

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-4-95-102

© Н. Ю. Грякалова

**«И МНИЛАСЬ МНЕ РОССИЙСКАЯ ВЕНЕРА...»:
К ИСТОЧНИКАМ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОДНОГО БЛОКОВСКОГО ОБРАЗА
(ПО МАТЕРИАЛАМ БИБЛИОТЕКИ А. А. БЛОКА)**

В «лирической трилогии» Александра Блока второй раздел «Стихов о Прекрасной Даме» открывается стихотворением «Небесное умом не измеримо...». Оно написано в Шахматове 29 мая 1901 года и знаменует начало того периода в биографии и творчестве поэта, который он сам определил как «мистическое лето». Отношения с будущей невестой, Л. Д. Менделеевой, приобретают, под влиянием лирики Вл. Соловьева и лично переживаемой философии платонизма, все более мистифицированный оттенок «поклонения», «служения», придающий «земной» влюбленности глубокий иератический смысл.¹ В ретроспективной дневниковой записи от 30 (17) августа 1918 года, сделанной как раз в день пятнадцатилетней годовщины бракосочетания, поэт, возвращаясь к эпизодам «мистического романа», так воссоздал основную коллизию «мистического лета»: «Началось то, что „влюбленность“ стала меньше призвания более высокого, но объектом того и другого было одно и то же лицо. В первом стихотворении шахматовском это лицо приняло странный образ „Российской Венеры“». Действительно, Блок, адепт Вечной Женственности, увлеченный поисками «обоснования женственного начала в философии, теологии, изящной литературе, религиях» и выявлением его «внешних форм»,³ в ряд «высоких» номинаций лирической героини («Мадонна», «Офелия», «Царица», «Вечно-Юная», «лучезарное виденье») и ее иномирной атрибутики («голос таинственный», «женственное дыханье», «шепот», «смех из милых стран», «святилище Твое» и пр.), свойственных лирике этого периода, вводит языческий, чувственно-пластический образ, даже *post factum* определяемый как «странный».

Небесное умом не измеримо,
Лазурное сокрыто от умов.
Лишь изредка приносят серафимы
Священный сон избранникам миров.

И мнилась мне Российская Венера,
Тяжелою туникой повита,
Бесстрастна в чистоте, нерадостна без меры,
В чертах лица — спокойная мечта.

Она сошла на землю не впервые,
Но вокруг нее толпятся в первый раз
Богатыри не те, и витязи иные...
И странен блеск ее глубоких глаз...⁴

Комментарий З. Г. Минц, представленный в академическом собрании сочинений поэта, аксиоматичен — он строится на отсылке к интимно воспринятой ранним

¹ Ср. ретроспективные оценки этапов собственной духовной биографии, где лето и осень 1900 года отмечены чтением книг по истории философии, мистическими настроениями и общей платонизированной атмосферой (Блок А. Дневник. М., 1989. С. 281, 282), поддержанной дальнейшим углублением в изучение древней философии и первого тома «Творений» Платона в переводе Вл. Соловьева, предваряемого его же статьей «Жизненная драма Платона» с изложением основных положений «метафизики Эроса». См.: Быстров В. Н. Раннее творчество А. Блока и античная философия // Александр Блок: Исследования и материалы. СПб., 1998. С. 5–39.

² Блок А. Дневник. С. 282.

³ Там же. С. 48.

⁴ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 1. С. 59.

Блоком поэтической традиции: «Образ навеян поэзией Вл. Соловьева: Вечная Женственность — „Афродита Урания“ (Афродита Небесная), сходящая на землю „в теле нетленном“, чтобы принести людям „весну“ вечного счастья».⁵ Однако контаминация двух, хотя и программных, стихотворений Соловьева «Das Ewige-Weibliche» и «Нильская дельта» в качестве интерпретирующих текстов не проясняет герменевтическую ситуацию, а, напротив, создает «конфликт интерпретаций». Если мифологема Афродиты Урании латентно присутствует в блоковском тексте на правах архетипа идеального женского образа, то ни о «весне», ни о «вечном» людском счастье нет и речи в тексте, центрированном исключительно на лирическом субъекте, «избраннике миров», и создаваемых его воображением фикциях (ср.: «серафимы», «священный сон», «мнилась», «Российская Венера»). «Люди» же представлены толпой профанов («Богатыри не те, и витязи иные...») — они поклонники Афродиты Пандемос, которым не доступно «небесное» («лазурное»): заключительная строфа (возможно, профанирующий контекст поддержан аллюзией на сочинение Лукиана Самосадского «Виды любви») соотносена с начальной по принципу контраста, в результате чего создается своего рода герменевтический круг.

Утверждение комментатора о «национальной окрашенности» женского образа с апелляцией к предикату «Российская» требует дополнительной аргументации. Стихотворение выдержано в стилистически нейтральном тоне и, кроме трафаретных «богатырей» и «витязей» (= профанов), никаких примет «русского стиля» не содержит (в отличие, например, от яркой фольклорной стилизации образа лирической героини во «Вступлении» к «Стихам о Прекрасной Даме»). Напротив, мифоним Венера (а имя собственное, как известно, само по себе сильный интертекстуальный маркер) в сочетании с характерным античным атрибутом — «тяжелую туникой повита» — превращают образ в *фигуру*, пластическую доминанту текста, предполагающую наличие визуального прототипа. Описание подчинено канонам экфрасиса и пробуждает в памяти читателя греко-римские скульптурные изображения богини любви. Установка на визуализацию подчеркнута и лирической ситуацией: «избраннику миров» снится «священный сон». Характерно, что в автографе первая строфа — экспозиция, содержащая, кроме того, и метафизическую посылку, была отделена строкой отточий от второй — экспликации самого сна. При подготовке текста к первой публикации Блок убрал отточия, к глаголу «мнилась» добавил вариант «снилась» (вписан в скобках и не зачеркнут),⁶ от которого, впрочем, отказался — и не только во избежание лексического повтора в первой и второй строфах («сон» / «снилась») или нежелательной аллюзии на лермонтовский «Сон» (ср.: «И снился мне сияющий огнями / Вечерний пир...»; курсив мой. — Н. Г.): глагол «мнилась» с заключенной в нем семантикой «кажмости» маркировал переход от сна к видению, что усиливало эффект оптической иллюзии.

Итак, кто же она — Российская Венера? Откуда пришел к поэту этот «странный» образ? Ответить на эти вопросы поможет обращение к такому важному источниковедческому ресурсу, как личная библиотека Блока, хранящаяся в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.⁷ Речь пойдет о достаточно специализирован-

⁵ Там же. С. 472. И не только поэзией, но и упомянутой выше статьей «Жизненная драма Платона», где в конце XIX части контрастно противопоставлены «вульгарная», «всенародная» Афродита Пандемос, синоним «плотской» любви, и Афродита Урания, символ любви «истинной, или небесной», «которая стоит многого и великого».

⁶ Там же. С. 237.

⁷ Фундаментальное описание библиотеки Блока — как ее состава, так и блоковских читательских помет, осуществленное коллективом библиографов (см.: Библиотека А. А. Блока. Описание: В 3 кн. / Сост. О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина; под ред. К. П. Лукирской. Л., 1984–1986. В настоящее время доступно в электронном виде: <http://lib2.pushkinskiydom.ru> (разделы: Интернет проекты → Книжные собрания писателей в библиотеке Пушкинского Дома). Далее ссылки на данное издание даются в тексте сокращенно: Библиотека Блока, с указанием номера книги и страницы), способствовало выделению данного направления в целую отрасль современного блоковедения, о чем нам уже приходилось писать. См., например: Грякалова Н., Титаренко С. Маргиналии А. Блока на статьях теоретиков символизма (к феноменологии и гер-

ном издании, а именно каталоге Музея древней скульптуры Императорского Эрмитажа (Библиотека Блока. Кн. 2. С. 162–165).⁸ В «Описании» блоковской библиотеки не указан составитель каталога — Г. Е. Кизерицкий, занимавший с 1886 года должность хранителя Отделения древностей Эрмитажа.⁹ Свое описание эрмитажного собрания античной скульптуры он выпустил в 1896 году, используя материалы двух предшествующих каталогов С. А. Геденова 1860-х годов (предисловия к первым трем изданиям каталога предваряют его четвертое издание). Современный исследователь биографии ученого-антиковеда отмечает актуальность для своего времени издания новой версии каталога: «Необходимость нового издания диктовалась, во-первых, значительным увеличением собрания и изменившимися представлениями о периодизации античного искусства за истекшие тридцать лет, а во-вторых, тем полукурьезным обстоятельством, что после тщательной чистки и мойки предметов древнего пластического искусства, проведенной только в начале 1890-х гг., выявилось значительное число поздних реставраций деталей статуй, копий и подделок».¹⁰ Кроме того, новонайденные материалы, в том числе из библиотеки Британского музея, позволили уточнить атрибуцию многих предметов эрмитажного собрания. Вышедшее в 1901 году дополненное и исправленное четвертое издание, известное Блоку, включало описание 432 предметов, а также 436 фотографий и рисунков с их изображениями. В каталоге были представлены только древнегреческие и римские артефакты: собрание египетских и ассирийских древностей было описано ранее, а указатель к древностям Босфора Киммерийского был к тому времени не готов.

Каталог Г. Е. Кизерицкого был приобретен Блоком вместе с другими книгами по истории Древней Греции, античной философии, истории религии, литературным памятниками античной эпохи, в том числе и каталогами, о чем сделана соответствующая запись в записной книжке № 1 с пометой: «Купил в 1901–1902 гг.».¹¹ Несмотря на свой факультативный характер, это издание, содержащее фронтальные пометы Блока — как идеографические, так и текстовые, причем развернутые, является ценным документом. Во-первых, это важный источник для реконструкции круга интересов поэта в первые университетские годы и ранний период творчества; во-вторых, издание с полным основанием может быть присоединено к материалам по теме «Блок и античность» и обогащает новыми фактами изучение блоковской рецепции античной мифологии; в-третьих, как будет показано далее, именно здесь обнаруживается ключ к дешифровке образа, генерирующего смысл анализируемого текста. Кроме того, пометы и маргиналии Блока на данном издании лишней раз подтверждают тезис о «полигенетичности» его художественных образов и свидетельствуют о многообразии претекстов, будь они визуально-иконической или вербальной природы, претерпевающих сложную трансформацию в творческом сознании поэта.

Музейные каталоги, карманные путеводители («Бедекеры») на основных европейских языках, искусствоведческие труды — репрезентативная и пока еще малоизученная часть библиотечного собрания Блока. К этим специализированным изданиям он обращался при осмотре достопримечательностей и посещении музеев во время заграничных путешествий, в процессе дальнейшего творческого осмысления нового опыта — все они несут следы его заинтересованного чтения, знакомства,

меневтике чтения) // *Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik*. München, 2017. Jahrgang 62. Heft 1. S. 100–115; Грякалова Н. Ю. 1) К изучению читательских помет и маргиналий А. А. Блока // *Что и как читали русские классики? (От круга чтения к стратегиям письма)*: Коллективная монография. СПб., 2017. С. 225–270; 2) Пометы и маргиналии А. А. Блока на книгах Фета: периодизация и творческий контекст // А. А. Фет: Материалы и исследования. СПб., 2018. Вып. 3. С. 135–165.

⁸ Музей древней скульптуры: [Каталог] / Сост. Г. Е. Кизерицкий. 4-е изд., испр. и доп. СПб., 1901.

⁹ См.: *Тихонов И. Л.* Хранитель древностей Императорского Эрмитажа Г. Е. Кизерицкий // *Мнемон: Исследования и публикации по истории античного мира* / Под ред. проф. Э. Д. Фролова. СПб., 2012. Вып. 2. С. 421–438.

¹⁰ Там же. С. 426.

¹¹ *Блок А.* Записные книжки: 1901–1920. М., 1965. С. 24–26.

пользования (Библиотека Блока. Кн. 2. С. 166–169; Кн. 3. С. 9–31, 40–42, 101–104, 121–122). Они же являются уникальными источниками для реконструкции музейных маршрутов Блока и его художественных предпочтений. Недостаточно оценено и значение изобразительных материалов, представленных в архиве Блока, — оформленных в альбомы коллекций открыток, репродукций шедевров европейской живописи и скульптуры, в том числе античной.¹² Их описание — одна из актуальных источниковедческих задач, осуществление которой, безусловно, будет способствовать изучению визуальных источников и аллюзий целого ряда поэтических (и не только) текстов Блока и расставит новые акценты в представлениях об эволюции его взглядов на историю искусства.

Обратимся к блоковским пометам и маргиналиям на упомянутом каталоге Музея древней скульптуры Императорского Эрмитажа. В ряду подобных изданий блоковской библиотеки он уникален еще и потому, что является единственным документированным свидетельством раннего знакомства поэта с эрмитажной коллекцией *de visu*. Сохранившийся в библиотеке Блока «Путеводитель по картинной галерее императорского Эрмитажа» А. Н. Бенуа помет не содержит (Библиотека Блока. Кн. 1. С. 39), а краткий путеводитель Н. Е. Макаренко «Художественные сокровища Императорского Эрмитажа» (Пг., 1916) с отдельными пометами (Библиотека Блока. Кн. 2. С. 139) относится к более позднему времени.¹³ Для удобства пользования Блок, как это нередко бывало, сделал рукописное оглавление, где перечислил разделы каталога и указал соответствующие им страницы (Библиотека Блока. Кн. 2. С. 165). Характер отдельных маргиналий не оставляет сомнений в том, что они сделаны во время посещения музея. Так, описания музейных артефактов под соответствующими номерами не просто отмечены «крестиками», «птичками», «NB», другими мнемоническими знаками или содержат подчеркивания в тексте значимых фрагментов, но и сопровождаются замечаниями очевидца (сделаны графитным карандашом): «Профиль и face» (№ 170. Ариадна); по поводу неудачно реставрированной руки римской статуи: «громадная / его ли?» (№ 173. Дионис (Вакх)); «в середине залы» (№ 174. Грек); «женообразен» (№ 346. Аполлон китаред); в описании римской копии фигуры Танатоса («...выражение лица грустное») внесено уточнение: слово «грустное» подчеркнуто и вверху вписано («глаза») (№ 353. Танатос); в описании изображения головы Афродиты («Поверхность мрамора пострадала от влияния непогоды») уточнено: «серого цвета» (№ 355. Афродита (Венера)).

Слои помет в этом документе четко дифференцируются: если графитный карандаш использовался в залах музея, то записи черными чернилами сделаны *post factum*, уже в кабинетной обстановке, и отражают дальнейшие этапы осмысления визуально-иконического материала. Это могли быть краткие пояснения к именам малоизвестных мифологических персонажей — в таких случаях Блок, как правило, обращался за справкой к «Реальному словарю классической древности» Фр. Любкера (Библиотека Блока. Кн. 2. С. 111–138), что подтверждают соответствующие пометы. Например, блоковское примечание к № 147. Омфала: «дочь Ярдана, вдова Тмола (миф о Геракле)» коррелирует с соответствующим фрагментом статьи о Геракле («Heracles»), где слово «Омфала» еще и подчеркнуто.¹⁴ Но присутствуют и более репрезентативные пометы.

¹² ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 401–404. На значимость данных артефактов уже было обращено внимание, см., например: *Долгинский М. З.* Искусство и Александр Блок: Книжная и журнальная графика. Театр. Портреты. М., 1985. С. 383; *Грякалова Н. Ю.* Европейские маршруты Александра Блока: Бельгия, 1911 год // *Вестник истории, литературы и искусства / Российская академия наук.* М., 2006. Вып. 3. С. 82–92; *Титаренко С. Д.* Блок и прерафаэлиты (О некоторых визуальных источниках и природе трансформаций архетипического образа Вечной Женственности) // *Александр Блок: Исследования и материалы.* СПб., 2011. С. 113–141.

¹³ Известно, что при посещении Третьяковской галереи в августе 1902 года Блок также пользовался музейным каталогом, о чем свидетельствуют отсылки к нему в записной книжке № 2 (Блок А. Записные книжки. С. 36–37). В библиотеке Блока данный каталог не представлен.

¹⁴ Реальный словарь классической древности Фр. Любкера. СПб.; М., 1884. Т. 1. С. 470, прав. стб. (библиотека ИРЛИ, шифр 94 1/149). См.: <http://lib2.pushkinskiydom.ru> (раздел: Интернет проекты — Книжные собрания писателей в библиотеке Пушкинского Дома — Книги из

Так, Блоком тщательно проработаны описания экспонатов «Залы Муз». Внутренний раздел Блок выделил заголовком: «МУЗЫ^{*}», а под астериском внизу страницы записал фрагмент из «Теогонии» Гесиода (Нб 77–80):

Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλεια τε Μελπομένη τε
 Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνια τ' Οὐρανίη τε
 Καλλιόπη θ': ἧ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων.
 ἧ γάρ καὶ βασιλεύουσιν ἀπ' αἰδοίοισιν ὄπηδε.¹⁵

Для Блока, сторонника платоновской концепции боговдохновенного творчества, обращение к гимну Музам имело символический смысл: ведь именно от них, дочерей Зевса, Гесиод, согласно первой части поэмы, получает свой поэтический дар — сцена инициации разделяет две части, переводя повествование из плана профанного в сакральный. В описании каждого артефакта (№ 305–313) имена всех девяти муз подчеркнуты, а «легенды» сопровождаются маргиналиями, либо уточняющими детали скульптурных изображений (например, «Лира семиструнная» — к № 308. Терпсихора; «Лира 9^м струнная» — к № 311. Эрато), либо проясняющими символический смысл отдельных атрибутов: так, к описанию трагической маски, атрибута музы трагедии Мельпомены, Блок сделал выноску на полях: «страдание, таинство, судьба — Рок» (№ 309. Мельпомена). А по поводу Полимнии (№ 312), «музы серьезного пения», заметил: «сосредоточенность лирической думы (начало субъект<ивное>)». Это лишь часть из многочисленных блоковских помет, которые требуют дальнейшего углубленного изучения и комментирования (например, фиксированное внимание на изображениях Диониса,¹⁶ на скульптурах женского пантеона и т. д.),¹⁷ что выходит за рамки обозначенной нами темы.

Перейдем теперь, вслед за поэтом, в «Залу Эрмитажной Венеры». Свое название зал получил по имени экспонировавшейся здесь статуи Афродиты (Венеры), изваянной из паросского мрамора, которая была найдена в 1859 году в Риме в виноградниках Маньяни и тогда же приобретена для эрмитажной коллекции. В описании № 343. Афродита (Венера Эрмитажная) сказано: «Как позою, так и размерами она подходит к Медичейской Афродите, но она представляет собой сухое повторение этого типа Праксителиевой школы. Подле нее изображен дельфин, обвивающийся вокруг столба. <...> Римская копия I в. по Р. Х.».¹⁸ Под № 347 дано описание еще одной статуи

библиотеки А. А. Блока). Отметим внимание Блока к изображениям персонажей античной мифологии (ср. характер помет в статьях, посвященных Ириде, Мойрам, нимфам, Парису, Сфинксу и др.) и к иллюстративному материалу в целом, а также общую высокую оценку издания: «Философская сторона мифологии (как и фактическая) у Любкера превосходна» (Блок А. А. Дневник. С. 47; запись от 22 мая 1902 года).

¹⁵

Девы Клио и Евтерпа, и Талия, и Мельпомена,
 И Эрато с Терпсихорой, Полимния и Урания,
 И Каллиопа — меж всеми другими она выдается:
 Шествует следом она за царями, достойными чести
 (пер. В. В. Вересаева).

¹⁶ В столь раннем внимании к репрезентациям Диониса (задолго до знакомства с «Происхождением трагедии...» Ф. Ницше и циклом статей Вяч. Иванова о «религии страдающего бога») усматривается след чтения статьи Вл. Соловьева «Мифологический процесс в древнем язычестве» (1873): Дионис, экстатический «темный бог», нисходящий в природу, представлен здесь как младшее из божеств, культ которого знаменует третий, фаллический, период мифологического процесса, на котором этот процесс и заканчивается.

¹⁷ Приведем лишь один пример: знаменитый мраморный бюст Антиноя (№ 60), в описании которого Блок подчеркнул строки: «Колоссальный бюст — одно из лучших повторений этого идеального типа...» и «Бронзовый венец из плюща...», может быть рассмотрен как один из источников образа лирического героя в стихотворении «Так. Неизменно все, как было...» (1905): «И я пришел, плющом венчанный, / Как в юности, — к истокам рек» (при аллюзии на портретное сходство с изображением любимца императора Адриана).

¹⁸ Музей древней скульптуры. С. 199–200. Часть первой фразы на с. 199 (до слова «повторение») отчеркнута графитовым карандашом (Библиотека Блока. Кн. 2. С. 164).

Афродиты — знаменитой Венеры Таврической (она поступила в эрмитажную коллекцию антиков в 1850 году из Таврического дворца, откуда и ведет свое название; в настоящее время размещена при входе в зал Диониса): «Эта прекрасная переделка с оригинала из Праксителей школы обнаруживает как в позе, так и в выражении большое сходство с Венерою Медичейской. Возле богини стоит высокий альбастр (сосуд с ароматами), покрытый сложенным на нем одеянием ее. Поверхность статуи очень испорчена, но, несмотря на это, замечается, что статуя полна жизни и изяжна мастерски. Греческая копия IV в. до Р. Х.»¹⁹

Внимание Блока привлекли обе скульптуры, особенно Венера Таврическая, о чем свидетельствуют карандашные отметки (сделанные, как мы помним, во время осмотра музея) при соответствующих номерах каталога: «крестиком» отмечен № 343, тремя косыми чертами и подчеркиванием — № 347. Однако при дальнейшей работе с каталогом плотным слоем заметок и маргиналий (чернилами) Блок сопроводил описание Венеры Эрмитажной (№ 343), что выделяет данный артефакт на фоне всех остальных. Эти маргиналии воспроизведены в «Описании» библиотеки Блока ad litteram, буквально, как и полагается в данном типе изданий. И только при критическом рассмотрении выясняется, что поэт *ошибочно* отождествил Венеру Эрмитажную с Венерой Таврической и все пометы к № 343 (с. 199 каталога) de facto относятся к экспонату под № 347 (с. 202–203 каталога). Приведем аргументы в пользу нашей атрибуции.

Уже помета при заглавии № 343 (оно подчеркнуто чернилами) в описании статуи «^{*}Куплена Петром» и соответствующее примечание на нижнем поле страницы: «^{*}Опис<ание>. Леонтьев. Пропилеи, т. I (см. предисл<овие> к I <-му> изд<анию> катал<ога>»,²⁰ как и следующее примечание (к топониму «^{*}в Риме^{**}»), месту обнаружения статуи): «^{**}Называется Таврической, т. к. была в Таврич<еском> дворце», однозначно свидетельствуют, о какой Венере идет речь. Недостаточной внимательностью Блока можно объяснить внесение исправления в верно обозначенную дату римской находки, в будущем названной Венера Эрмитажная, — 1859 год.²¹ Блок, окончательно запутавшись в хронологии и атрибуции, исправляет дату на «1759», вероятно имея в виду, что события, связанные с приобретением Венеры Таврической, относятся (условно) к первой половине XVIII века, но уж никак не к XIX. Это достаточно странно, поскольку дальнейшие пометы свидетельствуют о внимательном чтении указанной статьи антиковеда П. М. Леонтьева «Венера Таврическая», которая вошла и во второе издание «Пропилей»: оно имелось в библиотеке Блока (Библиотека Блока. Кн. 2. С. 202; пометы на статье отсутствуют) и уже давно оценено как один из источников его античных штудий.²² Так, непосредственно восходит к тексту статьи блоковская маргиналия с указанием скульптурных деталей артефакта и их истолкованием: «Сосуд с ду-

¹⁹ Музей древней скульптуры. С. 203. Согласно современным данным, это римская копия II века н. э. с греческого оригинала III века до н. э., который являлся повторением знаменитой статуи Афродиты Книдской, изваянной Праксителем.

²⁰ Блок ссылается на Предисловие С. А. Гедеонова к первому изданию каталога, где были приведены следующие исторические и библиографические сведения: «Петр Великий положил начало находящемуся ныне в Императорском Эрмитаже собранию греко-римской скульптуры сделанными, по его повелению, в 1718 году в Риме, приобретениями статуи: *Венеры Таврической* (№ 347), Венеры, внесенной в каталог под № 20, и Пастуха, записанной под № 158. Г. Леонтьев собрал в изданных им в 1851 году „Пропилеях“ (I, стр. 133, 134) драгоценные сведения о переговорах, веденных, по этому предмету, с римским двором...» (Музей древней скульптуры. С. III; курсив мой. — Н. Г.). П. М. Леонтьев — автор статьи «Венера Таврическая» (впервые: Пропилеи: Сб. статей по классической древности. М., 1851. Кн. 1), в которой излагались переписи приобретения статуи Венеры Петром I и приводились соответствующие документы, а также давалось детальное ее описание в сопоставлении с другими скульптурными типами.

²¹ Составители «Описания» атрибутируют ошибку Блока как «исправление опечатки», что неверно. Кстати, в том же Предисловии к первому изданию каталога указано, что «при Императоре Александре II» была приобретена «в 1859 году Венера Эрмитажа (№ 343)» (Музей древней скульптуры. С. VI), но, скорее всего, Блок до конца Предисловия не дочитал.

²² Например, там же были опубликованы «Очерки греческой философии» М. Н. Каткова, законспектированные Блоком в тетради «Моя декламация...», что отразилось и в цитатном слое его эпистолярия. См.: Магомедова Д. М. Комментируя Блока. М., 2004. С. 67–72.

хами — ἀλάβατρον. Одевание лежащее у ног — символ переходящей обнаженности».²³ С той же статьей корреспондирует и запись на левом поле — классификация типов скульптурных изображений богини любви:

«1. Venus genetrix (одетая).

2. Venus victrix (полуодетая), как Милосская).

3. Венеры совсем обнаженные (Таврич<еская>, Медич<ейская>, Дрезд<енская>, Капитол<ийская>».²⁴

И наконец, на правом поле записан фрагмент из гомеровского гимна к Афродите, который был предпослан статье о Венере Таврической в качестве эпиграфа:

...ἴτε βροτοῖσιν
μεῖλχα δῶρα διδῶσιν, ἐφ' ἡμερῶ δὲπροσώλω αἰεὶ μευδάει...²⁵

Итак, можно констатировать, что статья отечественного антиковеда, специалиста по археологии искусства, является основанием для адекватной атрибуции блоковских помет и маргиналий в каталоге Музея древней скульптуры. Они же, в свою очередь, свидетельствуют о визуально-иконических претекстах образа Российской Венеры, которые представлены в контаминации источников: «тяжелая туника» — атрибут, скорее, Venus victrix, Венеры «полуодетой», то есть Венеры Эрмитажной, а «холодность» («Бесстрастна в чистоте, нерадостна без меры»)²⁶ — хрестоматийная характеристика Венеры Таврической, эффект так называемой «римской» отделки мрамора, отполированного до холодного блеска. Заметим, что Венера Таврическая, представлявшая в ряду изваяний богини любви тип «самой юной и свежей женщины»,²⁷ репрезентировалась тем же П. М. Леонтьевым как *российское* национальное достояние, «одно из превосходнейших античных изваяний <...> и превосходнейшее из всех тех, которые сохраняются в России»: статуя, утверждает автор, была «приобретена для России по повелению Петра Великого и перевезена в Петербург, — вероятно, первое из античных

²³ Ср.: «Богиня-женщина изображена в нашей статуе, как она, вся нагая, выходит из купальни. Ее одежда еще лежит у ее ног на сосуде с ароматами, ἀλάβατρον» и далее: «Также выйдут из купальни и также имеют у своих ног сосуд с духами две первоклассные Венеры, Таврическая и Капитолинская, но отличаются от Книдской тем, что одеяния вовсе не держат в руках. <...> одеяние совсем удалено от тела, и обнажение допущено вполне. Одеяние только лежит у ног на сосуде, чтобы показать ногу, как состояние переходящее» (*Леонтьев П. М.* Венера Таврическая // Пропилеи: Сб. статей по классической древности. 2-е изд. М., 1856. Кн. 1. Отд. 1. С. 125, 131). В словаре Фр. Любкера в статье о Книде («Cnidus») Блоком подчеркнута: «Он был главным местом культа Афродиты (regina Cnidi, Hor. Od. 1, 30, 1); там находилась высокопрославленная статуя последней, исполненная Праксителем» (Реальный словарь классической древности Фр. Любкера. Т. 1. С. 246, лев. стб.).

²⁴ Ср.: «Ближе всего к прежним представлениям стоят Венеры одетые, называвшиеся у римлян Veneres genitricis, и носящие хитон или тунику и верхнее одеяние, ἱμάτιον, наброшенное сверх хитона. Дальнейшее место занимают Венеры полуодетые, в одном верхнем одеянии, обложенном около ног, но без хитона. К этим Венерам относится Венера Милосская <...>. Это Венеры победоносные, Veneres victrices, с гордой повелительной осанкой, стоящие обыкновенно на правой ноге и левою наступающие на какое-нибудь возвышение <...>. За этими победоносными Афродитами следуют статуи, совершенно обнаженные; они стоят обыкновенно на левой ноге и немного наклоняются наперед; в них нет ничего повелительного, и миловидность в них совершенно вытеснила гордую величавость. К этому последнему разряду принадлежала Праксителива Книдская Афродита, и к нему же принадлежат Венера Таврическая, Медичейская, Дрезденская, Капитолинская» (*Леонтьев П. М.* Венера Таврическая. С. 130–131). Изобразительный материал представлен в приложении к статье (Там же. С. 105. № 4–7).

²⁵ «...Дарами / Нежными смертных она одаряет. Не сходит улыбка / С милого лица ее...» (Ном. Нумн. X 1–3, пер. В. В. Вересаева). См.: *Леонтьев П. М.* Венера Таврическая. С. 125.

²⁶ Но в атрибутах «бесстрастности», «холодности» лирической героини присутствуют и биографические аллюзии. Ср. замечания о настроениях весны 1901 года: «Я покорился <...> психологически — всегдашней суровости Л. Д. Менделеевой. <...> В том же мае я впервые попробовал „внутреннюю броню“ — оградить себя „тайным ведением“ от Ее суровости...» (*Блок А.* Дневник. С. 282).

²⁷ *Леонтьев П. М.* Венера Таврическая. С. 132.

изваяний, занесенных на берега Невы счастливым распространением европейской цивилизации».²⁸

Таким образом, продемонстрированная методика источниковедческого исследования, своего рода вариация «уликовой парадигмы», позволяет не только фактологически усилить существующий комментарий к стихотворению Блока «Небесное умом не измеримо...», но и показать важность предметно-изобразительного компонента в развертывании поэтической мысли даже в тех случаях, когда содержание стихотворного текста покоится на отвлеченных метафизических основаниях.

²⁸ *Леонтьев П. М.* Венера Таврическая. С. 125. Травестийная сцена праздника в честь «белой дьяволицы» Венус, устроенного Петром I по случаю прибытия в столицу античной статуи, включена в книгу первую («Петербургская Венера») последней части «Антихрист (Петр и Алексей)» (1903–1904) историософской трилогии Д. С. Мережковского. В связи с национальными коннотациями Венеры Таврической ср. следующий пассаж в монологе Петра: «Ныне же и Венус, богиня всякого любезного приятства, согласия, домашнего и политического мира, да сочетается с Марсом на славу имени Российского» (*Мережковский Д. С.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 346).

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-4-102-107

© Ван Цзунху (КНР)

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФАКТОР И КУЛЬТУРНЫЙ КОД РУССКОГО АВАНГАРДА

Русский авангард является очень сложным, многомерным и даже противоречивым феноменом. На его становление и развитие оказывали влияние такие западноевропейские литературные движения, как французский кубизм и фовизм, итальянский футуризм, немецкий экспрессионизм. При этом можно говорить и о его национальном своеобразии, которое зависело не только от социально-политической ситуации в России на рубеже XIX–XX веков, но, что было более важным, определяющим, с нашей точки зрения, — от русского национального менталитета и культурных традиций. Масштаб развития русского авангарда в значительной степени превзошел европейский авангард, определил его колоссальное влияние на все западноевропейское искусство новейшего времени.

Об успехе авангарда в России свидетельствует то, что он проник почти во все отрасли искусства и социальной жизни, породил много художественных и литературных группировок, а в 1960-е годы пережил возрождение после 30-летнего перерыва. На наш взгляд, одна из главных причин этого заключается в том, что авангардное движение в значительной степени соответствовало особенностям русского национального менталитета и культурным традициям, в частности тем характерным чертам, которые выдвинул Н. А. Бердяев в ряде его знаменитых трудов: это русский максимализм, нигилизм, стремление к совмещению противоположностей и свобода от формальных ограничений. Эти черты во многом способствовали становлению и развитию русского авангарда в условиях социальных преобразований, привели к его расцвету и определили его национальное своеобразие.

В первую очередь выделяется русский максимализм, определенный Бердяевым следующим образом: «Русские вообще плохо понимают значение относительного, ступенчатость исторического процесса, дифференциацию разных сфер культуры. С этим связан русский максимализм. Русская душа стремится к целостности, она не мирится с разделением всего по категориям, она стремится к Абсолютному...».¹ Иными словами, русский человек не будет довольствоваться малым, ему нужно всё и сразу — либо всё, либо ничего: «Коль любить, так без рассудку, / Коль грозить, так не на шут-

¹ *Бердяев Н.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 19.