



С. Исаев

Игровая семиотика пира в русской литературе Серебряно- го века

Русский пир как культурный институт к началу XX столетия претерпел существенную эволюцию. Изменилась прежде всего трапеза: упростилась и рационализировалась ее церемониальность. «Вообще историю быта, – замечают Ю.М. Лотман и Е.А. Погосян, – можно было бы описать как последовательное введение ритуальных неудобств – от костюма, прически, интерьера, обеденного прибора до манеры отпускать длинные ногти; вплоть до начала XX века быт стремится к неудобству, после чего обращается к подчеркнутому удобству, обретая при этом все менее ритуальные формы»¹.

Объектом нашего анализа будет символистский пир, который мы рассмотрим на материале двух стихотворений А. Белого, созданных соответственно в 1902 и 1905 годах. Пир у символистов демократизирован, но сохраняет две обязательных составляющих: принятие еды и словесное общение как два необходимых условия эстетического переживания рассматриваемого явления культуры. Названные выше тексты Белого практически не включают одну из частей пира – «речевой декор»². Последнее предопределяет особый характер взаимодействия лирики Белого с жанровой традицией пира: она устанавливается не через философский диалог (симпозион), а через интермедialное оформление трапезы.

Второй особенностью пира у Белого, как и у символистов в целом, является особая игровая атмосфера. Своеобразие игровой стратегии Белого требует более пристального рассмотрения. Предрасположенность автора «Петербурга» к игровому восприятию жизни была очевидна для его современников. «... Бугаев – бессознательный игрок», – отмечает Э.К. Мет-

нер в письме от 29 декабря 1912 г. к В.И. Иванову³. Что же понимает Белый под игрой и в чем видит ее истоки?

Непосредственное формирование игровых предпочтений Белого совершается уже в детстве. В своих трехтомных воспоминаниях Белый рассказывает о «периоде перманентной игры», «длившемся до времени серьезного изучения Шопенгауэра, Милля и символистов»⁴. «Свою игру» Белый называет игрой в «несуществующую историю». Она рождается из подражания героям романов Ф. Купера. Приключения в «американских лесах» собственной квартиры вскоре «совмещаются с русской современной историей, которая по-своему переиначивается» (4, 227).

Еще более существенно для последующего подхода к игре раннее предпочтение одних игр другим. Борю Бугаева не привлекали игры строго регламентированные. Это обстоятельство, подчеркнутое в воспоминаниях несколько раз, заслуживает внимания. «Я не любил детских игр с обязательными правилами, с обязательством гоготать, махать руками и ногами и выдумывать никчемные шалости, чтобы показать, что мне весело...» (4, 330). Выделенность игры изначально не приемлется Белым⁵. Здесь – исток его особого подхода к игровому поведению, а именно внутренней потребности стирания границы между игрой и серьезным с одновременным требованием сохранения в совершаемых действиях игрового статуса.

Игра как сфера отдыха и развлечений неизменно у Белого связана с эксцентрикой и весельем. Здесь проявляет себя позже осознанное им платоновское сближение игры и праздника. В детстве же и ранней молодости к веселой игре побуждала натура. «... Весна, молодость, просто избытки сил нудили лазать по перпендикуляру стены, зацепляясь за выступы: кто выше влезет?» (4, 419).

Игровая сфера жизни ее юному участнику дарует то, что он сохранит до последних дней своей жизни: «героическое» и «праздничное» мироощущение, которое не противоречило трагическим переживаниям, а проливалось на правах игрового: «...в ней (то есть в игровой сфере. – С.Г.) мальчик – “герой”...» Словом «герой» в данном случае зрелым художником означено синтетическое мировосприятие ребенка, включающее и собственно «подвиг», и творческий акт с неременной инициативой действий. Последнее в случае с Белым подразумевает некую «мыслительную» («мозговую») инициативу, от которой протягивается связующая нить к «символизации». Думая об этом, Белый отметит: установление в ходе особых, не по правилам организованных игр, «связей между отдельными моментами нескончаемого сюжета, имеющего своей сферой исто-

рию, вырабатывает во мне и контроль мыслей, и инициативу, которая вылезает в жизнь зрелой позднее уже...» (4, 227).

В детских «просто играх» берет исток и другая, театрализованная, особенность игровой реальности в произведениях Белого. Он называет ее «страстью к маскараду». Эта страсть, получая «богатую пищу» (4, 324) в жизненной атмосфере профессорской Москвы конца 80-х – начала 90-х годов, поможет юному Бугаеву стать «всеми признанным и всеми оцененным костюмером» (4, 324). Детский и юношеский опыт игры в кентавров, единорогов, игры в «миф» и балаган («гаф») позже отразятся в подходе Белого к театру, теории масок и масковой поэтике его произведений.

Пересечение собственно детских игровых увлечений с «теоретическими» и «философскими» штудиями у будущего художника произошло очень рано. «Мои “странные” игры, сплетающие созерцание, мысли об эстетике Шопенгауэра, стилистические упражнения с просто детской игрой, уже возникают с пятого класса» (4, 326). Шопенгауэр и Кант дают Белому возможность осознать свои собственные игровые пристрастия и углубиться в теорию игры как таковую.

Стихия детского «сплошного» игрового поведения к концу гимназического обучения и в начальные годы студенчества отходит на второй план. Целостность «умственности» в последующем расщепляется на свои тезис и антитезис. «Резвящийся рассудок», в свою очередь, становится не только объектом наблюдения, но и инструментом игры. Так, например, его обладатель, герой поэмы «Первое свидание», осмысляя отношения человека с Вечностью, одновременно *играет* («интригует») *игрой* («резвящимся рассудком»):

«Я выглядел немного франтом,
Умея дам интриговать
Своим резвящимся рассудком
И мысли легкие пускать,
Как мотыльки по незабудкам;
Вопросов комариный рой
Умел развеять в быстротечность,
И – озадачить вдруг игрой, –
Улыбкой, брошенной... в вечность...»⁶

Игровое настроение «начала века» сопоставляется Белым с очарованием увлекательного, в чем-то еще старомодного, но полного надежды на будущее спектакля. Эта игра:

Как мир – родной (как мир весной),
Как старой драмы замиранье,

Как то, что смеет жизнь пропеть,
Как то, что веет в детской вере... (6,412)

Иной становится игра в лирике Белого после 1905 года. Спортивная состязательность, хмель переизбытка юношеских сил, упоение, разочарование и метания «резвящегося рассудка» вынужденно и надолго отступают в тень и уступают доминирующему переживанию середины 1900-х годов – пронзительному осознанию проигрыша. Именно чувство несостоявшейся победы поведет к тотальному переосмыслению игровых образов и переосознанию функций игровых мотивов.

Особенно ярким и неожиданным оказывается обращение Белого к мотиву азартных игр. Ранее не изображавший своего героя за карточным столом или рулеткой, Белый теперь избирает именно эти игры, чтобы с их помощью означить особое мироощущение своего героя и собственное понимание происходящих трагических событий. В этом плане характерно стихотворение 1905 года «Пир». Отправляя читателя повторяющимся названием к лирике самого начала 1900-х годов (то есть к «Пиру» 1902 года из «Золота в лазури»), Белый придает новым игровым образам ретроспективное содержание.

Игровая система «Пира» 1902 года (далее Пир-1) поддерживается мифологическими и сказочными образами. Потенциал игры определен переходом к системе гиперусловных обозначений, вводящих читателя в атмосферу яркого, цветистого мира, расположенного на границе между реальностью и собственно сказкой. В пограничную зону сдвинуто все: место действия («мшистая лужайка» в пригородной черте), время (осень, деревья в золотой листве), образы. Гости, явившиеся разделить с героем трапезу, подчеркивают ее особый характер. Скелеты «в могильных покровах» и от «бремени лет полысевший гигант» превращают рисуемое пиршество в картину, символизирующую не утверждение жизни, а осмысление ее.

Немаловажно отметить, как изображает Белый трапезу. Приборы, расставленные на столе, останутся в неприкосновенности. То есть сам процесс принятия пищи, поглощения яств и насыщения – отсутствует. Скелеты не садятся за стол, они «неистово» пляшут на мшистой лужайке. Танец смерти у пиршественного стола символизирует наступательную «игру» смертоносных сил. Веселье смерти определяет и амбивалентное состояние героя: «К себе всех зову я с весельем и злостью». Вся трапеза в конце концов сведена лишь к одному действию – винопитию. Об этом упоминается дважды – в начале и в конце стихотворения. В завершающей стихотворение сценке к столу вместе с героем

Белого присаживается на какой-то обрубок полысевший гигант «и тянет вина изумрудного кубок».

Винопитие интересует Белого не само по себе. Особо следует отметить качественность напитка. Она подчеркнута Белым дважды. «Изумрудность» вина констатирует достижение определенного уровня нравственных стремлений, приподнятых над «плотскими мотивами». И здесь, «на более высоких ступенях нравственной жизни», где «энергия организма служит более духовным, нежели плотским целям», здесь, согласно доводам Вл. Соловьева, которые Белый, конечно, не мог не разделять, винопитие или «повышение нервной деятельности (разумеется, в пределах, не затрагивающих телесного здоровья) усиливает действие духа и, следовательно, может быть в известной мере не только безвредно, но даже и прямо полезно»⁷.

Остановимся на гостевых приоритетах. Приглашение на пир персонифицировано только для горбуна-музыканта, лица «подсобного». Остальные же участники трапезы званы, но обозначены местоимением «все» («всех зову я...»), что высвечивает пассивно-выжидательную позицию, уступающую активность предполагаемым гостям. Открывая себя воздействию энергии извне, но в действительности сосредоточиваясь на самом себе, герой в конце концов оказывается в кругу гостей, символизирующих его собственные переживания и размышления. Скелет и гигант, явившиеся на пир, не что иное, как «материализовавшиеся» мысли о смерти и времени.

Вместе с тем очевидна и характерность этих оплотняющихся размышлений. Скелеты «*неистовствуют*» в танце, то есть разрушительный, «смертельный» процесс ощутим как явление в его силе и мощи – он проходит свой апогей, резко маркируя границу, конец и катастрофичность, воспринимаемых в амбивалентном игровом ключе – с «весельем и злостью». Не менее ярко проступают черты «повседневной» смертельно опасной жизни в образе гиганта. Символизируя поступь времени, этот персонаж собственно и фиксирует в своем облике его разрушительные действия («от бремени лет полысевший гигант»). Усаживая и его за стол с кубком изумрудного вина, Белый акцентирует не только жизнеопытность своего гостя, но и его грубоватость, разухабистость. Лексически последнее выражено глаголом «нацепил» и существительным, обозначающим посадочное место, – «обрубок», но не ложе, не кресло, не стул. Указанные детали создают тот самый локальный контекст, в который попадает эмблематическая деталь костюма гиганта – «яркоогненный бант», символизирующая революционность и жажду перемен. Вкупе с названными многоаспектными символами употребление «изумрудного» вина гигантом мо-

жет быть прочтено уже иронически. А именно как средство возбуждения плотской энергии и телесной языческой необузданности:

Пришел, нацепив яркоогненный бант,
мастито присев на какой-то обрубок,
от бремени лет полысевший гигант
и тянет вина изумрудного кубок (6, 123).

Условно-масковая, мифологическая, сказочная атмосфера Пира-1 не разрушается иронией. Эта атмосфера органически связана с Я героя, а оно еще как бы «дистанцировано» от саморазрушения и способно вести интеллектуальную игру с быстротекущей жизнью:

Сгущается мрак... Не сидеть нам во мгле ведь?
Поставил на стол я светильников девять... (6,123)

В «Пире» 1905 года (далее Пир-2) сохраняются ведущие мотивы Пира-1 – трапеза, хмель, неистовый танец, сопровождающий застолье. Немаловажно отметить, что здесь, как и в стихотворении 1902 года, нет нагромождения посуды, блюд, приборов. Как и в раннем стихотворении, здесь отсутствуют сцены поглощения еды и насыщения. Собственно застолье изображено всего в двух строчках: «Вокруг широкого стола, / Где бражничали в тесной куче...» Таким образом, центром трапезы, средоточием пира взято, как и в Пире-1, винопитие.

Вместе с тем характер его в тексте 1905 года иной. Иным является прежде всего напиток. Вместо «изумрудной» жидкости появляется «густо пенящееся вино», «щелкающее взлетевшей пробкой», то есть жидкость экспрессивного разлития в пространстве, разлития, сопровождающегося шумом, несдерживаемым движением и волнением пены. Изображением физического «поведения» напитка Белый дистанцирует качество винопития. «Изумрудное» вино в Пире-1 символизировало сосредоточение героя на нравственной стороне душевной деятельности, трапезой обозначалась духовность. Во втором случае акцентирована телесность и динамика физических тел, распространяющихся в пространстве. Трапеза такого типа приводит к опьянению («Ликуйте пьяные друзья...»), которое, с одной стороны, резко повышает эмоциональный статус игры («В разгаре пьяного азарта...»), а с другой – выявляет в пьяном, телесном «взрыве» хмеля и энергии некий мертвящий итог: «День мертвенно глядел и робко. / И гуще пенилось вино, / И щелкало взлетевшей пробкой» (6,229).

Параллель между «опьянением» и всплеском телесности в Пире-2 сознательно вводится Белым в более широкий, исторический контекст, где

обе части сравнения, метафоризируясь, означивают особое понимание Белым революционных событий 1905 года. Узловым образом этой поэтической концепции оказывается взрыв телесных сил, что позволяет увидеть в Пире-2 зерна поэтических открытий «Петербурга».

В Пире-2 звеньями единого художественного замысла с кодовым знаком «опьянение» оказываются образы разного уровня. Последнее подчеркивается композиционно – чередованием в пределах 2-й и 3-й строфы «разлива» исторических событий и «плеска», «хмеля», двигающих локализованный сюжет так называемой «трапезы» («бражничанья» в Aquarium'e):

Мы ехали. Юна, свежа,
Плеснула перьями красotka.
А пуля плакала, визжа,
Над одинокою пролеткой.

Нас обжигал златистый хмель
Отравленной своей усладой.
И сыпалась – вон там – шрапнель
Над рухнувшею баррикадой (6, 227 – 228).

Стихийное разлитие потока людской массы, ее физическое, пространственное перемещение («Проходят толпы с фабрик прочь. / Отхлынули в пустые дали») ассоциировано с «разлитием» крови:

Над толпами знамена в ночь
Кровавою волной взлетали (6,227).

«Рифмуя» приведенное начало и конец Пира-2, Белый завершает стихотворение образом пенящегося, разливающегося вина. На наш взгляд, замысел Белого заключен отчасти в том, чтобы показать, как «опьянение», дав толчок игровой стихии, в конце концов становится источником амбивалентного хода действительных событий, пересекающих в своем развитии черту между игрой и серьезным.

«Возмущение» масс поэт рассматривает в контексте исторических событий. Однако любой исторический процесс, по Белому, имеет и психологическую подоплеку, опирающуюся, в свою очередь, на поэтическое мировидение поэта. В этом аспекте «возмущение» масс прочитывается как возмущение или помутнение, что соотносимо с «разливом» или «взрывом» эмоциональности и «телесности», поглощающей человека, сбивающей его с разумного пути. Не нарушая логики истории, Белый показывает, что возмущение масс вызывает «всплеск» охранительных сил – «злых» и беспощадных.

Заутра брызнет пулемет

Там в сотни возмущенных грудей;
Чугунный грохот изольет,
Рыдая, злая пасть орудий (6,229).

Вместе с тем в поэтической концепции Белого и первое, и второе объемлется единой системой образов, сигнализирующих об утрате света, тепла, движения, так как «разлив» телесности и сопряжен с потерей душевной бодрости и духовной ясности:

Луч солнечный уже взойдет;
Со знаменем пройдет рабочий:
Безумие нас заметет –
В тяжелой безысходной ночи (6, 228).

Итак, пир, «вырастая» за рамки застолья, означает у Белого духовные искания героя. Более того, пир моделирует и более существенные стороны исторического видения автора «Петербурга». Своеобразие игрового потенциала этой модели заострено Белым благодаря упоминанию в стихотворении рулетки и карт. Дело в том, что Белый сознательно отходит от наработанного мировой и русской литературой семиозиса азартных игр. Обычно их семантика и знаковые возможности использовались для выражения болезненной игровой страсти, жажды обогащения и особенно для того, чтобы показать роль случая, провидения, судьбы. Все указанные мотивы в той или иной мере присутствуют и в стихотворении Белого. Рулетка названа им «сумасшедшей». Этим определением в текст Пира-2 вводится тема умопомешательства, возникающего на почве болезненного пристрастия к игровому столу. Можно также полагать, что Белый, упоминая о картах, сознательно сообщает о бросаемых на стол сторублевках, имея в виду тему больших денег. А тема случая и роковой судьбы так или иначе означена им строчкой: «И сыпалась за картой карта»⁸.

Вместе с тем все названные мотивы в Пире-2 содержат нечто большее и специфичное, глубоко связанное как раз с той системой образов пира, центром которого у Белого является винопитие. Тема больших денег, наживы, удачи, тема случая и умопомрачения – все это в Пире-2 оказывается связующим интертекстуальным звеном, средством, с помощью которого Белый лишь взрыхляет почву для собственного слова. Взятые в этом аспекте и карты, и рулетка скорее выявляют и подчеркивают именно уровень и качество игровой атмосферы – то нервное возбуждение, тот азарт, то увлечение, которые составляют поэзию игры как таковой. Автор Пира-2 подчеркивает нарастание и всплеск эмоциональности, азарта игры, чтобы привлечь читательское внимание к той стороне диалектики сознания и подсознания, которая гарантирует выигрыш или проигрыш.

Этот вывод подтверждается также изображением в Пире-2 танца. В общем плане танцы, наряду с винопитием, мифологизируют концепцию Белого. Как известно, вино и танцы – кодовые знаки дионисийского мифа. Конкретные же стороны художественных исканий Белого в Пире-2 акцентируются эстетикой танца. К этому виду искусства Белый в стихотворении обращается трижды. В 6-й и 7-й строфах читатель видит застолье в «оправе» качучи – танцевания, которое вносит в пиршество тему «огня» и «вихревого» движения.

Вокруг широкого стола,
Где бражничали в тесной куче,
Венгерка юная плыла,
Отдавшись огненной качуче.

Из-под атласных, темных вежд
Очей метался пламень жгучий;
Плыла – и легкий шелк одежд
За ней летел багряной тучей (6,228).

Мифологические аспекты танцевания в Пире-2 композиционно связаны с кружением и вихрем социально-исторических событий. Они перемежаются, благодаря сознательно созданному Белым параллелизму, между «пламенем очей» венгерки и «снопом кровавых зарев» за окном ресторана, между образом «раздернутых штор», открывающих пожары на улицах города, и летящим «багряной тучей» шелком одежд танцовщицы. Связь между мифом и историей и составляет одну из особенностей игровой концепции Белого. Дионисийский подтекст этой концепции выводит читателя к постижению трагической сущности происходящего. Погружение мифологически окрашенного сюжета в исторический контекст формирует особое драматически окрашенное понимание времени, которое допускает возможность «материализации» метафоры – превращения огня страсти в огонь, который несет реальные разрушения и смерть. История и реальность не уничтожают мифологичности дионисийского переживания. Но и миф не поглощает чувства историзма. Его острота и непосредственность, возбужденные и каталитически усиленные баррикадами и стрельбой на улицах, становятся организаторами двойной призмы, сквозь которую может быть увидено и просто увеселительное мероприятие, и застолье как «безумное веселье над бездной».

Драматические аккорды «воспламеняющей» качучи электризуют сознание. Происходящая в этой атмосфере «материализация» метафоры огня («Лизнул нас сноп кровавых зарев») как бы включает прогностичность мировидения, и герой Пира-2 из рядового участника застолья превращается в пророка грядущей катастрофы. При этом герой Белого видит и надвигающуюся угрозу смерти и одновременно предчувствует, что его проро-

чества не остановят грядущего. Последнее вносит в образ противоречивые черты. Пророк Белого витийствует в слезах: «К столу припав, заплакал я, / Провидя перст судьбы железной...».

Вместе с тем следует отметить, что, в отличие от Пира-1 и других стихотворений начала и середины 1900-х годов, разрабатывающих сюжет пророчества, герой Пира-2 не противостоит своей аудитории. Если в других произведениях мещанская толпа, озлобленная на пророка, принимает его за сумасшедшего и тащит в смиренной рубашке в дом умалишенных, то в Пире-2 пророк обращается к единомышленникам и «друзьям». Окружающие для него – свои, о которых он может сказать «мы ехали», «нас обжигал». Поэтому Белый и не считает нужным показать реакцию окружающих на слова пророка. Однако само пророчество и ему, и его друзьям представляется настолько ясным и точным, что позволяет говорить о грядущем как неизбежном.

Рисуемая пророком страшная картина расстрела «возмущенных», которой наутро еще только якобы суждено воплотиться в реальности, воспринимается читателем в ее неотвратимости. Последнее, собственно, и дает импульс «работе» моделирующих образов Пира-2. Вместе с тем винопитие и танец мифологизируют рисуемые события, переплетая трагизм реально происходящего с драматизмом игровой концепции.

«Слезное» пророчество, однако, не оставляет равнодушными пирующих. Их реакция входит в текст незримо, но становится ощутимой благодаря взрывному повороту в сюжете застолья и перемене в эстетике танцевания. Первое обозначено возвратом к теме игры, которая приобретает лихорадочный характер («И банк метал в разгаре пьяного азарта...») и завершается, по-существу, предопределенным проигрышем. Смена эстетики танцевания также сигнализирует о вступлении изображаемого застолья в зону иррационального. «Безумный кэк-уок» – непосредственная реакция на карточный проигрыш. И этот же танец символизирует «проигрыш», который, согласно художественной концепции Белого, потерпела человеческая природа. С одной стороны, поэтика «безумного» танцевания выражает пик эмоционального возбуждения. С другой – в рисунке этого танцевания Белый подчеркивает некое «переворачивание» человеком самого себя:

Плясал безумный кэк-уок,
Под потолок кидая ноги (6, 229).

Парадигму танцевания завершает еще одна картинка – метафорический образ танцующей метели, который Белый помещает между изображением качучи и кэк-уоком. Семиозис срединного танца выявляется по контрасту с «огненной» качучей и «безумным» кэк-уоком. В его знаковое

поле втянуты символы холода и смерти («саван ледяной»). Возникновение темы смерти мотивировано тем, что срединный танец означает прогностическое движение застолья (в его широких семантических пределах) к катастрофическому финалу⁹.

Танец холодной метели – прежде всего танец. Парадигматическая связь метельной пляски с огненной качучей повышает удельный вес парадоксальности «мертвящего» танцевания, так как в пределе последнее не может иметь ни тепла, ни движения. Знаки могильного безмолвия, холода и ледяного покоя срединного танцевания выражают внутреннюю динамику художественной концепции пира. Смерть как возможное «логическое» ее завершение, смерть объединяющая всех и все мертвящей бездвижностью, отрицается Белым, несмотря на фатально-примирающие ноты, явно слышимые в изображении разгулявшейся вьюги:

Метелицы же рев глухой
Нас мертвенною пляской свяжет, –
Завтра саван ледяной,
Виясь, над мертвецами ляжет... (6,229)

Обращает на себя внимание звуковое оформление рассматриваемого образа. Пляшущая холодная метель «ревет», апеллируя к животной стороне природно-человеческих сил. И здесь вновь делается очевидным переплетение в создаваемой Белым концепции исторических и дионисийско-мифологических мотивов. Мифологизируя происходящее, Белый утверждает единство дионисийски окрашенного общечеловеческого начала с исторически преходящим. Чреватость реального бытия эмоционально-хмельным, взрывающим спокойствие и размеренность, объясняет, по Белому, вовлечение человека и в игру за карточным столом, и в игру творческо-поведенческого плана. И первое, и второе предполагает испытание человеческой природы иррациональным, что повышает возможность смертельного исхода игровых поединков. Вместе с тем катастрофа, по версии Белого, даже примирая враждующие стороны, не может дать прямого ответа на искомые его персонажами ответы.

Настоящее время Пира-2 завершается наступлением холодного, серого, туманного утра. Это то самое «завтра», катастрофу в котором предвещает прогностически одаренное сознание героя стихотворения. Танец метели как модель, выявляющая пока еще скрытую трагичность под маской веселящегося застолья, подводит читателя к выводу, постигаемому как бы от противного – о необходимости интенсификации индивидуальных духовных исканий и умения строить свой духовный мир в атмосфере

светлой радости, покоя и уединения. Выводу, который будет столь дорог Белому в 1910 годы – время работы над «Петербургом».

¹ *Лотман Ю.М., Погосян Е.А.* Великосветские обеды: Панорама столичной жизни. СПб., 1996. С. 20 – 21.

² «Словесный декор и разработанный ритуал еды, независимо от того, совпадает он с реальным расцветом гастрономии или является лишь ностальгическим воспоминанием об этом расцвете, есть обязательное условие эстетического переживания обеда». – Там же.

³ *Вопр. литературы.* 1994. Вып. 3. С. 283.

⁴ Например, в первом томе мемуарной трилогии «На рубеже двух столетий»: «... мне нечего сочинять символизм, когда у меня многолетний опыт игры и ряд упражнений в символизации» (*Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 227).

⁵ Однако современный теоретик полагает, что игра как раз требует своей территории и правил. – См.: *Гадамер Г.Г.* Истина и метод. М., 1988. С. 153.

⁶ *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 412.

⁷ *Соловьев В.* Оправдание добра // *Соловьев В.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 146.

⁸ «Тема карточной игры, – пишет Ю.М. Лотман, – вводит в механизм сюжета, в звено, заключенное между побуждениями героя и результатами его действий, случай, непредсказуемый ход событий». И здесь же: «...смена падающих карт образует некоторое повествование, которое и своими значениями <...> и несвязностью эпизодов напоминает плутовской роман...» – *Лотман Ю.М.* Пушкин. СПб., 1995. С. 802, 799.

⁹ В 1910 году А. Блок также коснется трагической стороны темы пира: «...открывается пустая равнина – душа, опустошенная пиром... нам предлагают: пой, веселись, и призывают к жизни, – а у нас лица обожжены и обезображены лиловым сумраком». – *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 432.

