вспоминает: «В конце 1905 г. я предложил Александру Александровичу разработать в драматическую сцену тему его стихотворения „Балаганчик“ („Вот открыт балаганчик...“). Я попросил у него эту вещь для альманаха „Факелы“, который я в то время подготавливал к печати. Блок согласился» (Г. Чулков. Наши спутники, М., 1922, с. 88). См. также письмо Блока к А. Белому от 3 января 1906 г. (VIII, 146).

¹¹ Сам автор указывал в качестве лирического источника на поэму «Ее прибытие». В 1912 г. в примечаниях ко 2-й книге «Собрания стихотворений» он писал: «Я решаюсь поместить здесь эту слабую и неоконченную поэму потому, что она характерна для книги и для того времени, как посвященная разным несбывшимся надеждам» (по моему тогдашнему замыслу) (<...> Развитие той же темы — в лирической драме «Король на площади». (А. Блок. Собрание стихотворений. Книга 2, М., «Мусагет», 1912, с. 392).

¹² В примечаниях ко 2-й книге «Собрания стихотворений» Блок отметил, что лирическая драма «Незнакомка» продолжила цикл его стихов 1905—1906 гг.: «Незнакомка», «Там дамы шеголяют модами...», «Твое лицо бледней, чем было...», «Шлейф, забрызганный звездами...», «Там, в ночной завывающей стуже...» Указание Гумилева, что «Незнакомка» вышла из «Снежной маски», ошибочно, так как Блок закончил драму 11 ноября 1906 г., а тридцать стихотворений, составивших «Снежную маску», создавались с 3 по 13 января 1907 г.

¹³ В статье «Театральный путь Блока» Н. Волков замечает: «Субъективность содержания лирической драмы обуславливает и особые приемы ее построения. Лирический драматург, прислушиваясь исключительно к голосам своей певучей и взволнованной души, неизбежно делается и внешне монодраматичным. Блок — разительный тому пример. Правильное деление сценического действия на акты, картины, явления у него исчезает; на смену им появляются „видения“, „неожиданные и непонятные появления откуда-то“, какие-то „обнаружения“. Острые „вдруг“ и „внезапно“ рассекают ткань единого ритма, и во всей этой манере развертывать пьесу явно проступает не логика драматических событий, но воля лирической фантазии» («Культура театра», 1921, № 7—8, с. 24).

¹⁴ Современная постановка «Балаганчика» и «Незнакомки» была осуществлена 7—11 апреля 1914 г. В. Э. Мейерхольдом и Ю. М. Бонди в зале Петербургского Тенишевского училища силами молодых актеров мейерхольдовской студии. Описание спектакля — в журнале доктора Дапертутто (псевдоним Мейерхольда) «Любовь к трем апельсинам», 1917, № 4—5.

¹⁵ Окончательная отделка пьесы «Роза и Крест», согласно дневниковым записям Блока, была завершена 19 января 1913 г.

¹⁶ Блок считает это общей особенностью отечественной драматургии. В статье «О драме» он утверждает: «Кроме того, что в русской драме отсутствует техника, язык и пафос, — в ней нет еще и действия. Она парализована лирикой, и, зачастую только потому, что эта — родная нам лирика широких русских просторов, мы принимаемся ценить драматическое или иное произведение, никуда негодное с точки зрения искусства» (V, 172).

¹⁷ Происхождение древнегреческого театра связано с церемонией культа Диониса, в честь которого приносились жертвы, обычно быки и козлы.

¹⁸ В конце 1915 г. Московский Художественный театр обратился к Блоку с предложением поставить «Розу и Крест». Получив согласие автора, театр начал работу над драмой. Было проведено около двухсот репетиций, однако 13 декабря 1918 г. решено было от постановки отказаться (см. об этом подробно в наст. книге). Кроме МХАТа, пьесу собирались ставить Камерный театр, театр А. Зюнова и «Свободный театр» в Москве, а также Александринский и Михайловский театры в Петрограде. Впервые «Роза и Крест» была поставлена в Харькове (см. сообщение в наст. кн.) в сезон 1914 г., а в сезон 1920 г. — в Костроме (режиссура, декорации и костюмы Ю. М. Бонди).

¹⁹ Возможно, Гумилев имеет в виду объявление в газете «Новая жизнь» от 16 июля 1918 г., в котором сообщается, что следующий сезон МХТ откроет драмой «Роза и Крест».

²⁰ В связи с мыслью о том, что «ритму нашей жизни отвечает только трагедия», небезынтересно отметить эпизод из «Воспоминаний о Блоке» Е. Замятина, в котором он рассказывает, как летом 1920 г. в Большом Драматическом театре было решено выбросить из «Короля Лира» сцену вырывания глаз у Плостера. «Блок был за то, чтобы глаза вырывать: — Наше время — тот же самый XVI век... Мы отлично можем смотреть самые жестокие вещи...» («Русский современный», 1924, № 3, с. 192).