

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РОССИИ

Уральский государственный университет им. А. М. Горького

Филологический факультет

Кафедра русской литературы XX века

на правах рукописи

Ильенков Андрей Игоревич

ЛИРИЧЕСКАЯ ТРИЛОГИЯ АЛЕКСАНДРА БЛОКА:
ФОРМЫ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ
10.01.01. — русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель —
доктор филологических наук
профессор Л.П. Быков

ЕКАТЕРИНБУРГ
2002

Введение

Определение (титул?) «великий русский поэт», еще далеко не бесспорное в середине двадцатого столетия, во второй его половине закрепилось за именем Александра Блока окончательно. Таким образом признается, что поэзия Блока имеет не только определенную литературно-художественную, но и национально-историческую ценность. Это также означает в более узком литературоведческом смысле, что творческое наследие автора в достаточной степени уже изучено и широко продолжает изучаться. Следовательно, выбирая предметом своего исследования творчество автора с подобной репутацией, исследователь должен отдавать себе отчет в том, что его усилия неизбежно подключатся к мощной научной традиции, которая, с одной стороны, облегчит его первые самостоятельные шаги в избранном направлении, а с другой — будет во многом и определять само это направление. Уверенность в том, что объект исследования действительно общеинтересен, работает в пользу актуальности работы, а слишком малая вероятность значительного научного приращения на фоне мощной и многосторонне разработанной традиции — наоборот.

В истории изучения творчества Александра Блока можно условно наметить ряд этапов, смена которых происходила по причинам как собственно научно-методологического, так и вполне светского характера. В 1906 — 1916 гг. написанное о Блоке имело характер текущей литературной критики, однако уже тогда ряд статей Вяч. Иванова, В Брюсова, Вл. Пяста, М. Гофмана и в особенности Андрея Белого ставит достаточно важные проблемы, связанные, во-первых, с осмыслением творчества Блока в контексте символизма как явления текущего, либо только что завершившего круг своего развития, во-вторых (в особенности в работах А. Белого) — с попытками целостного взгляда на творческий путь поэта. Именно в этих статьях в связи и в качестве отталкивания от высказываний самого Блока рождается важнейшая мифологема (термин в настоящем контексте безоценочный) блоковедения — «идея пути».

В 1920-е годы активно готовились к изданию и выходили в свет произведения самого Блока. Не считая неоднократно переиздававшегося «Собрания стихотворений», это сборники «Седое утро» (1920), «За гранью прошлых дней» (1920), «Отроческие стихи» (1923), «Избранные стихотворения» (1924), «Неизданные стихотворения» (1926), кроме того отдельными изданиями вышли поэма «Возмездие» и драма «Рамзес» (1921), затем увидели свет «Письма Александра Блока» (1925), «Письма А. Блока к родным» (1927 и 1929), «Дневник Ал. Блока» (1928), «Записные книж-

ки Ал. Блока» (1930) и «Письма Ал. Блока к Е.П. Иванову» (1936). Венцом этой деятельности стал выход в 1932—1936 гг. Собрания сочинений в 12 томах. Смерть поэта в 1921 году дала естественный толчок появлению множества материалов как историко-биографического, так и научно-критического характера. Здесь следует назвать такие работы, как «Александр Блок. Биографический очерк» М.А. Бекетовой (1922) и «Александр Александрович Блок» В.Н. Княжнина (1922); «Ранний Блок» П. Перцова (1922), «Воспоминания о Блоке» Вл. Пяста (1923) и работы К.И. Чуковского — «Последние годы жизни Блока» (1922) и «Александр Блок как человек и как поэт (введение в поэзию Блока)» (1924). Большое внимание личности поэта уделяется в мемуарной прозе А. Белого 1920-х — 1930-х гг. Тогда же появились и первые исследования более специального характера — «Ал. Блок и Россия» М. Бабенчикова (1923), «Александр Блок и театр» Н. Волкова (1926), «Драмы и поэмы Ал. Блока. Из истории их создания» (1928) П.Н. Медведева. В 1921 и 1929 году выходят специальные сборники воспоминаний и статей «Об Александре Блоке», авторами которых были М.А. Бекетова, В.М. Жирмунский, Д.Д. Благой, С.П. Шувалов, Б. Энгельгардт, А. Слонимский, И. Розанов, В. Гольцев и другие. Следует иметь в виду и то, что рубеж 1910-х — 1920-х годов помечен активной работой общества ОПОЯЗ и становлением в науке о литературе собственно «формальной школы». Складывающийся в тесной связи с деятельностью формальной школы структурно-семиотический подход к анализу литературного произведения впоследствии станет ведущим в изучении творчества Блока, но уже в этот период невозможно не назвать такие работы Ю.Н. Тынянова, как «Блок и Гейне» и особенно «Александр Блок» (1921), ставшую классической для блоковедения, в которой ставится важнейшая, на наш взгляд, проблема специфики блоковской интертекстуальности.

В 1940 году в Ленинграде начала свою деятельность так называемая Блоковская комиссия — В.Н. Орлов, Е.Р. Малкина, О.Р. Цеховинер, В.З. Голубев, В.В. Гиппиус, Ц.С. Вольпе, В.А. Гофман (работа ее, прерванная войной, к сожалению, окончательно была прекращена после 1946 года). Продолжали выходить книги — например, «Александр Блок и Андрей Белый. Переписка» (1940) со статьей В.Н. Орлова о взаимоотношениях двух писателей.

Однако период с середины тридцатых до середины пятидесятых по понятным причинам был не самым продуктивным для советского блоковедения. Достаточно сказать, что во вступительном слове на Блоковской конференции в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) АН СССР 26 ноября 1960 года «Некоторые итоги и задачи советского блоковедения» В.Н. Орлов, в частности, говорит: «О Блоке все еще сплошь и рядом говорят как бы вполголоса или сквозь зубы, то в каком-то извиняющемся, то в сдержанно брюзжащем тоне — как будто речь идет не о великом национальном поэте, чье творчество является славой и гордостью нашей литературы» (238,

512)*. В той же речи сказано о том, что «необходимо договориться о самом главном — о художественном методе Блока, о соотношении его творчества с историческим наследием русской литературы, о роли, которую сыграл он в судьбах русской и мировой поэзии нашего века» (238, 511). Решение этих задач действительно на долгое время стало основным направлением советских исследований жизни и творчества поэта, начиная с первых изданных значительными тиражами монографий о личности и творчестве Блока, появившихся в период нового подъема научно-критического интереса к поэзии Блока, который обозначается с середины 1950-х.

Именно к этому времени, образно названному «оттепелью», относятся такие работы, как «Александр Блок» (1955) и «Творчество Александра Блока» (1963) Л.И. Тимофеева, «Александр Блок. Очерк творчества» (1956) и «Пути и судьбы» (1963) В.Н. Орлова, «Герой и время» П.А. Громова (1961), «Путь Александра Блока» Н. Венгрова (1963), «Поэт и его подвиг» Б.Н. Соловьева (1965). Эти работы носили общий характер, и главная задача, стоявшая перед исследователями на этом этапе, — как можно полнее очертить круг проблем, связанных с личностью и творчеством Блока и рассматриваемых в самом широком историко-литературном контексте. Именно в этот период утверждается взгляд на поэзию Блока, прежде воспринимавшуюся большинством все-таки как явление в известном смысле маргинальное (представитель символизма), как на естественную часть русской поэтической классики. (Такой взгляд, между прочим, неизбежно подразумевает и то, что некоторый стереотип восприятия писателя становится общепринятым. Именно в этот период личная и творческая судьба Блока переживает момент мифологизации: красноречивы сами названия трудов — «Поэт и его подвиг», «Гроза над соловьиным садом», «Гамаюн».)

Сказанное в значительной степени относится и к таким работам 1960-х — 1980-х как «Поэмы Блока и русская поэма XIX — начала XX века» (1964) и «Александр Блок. Личность и творчество» (1980) Л.К. Долгополова, «Александр Блок» (1969) А.М. Туркова, «Русский символизм и путь Александра Блока» (1969) И.М. Машбиц-Верова, «Гроза над соловьиным садом» (1970) А.Е. Горелова, «Поэтика Александра Блока» (1973) Л.В. Красновой, «Поэзия Александра Блока» (1970) и «Скрытый двигатель его» (1980) И.Т. Крука, «Блок, его предшественники и современники» (1986) П. Громова, «Гамаюн» (1978) и другие работы В.Н. Орлова.

Поэзия Блока в контексте русской и мировой литературы и культуры — пожалуй, наиболее разработанная тема блоковедения. Достаточно назвать такие работы, как «Александр Блок и фольклор» (Э.В. Померанцева), «Блок и Пушкин» (Л. Гроссмана), «Александр Блок и Пушкин» (И. Розанов), «Пушкин и Блок» (В. Голицына), «Блок и Лермонтов» (С.В. Шувалов), «Ал. Блок и

* Здесь и далее первая цифра в скобках указывает на порядковый номер источника в Списке литературы, вторая — на цитируемую страницу.

Гоголь» (И.Т. Крук), «Александр Блок и Некрасов» (В.Н. Орлов), «Россия у Александра Блока и поэтическая традиция Некрасова» (Н. Скатов), «Александр Блок и Аполлон Григорьев» (Д.Д. Благой), «Ал. Блок и Л.Н. Толстой» (З.Г. Минц), «Лермонтов и Блок» и «Материалы из библиотеки Ал. Блока (к вопросу об Ал. Блоке и Вл. Соловьеве)» (Д.Е. Максимов), «А. Блок и М. Горький» (И. Вайнберг), «Станиславский и Блок» (Ю.К. Герасимов), «По следам дневниковых записок Александра Блока (Есенин и Блок)» (В.Г. Базанов), «Достоевский и Блок в «Поэме без героя» Анны Ахматовой» (Л.К. Долгополов), «Марина Цветаева об Александре Блоке» (А. Саакянц), «Восприятие А. Блока в Эстонии» (В.Т. Адамс), «Александр Блок и Франция» (Т. Балашова), «Блок и Ибсен» и «Блок и Стриндберг» (Д.М. Шарыпкин), «Александр Блок в современном западном литературоведении» (С.А. Небольсин) и другие.

Что касается вопроса о художественном методе Блока, то понятно, какое значение он приобретал во времена, когда не оспаривался постулат о последовательной смене классицизма, романтизма, критического реализма и социалистического реализма, и понятно, какое внимание ему уделялось. В.Н. Орлов сообщает в упомянутом выступлении: «До сих пор многие исследователи, — вероятно, тоже из лучших побуждений, — утверждают, что Блок, мол, «стремился к реализму», даже «пришел к реализму» и т.д. На мой взгляд, это глубокое заблуждение. Если не поддаваться магии слов и если не считать слово «реализм» синонимом понятия «хорошее» и «прогрессивное», приходится признать, что к реализму (в конкретно-историческом понимании этого слова как определения целостного художественного метода и сложившегося литературного стиля) Блок не шел, что искусство его было и всегда оставалось искусством романтическим. Но, как всякая форма искусства, и романтизм требует исторического к себе подхода» (238, 517).

В советское время не лишённая оттенка схоластики, дискуссия о творческом методе Блока способствовала появлению впоследствии ряда весьма интересных работ, в которых делаются ценные выводы о специфике блоковского романтизма. Так, в статье «...Что романтизмом мы зовем» Вл. Гусев отмечал: «Концепция романтизма у Блока существенно отличается от более или менее принятых теперь толкований этого термина. Она и шире (романтизм — само искусство в его сути), и уже их в некоем смысле (романтизм лишь как «душа»), и вообще идет в другой плоскости. Как позитивная концепция для нашей нынешней теории она мало приемлема. Однако концепция существует и опирается на большую культурную традицию» (71, 134). Проблема блоковского романтизма остается актуальной до сих пор. Р.С. Спивак, исследуя русскую философскую лирику начала века, подчеркивала: «Ведущее место в структуре блоковской лирики 1910-х годов принадлежит свойственному романтическому типу мышления оппозиции «мечта-реальность». Но сами эти понятия в идейно-художественной интерпретации Блока наполнены новым содержанием, и

внимание автора направлено прежде всего на осмысление постоянно меняющегося характера их отношений. В свете этих по-новому увиденных отношений поэт воплощает и художественно исследует новую концепцию личности, причастной одновременно двум субстанциям бытия (Космосу и Хаосу) и ведущей вечный поиск и борьбу во имя торжества в жизни музыкального, нравственного начала» (284, 17).

В 1960-е годы центром изучения творчества поэта становится Тартуский университет. Начиная с 1964 года, стал регулярно выходить «Блоковский сборник». Важнейшая роль в этой деятельности принадлежит Ю.М. Лотману, Д.Е. Максимову, З.Г. Минц, деятельности которых мы коснемся более подробно. Если первые большие издания о Блоке, носившие в основном историко-литературный, достаточно обзорный и генерализующий характер, были рассчитаны на широкого читателя (нередко адресуясь главным образом школьным преподавателям литературы и учащимся) и претендовали на то, чтобы дать целостное представление о жизни и творчестве поэта, то «Блоковские сборники» в своей историко-литературной части более ориентировались на документальный и мемуарный материал (продолжив таким образом прерванную в 40-е годы традицию историко-биографического блоковедения), а собственно литературоведческие статьи имели строго научный характер. Названные выше имена их участников дают представление об основном направлении научного поиска: структуральное изучение поэтики Блока от рассмотрения самых частных деталей до решительных попыток выстроить целостную концепцию творчества, исходя из анализа именно блоковской поэтики. Постоянными авторами «Блоковских сборников» были также Ю.К. Герасимов, Д.М. Магомедова, И.С. Правдина, М.Ф. Пьяных, Т.М. Родина, И.Г. Ямпольский и многие другие.

Необходимо, однако, подчеркнуть, что говорить о «тартуской школе» блоковедения следует не в том смысле, что возникла замкнутая группа ученых, объединенных схожими научно-методологическими установками и противопоставивших свои усилия некоторой прежде сложившейся традиции. Несмотря на то, что деятельность этой «школы» действительно проходила, образно говоря, «под знаком структурализма», труды, собранные под обложкой «Блоковских сборников», носили самый разный характер. Так, стоящий у истоков начинания Д.Е. Максимов прежде был автором большого числа работ о Блоке в основном историко-литературного характера («Александр Блок и революция 1905 г.», «Лермонтов и Блок», «Из архивных материалов об А. Блоке. К вопросу об А. Блоке и М. Горьком»), а его исследования особенностей блоковской прозы («Материалы к изучению языка прозы Блока», «Критическая проза Александра Блока») имеют по самому охвату материала необходимо общий характер. Наиболее важные, на наш взгляд, работы о Блоке Ю.М. Лотмана (например, «Блок и народная культура города») написаны также скорее в

культурологическом ключе, нежели представляют собой структурно-семиотический анализ стихотворного текста.

В преддверии и в связи со столетним юбилеем А. Блока был издан целый ряд посвященных ему коллективных научных и справочно-библиографических сборников — такие, как «Александр Блок: Новые материалы и исследования» в 4-х книгах, двухтомник «Александр Блок в воспоминаниях современников», «Александр Блок и современность», «В мире Блока», «Образное слово Александра Блока» и другие.

В последние годы появились такие работы, как «Проблема нового человека в творчестве А. Блока и В. Маяковского: Традиции и новаторство» К.А. Медведевой, «Александр Блок: лик — маска — лицо» Н. Крыщука, «Блок и русские поэты XIX века» А.П. Авраменко, «Эпиграф столетия» Л. и В. Вильчек, цитированная выше «Русская философская лирика 1910-х годов (И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский)» Р.С. Спивак, «Конец трагедии» А. Якобсона, «Мифопоэтика Александра Блока: (историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам)» И.С. Приходько, «Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века» А. Эткинда, «А. Блок, А. Белый, В. Брюсов» К. Мочульского, «Ранняя лирика Блока — цикл «ANTE LUCEM» С.Л. Слободнюка, «Александр Блок и его время» Н. Берберовой и другие. Часть из них развивает традиции академического литературоведения — это и исследования Р.С. Спивак; и посвященная проблеме концепции личности работа К.А. Медведевой; но появление большинства из них связано с тем, что в последнее время, когда взгляд на историю русской литературы XX века по известным причинам расширился и начался процесс существенного переосмысления ее духовного наследия, фигура А. Блока не могла остаться в стороне от общей тенденции. Вопрос о месте поэта в революции и месте его поэзии в послеоктябрьской литературе естественно вызвал необходимость нового прочтения Блока.

Однако не следует полагать, что такая необходимость обусловлена только новой общественной ситуацией в стране — она имеет и внутренние, собственно литературоведческие причины. Огромная работа, проделанная блоковедами в 1960-е — 1980-е годы, привела к тому, что к настоящему времени накопленный объем научной информации о творчестве поэта требует обобщения на качественно новом по сравнению с существующим уровне. Целостная картина представлений о Блоке, сложившаяся в названных выше работах общего характера 1950-х — 1960-х годов (и более поздних, однако не предлагающих принципиально нового взгляда на предмет), с современной точки зрения вряд ли может быть признана удовлетворительной. С другой стороны, полноценный синтез всего наработанного научного материала представляет собой задачу не только чрезвычайно трудоемкую, но и невозможную вследствие противоречивости некоторых положений

блоковедения, о чем ниже будет сказано подробнее. Вероятно, именно вследствие такого противоречия основной тенденцией блоковедения в настоящий момент (и, вероятно, в обозримом будущем) становятся попытки предложить новый целостный взгляд на поэзию Блока, причем для многих из них характерно использование в качестве инструмента интерпретации теоретических концепций различного, иногда внелитературного характера. Примеров тому множество. Л. и В. Вильчек для прочтения поэмы «Двенадцать» используют анализ элементов мифологического сознания — связь сюжета поэмы с существующим у разных народов таинством сакрального преступления. Посвященная Блоку глава книги А. Эткинда основана на психоаналитических моментах в поздних произведениях поэта («революция как кастрация»). И.С. Приходько, рассматривая драмы и поэмы Блока проецирует блоковский миф «вочеловеченья» на древние мистерии, средневековые ритуалы, гностические представления о свете и тьме. С.Л. Слободнюк также связывает творчество Блока (и не одного только Блока) с деятельностью гностиков.

Мы также полагаем, что сейчас перед исследователем творчества поэта стоит прежде всего задача переосмысления наиболее общих концептуальных положений советского блоковедения. Однако огромная работа 1960-х — 1980-х годов, начатая в свое время как детализация магистральных положений «блоковского мифа», в настоящий момент представляется нам, напротив, базовым и в определенном смысле первоначальным материалом для дальнейшего осмысления феномена Блока с более общих позиций. Можно в определенном смысле сказать, что наша работа в идеале подразумевает обратное движение по сравнению с отечественным блоковедением — индуктивное: от значительного числа накопленной достоверной информации к попытке по возможности максимально общего взгляда на творчество Блока. Кроме того, мы убеждены, что некоторые, и весьма серьезные, шаги в этом направлении вполне возможны и без выхода за рамки традиционной литературоведческой методологии, что накопленный материал может быть переосмыслен в этих рамках.

В прямой зависимости от этого находится и тот факт, что методологической основой настоящего исследования стал метод «монографического» (Ю.М. Лотман), или «имманентного» (З.Г. Минц), структурно-семиотического анализа текста. Нельзя забывать, что художественная литература имеет единственное отличие от остальных видов письменной культуры — эстетическую функцию как основную. Именно поэтому филология вообще может и, очевидно, должна изучать историю литературы, социологию литературы, формы литературного языка и литературной речи, — то есть предметы, имеющие достаточно условное отношение к эстетике, но литературоведение обязано непременно иметь в виду эстетический смысл всего изучаемого — иначе выбор именно

художественной литературы в качестве главного предмета филологического изучения ничем не оправдан.

Однако специфика художественной литературы в ее эстетической функции состоит в том, что она не есть нечто объективно существующее. В сущности, мы имеем дело с неуловимым процессом восприятия текста читателем, и сама специфика этого, по определению субъективного, процесса исключает возможность объективного исследования литературного произведения во всей его эстетической полноте. Таким образом, перед нами встает трудноразрешимая проблема: существование литературоведения как раздела человеческих знаний вообще оправдано лишь при обращении к **художественному** произведению, научный же смысл оно может иметь, лишь покуда изучает **объективные** характеристики этого произведения. У художественного произведения есть лишь одна объективная характеристика: текст.

В ставшей хрестоматийной работе «Анализ поэтического текста» Ю.М. Лотман пишет: «...автор считает необходимым подчеркнуть, что, по его глубокому убеждению, указанный «монографический» анализ текста составляет необходимый и первый шаг в его изучении. Кроме того, в иерархии научных проблем такой анализ занимает особое место — именно он, в первую очередь, отвечает на вопрос: почему данное произведение искусства есть произведение искусства. Если на других уровнях исследования литературовед решает задачи, общие с теми, которые привлекают историка культуры, политических учений, философии быта и т. п., то здесь он вполне самобытен, изучая органические проблемы словесного искусства» (191, 23).

Как видим, ученый говорит о монографическом анализе как о **необходимом и первом** шаге. Из этого не следует, что такой анализ **достаточен**. Однако, не являясь достаточным, он в то же время обладает тем максимумом объективной достоверности, который на современном этапе вообще достижим в литературоведении. Именно поэтому мы полагаем структурно-семиотический подход к литературному произведению единственным собственно литературоведческим методом, то есть специфичным для этой области знаний в том смысле, что он не подменяет литературоведческого исследования психологическим, философским, лингвистическим etc. Если литературное произведение и не может быть сведено только к семиотической структуре его текста, то, во всяком случае, таковая является **необходимой и объективно существующей** его составляющей.

В добавление к этому следует заметить, что принцип имманентного анализа положен нами в основу изучения не целостного текста вообще, но, главным образом, изолированного сюжета. При таком подходе (прежде использованном нами для анализа ряда произведений А.С. Пушкина и

М.А. Шолохова)* предполагается, что всякий момент сюжетного развития обусловлен предшествующей внутрисюжетной ситуацией, т.е. всякое событие, описанное в тексте произведения, является следствием некоторой также внутрисюжетной причины («текст как причинно-следственный изолятор»). Безусловно, при таком подходе мы вынуждены закрывать глаза на некоторые внетекстовые реалии, порой чрезвычайно важные для понимания художественного произведения как эстетического целого. Однако мы считаем необходимым подчеркнуть, что анализ текста, производимый в соответствии со специфической методикой, принципиально отличается от чтения художественного произведения (то есть от синтезирующего процесса). Результатом синтезирующего чтения будет целостно-эстетическое и вполне субъективное восприятие произведения, результатом же использования специфической методики — специфический же, но объективный вывод (в нашем случае — сюжетно-композиционный).

В связи со всем сказанным понятно, почему теоретическими основами настоящей работы стали исследования Р. О. Якобсона, Б.М. Эйхенбаума, В.Б. Шкловского, Л.Я. Гинзбург, Ю.Н. Тынянова, В.М. Жирмунского, В.Я. Проппа, и — в особенности — Ю.М. Лотмана и З.Г. Минц, труды которых имели для нас чрезвычайно важное значение не только в общеметодологическом плане, но и в практическом отношении — в отношении изучения ими творчества А.А. Блока.

Ю.М. Лотману принадлежат такие работы, как «Блок и народная культура города», «В точке поворота», ему же, в соавторстве с З.Г. Минц, «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока». В последней, между прочим, говорится о том, что «цыганская тема» в русской литературе развивалась по двум мировоззренческим направлениям — романтическому и «демократическому», восходящему к этике просветителей XVIII века. Это и своеобразное преломление «споров о методе» (если связать этику просветителей XVIII века с существующим понятием «просветительский реализм»), но, с другой стороны, и начало разговора о Блоке в более широком, чем только историко-литературном контексте — в историко-культурологическом. Именно этим интересна первая из названных работ — «Блок и народная культура города», которая устанавливает связь творчества Блока с принципиально новой культурной ситуацией, складывающейся уже в начале XX века — с общей тенденцией к демократизации эстетического кругозора. Речь идет в первую очередь о рождающемся в те годы в рамках «городского фольклора» феномене «массовой культуры»: «Рождающееся из сложных, противоречивых процессов и противоречивое

* См. наши публикации:

Адюльтер в сказках Пушкина: подтекст и сверхтекст // Архетипические структуры художественного сознания. Сборник статей. Выпуск второй. — Екатеринбург, 2001. — С. 3 — 14.

Опыт концептуального анализа рассказа М.А. Шолохова «Судьба человека» // Архетипические структуры художественного сознания: Сборник статей. — Екатеринбург, 1998. — С. 47—52.

по своей природе «массовое искусство» встречало противоположные оценки: в нем видели и воплощение агрессивной пошлости, угрожающей самому существованию мира духовных ценностей, и новое, свежее художественное слово, таящее в самой своей пошлости истинность и неуточенность подлинного, здорового искусства» (187, 656). Именно последнюю точку зрения разделял Блок: «Для Блока массовая культура современного города *имеет смысл*, ее пошлость таинственно связана с глубинными смыслами и этим отличается от лишенной значения пошлости «культурного» интеллигентского мира» (187, 658). Специфика блоковского интереса к явлениям массовой культуры описывается ученым так: «Можно было бы отметить лишь одну особенность обращения Блока к этим упрощенным или вульгаризированным формам художественной жизни. Они, конечно, вливались в тот широкий поток признания городской реальности как поэтического факта, начало которому было положено в русской поэзии XX в. В. Брюсовым и который окончательно завоевал поэтическое гражданство в стихах В. Маяковского и Б. Пастернака. Однако имелся здесь и специфический «блоковский» поворот. Пастернак принимает элементарные формы жизни «без помпы и парада» потому, что они самоценны и не сопряжены ни с каким извне находящимся значением, его «урбанизмы» — свидетельства поэзии, имманентно присущей жизни как таковой. Для Блока «в неестественных условиях городской жизни» именно примитив таит в себе, хоть и искаженные и визгливые, звуки скрипок мировой музыки. Более того, чем униженнее, похмельнее, дальше от утонченности, чем грубее эта сфера, тем она стихийнее и, следовательно, ближе к грядущему воскресению. Связь мысли о воскресении через падение с погружением в стихию городской — именно петербургской — жизни роднит Блока с Достоевским. Такая позиция влекла за собой эстетическую смелость: Блок избегал стихии пошлости городской мировой культуры, а превращал ее в материал своей поэзии. Однако, смело используя ее, он наделял ее символической природой, одухотворял связью с миром значений. Это позволяло Блоку создавать поэтику, одновременно обращенную по сложности своей семантической системы к избранному и изощренному читателю и вместе с тем адресуемую к такой широкой массовой аудитории, которая была решительной новостью в истории русской поэзии» (187, 659). Эта работа — своего рода комментарий к известным словам Ю.Н. Тынянова о «заемной» эстетике Блока и их развитие. Если Ю.Н. Тынянов указывает на сущность блоковской интертекстуальности как приема, то Ю.М. Лотман показывает смысл и значение этой черты блоковской поэтики.

Что касается З.Г. Минц, то ей принадлежат работы наиболее обобщающего характера по целостному анализу отдельных глав и циклов «Собрания стихотворений» Блока («Поэтический идеал молодого Блока», «Цикл Ал. Блока «Распутья») и ряд важнейших выводов, связанных со всей трилогией, причем сделанных в результате имманентного анализа текста произведений (ряд

выпусков «Лирика Александра Блока», «Символ у Блока», «Блок и русский символизм» и другие), а кроме этого и многочисленные исследования по проблемам русского символизма вообще. Многие из них имеют непосредственную практическую значимость для решения задач настоящей работы — целый ряд аналитических выкладок исследовательницы кажется нам столь бесспорным и исчерпывающим, что мы прямо пользовались их результатами, переосмысливая лишь общую оценку этих результатов. Сверх того, особенно важное значение не только для блоковедения вообще, но и для настоящей работы в особенности, имеет осмысление блоковского «мифа о пути», которому уделялось особенное внимание в исследованиях З.Г. Минц и Д.Е. Максимова.

Д.Е. Максимов был автором ряда работ о творчестве Блока в контексте русской литературы (в частности — о его связи с творчеством М.Ю. Лермонтова и В.С. Соловьева) и внес значительный вклад в изучение блоковской прозы, чему свидетельством его книги «Поэзия и проза Ал. Блока» и «Критическая проза Блока». Наиболее последовательно выводимая исследователем мысль о специфике блоковской прозы — противопоставление ее характера идеологии и теории модернизма, сходство эстетических взглядов поэта со взглядами представителей демократической литературы и острая его враждебность к эстетическим и идеологическим установкам модернистов — странное на первый взгляд, но действительно присущее поэту задолго до большевистской революции, восторженное отношение Блока к которой, таким образом, далеко не случайно и менее всего неожиданно. Еще одна чрезвычайно важная для нас работа Д.Е. Максимова — это «О спиралеобразных формах развития литературы (К вопросу об эволюции А. Блока)», в которой на основе анализа концепции времени и движения у Блока прослеживаются спиралеобразные формы его творческого становления. Именно этот взгляд на творческую эволюцию поэта определяет отношение к основополагающему блоковскому «мифу о пути», в зависимости от которого сформировалось и самое общее представление о «Собрании стихотворений». З.Г. Минц пишет об этом: «Формированию «трилогии» способствовали такие особенности эволюции Блока, первоначально возникшие спонтанно, как варьирование тем и образов собственного раннего творчества, яркая выраженность динамизма пути и верности чему-то основному в себе. В 1910-х годах эти особенности собственной эволюции были осознаны поэтом как художественно значимые — как символический «миф об эволюции» («Миф о пути», рассмотренный в монографии Д.Е. Максимова, однако не в аспекте данной работы), и далее: «Миф о пути воспринимается теперь Блоком как основное содержание всей его лирики, где отдельные произведения объединяются в циклы, а циклы — в тома «трилогии» (219, 199).

Необходимо, однако, отметить и следующее. Настоящая работа ставит перед собой не только «поэтиеведческие» (термин Л.П. Быкова) задачи, связанные с изучением индивидуальной поэтики

автора, хотя именно этому посвящен основной ее объем, но и общелитературное, в известном смысле даже историко-литературное, связанные с интересом к явлению русского литературного модернизма начала XX века. Нас интересует не только поэтика Блока сама по себе, но и его поэзия в контексте современной ей русской литературы. Таким образом, настоящая работа, хотя и не ставит перед собой собственно историко-литературных задач, тем не менее подразумевает значительный историко-литературный подтекст, связанный с восприятием поэзии Блока как явления, чрезвычайно симптоматичного для русской литературы XX века.

Взгляд на место поэзии Блока в истории литературы, несмотря на бурную смену в начале века внешне разных и даже как будто противоположных школ и направлений, в общем, един. Рассматриваемая как в рамках символизма, так и — впоследствии — в рамках соцреализма роль Блока в истории русской литературы — это роль своеобразного медиатора между «старым» (связанным с эстетикой девятнадцатого века) и «новым» (рождающимся именно в стихах Блока) миропониманием, которые в творчестве поэта соответственно замыкаются и начинаются. Вопрос о том, насколько принципиальной была разница между внешне между собой оппозиционными направлениями модернизма, в рамках данной работы не решается, хотя именно творчество символистов, и в первую очередь Блока, заставляет вспомнить о том, что эстетический и политический радикализм в двадцатом веке вообще тесно связаны (см. у А. Белого: «Капитализм казался мне символом самого человеческого рока, преодоление которого — победа над косной природой вселенной; и, стало быть, надо свергнуть узы капитализма» — 44, 523). Таким образом, фигура Блока в историко-литературном плане обретает значение метонимическое или, если угодно, символическое — как человека, чье творчество репрезентативно для целой эпохи, причем не только литературной, но и социально-исторической.

Это соображение было одним из решающих для выбора в качестве объекта нашего исследования — полного объема лирики Блока, вошедшей в «Собрание стихотворений». Впрочем, есть и другое, пожалуй, еще более важное соображение, заставившее нас обратиться к анализу столь значительного текстового материала. В 1918 году, готовя к печати свой «Изборник», поэт в послесловии к книге перечисляет прочие книги «того же автора» и, называя в их числе составленный им сборник стихов Аполлона Григорьева и еще только печатающийся сборник статей «Россия и интеллигенция» и т.д., не упоминает при этом ни одного своего стихотворного сборника, кроме «Собрания стихотворений в трех томах». Таким образом, по мысли поэта, «Собрание» дезавуирует его предыдущие стихотворные сборники и поэтому должно считаться единственным его поэтическим произведением. А поскольку произведение это, как был убежден автор, едино и неделимо, то, на наш взгляд, исследователю не остается ничего другого, как исходить именно из этого взгляда, в

соответствии с которым и выводы о поэзии Блока следует делать на основе анализа всей, единой и неделимой, трилогии.

Осознавая как безусловный тот факт, что в литературе вообще, а тем более в поэзии, чрезвычайно сложно разделять «форму» и «содержание» произведения, мы тем не менее основной своей задачей ставим изучение того, что традиционно понималось как «содержание», точнее сказать — содержание в самом узком смысле, как сюжет. Работа устремлена не к пониманию поэзии Блока во всей ее эстетической полноте, а к пониманию того, о чем, собственно, рассказывается в «романе в стихах»; к пониманию не столько «лирического сюжета» (определение слишком расплывчатое, под которое разные исследователи подводят разное содержание), сколько — коль скоро имеем дело с «романом» — самой романной фабулы, если таковая имеется.

Выше уже подчеркивалось, что монографический метод анализа литературного произведения является единственно достоверным, но не исчерпывающим и, вероятно, поэтому такой анализ в большинстве случаев опирается на некоторый культурный фон (совсем не случайно, на наш взгляд, что большинство разборов Ю.М. Лотмана, помещенных во второй части «Анализа поэтического текста», относятся к произведениям авторов, давно и широко известных). Изучение творческого наследия Блока, в частности деятелями «тартуской школы», также связано с учетом подобного культурного фона, с некоторыми аксиоматическими представлениями — с блоковской «идеей пути» прежде всего; со сложным, но достаточно устойчивым представлением об истории русской литературы начала XX века — и то, и другое, по нашему твердому убеждению, нуждается в определенном уточнении. Вероятно также весьма значительное влияние на всех последующих исследователей доструктурального (идеологического, или, если угодно, философского, т.е. символистского и советского*) блоковедения — хотя бы потому, что, занимаясь изучением творчества Блока, невозможно так или иначе не принимать во внимание работы А. Белого или В.Н. Орлова. Все это могло повлиять на оценку результатов самого глубокого и добросовестного анализа.

Так или иначе, но ни один пишущий о творчестве Блока (начиная с самого Блока), кажется, ни на минуту не забывает о генеральном положении всего блоковедения — о блоковском «пути». Все согласны в одном: творческая эволюция, воплощенная в «Собрании стихотворений», связана с верностью поэта чему-то самому важному в себе. Д.Е. Максимов пишет о спиралеобразных формах творческого становления поэта, З.Г. Минц — о варьировании тем и образов собственного раннего творчества, и, однако, вопрос о том, что же именно является стабильным в поэзии Блока, каков инвариант варьируемых тем и образов, как правило, освещается недостаточно. В этом смыс-

ле выгодно отличаются исследования С.Л. Слободнюка, где делается упор именно на инвариант блоковских тем и образов — так, по поводу стихотворения «31 декабря 1900 года» он пишет: «Финальное произведение «Ante Lucem» потрясает ужасающим пессимизмом. Конечно, в нем звучат те мысли, что и должны были прозвучать. Но ведь эти совершенно стариковские по эмоциональному настрою строки написаны человеком, которому всего-то двадцать лет от роду. Полузавещание, полу-кредо Блока, созданное на стыке столетий, не оставляет никаких сомнений в неотвратимости будущей трагедии, развязка которой наступит через восемнадцать лет. Именно в последнюю ночь девятнадцатого столетия и явился миру вестник Другого, живой мертвец, выброшенный неведомой силой в просторы двадцатого века» (277, 18). В другом месте он говорит: «Итак, я утверждаю, что Блок — певец могилы. А блоковеды, наоборот, говорят, что он — певец жизни» (277, 5). Разница слишком существенная, чтобы при изучении Блока отказаться от постановки вопросов самого общего характера, касающихся взгляда на его поэзию в целом.

Общезвестно, что Александр Блок придерживался совершенно определенного взгляда на поэтическую книгу вообще и именно в соответствии с ним выстраивал композицию своей «трилогии вочеловеченья». Взгляд этот, несомненно, восходит к декларации В. Я. Брюсова в его предисловии к «Urbi et Orbi» (1903), где, в частности, говорится: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов — не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно» (67, 494).

Разделяя такой подход, Блок предпослал сборникам «Нечаянная радость» (1906) и «Земля в снегу» (1908) предисловия, представляющие собой прямое и очень подробное изложение лирического сюжета книг. Свое итоговое «Собрание стихотворений» Блок также составил как единое сюжетное произведение — лирический трехтомник. В предисловии к его первому изданию (1911) автор признавался: «Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется лишним включение в эту и следующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены, но каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга*, каждая книга есть часть *трилогии*; всю трилогию я могу назвать «романом в стихах» (1,1, 559). В письме А. Белому от 6 июня 1911 года он отчасти раскрывал об-

* «Советское не в притяжательном смысле, скорее в метаязыковом, в противоположность символистскому и структуральному.

щий смысл «романа»: «Мне необходимо ответить тебе, как самому проникновенному *критику* моих писаний, — это то, что таков мой *путь*, что теперь, когда он пройден, я твердо уверен, что это должное и что все стихи вместе — «трилогия вочеловеченья» (от мгновенья слишком яркого света — через болотистый лес — к отчаянью, проклятиям, «возмездию» и ... — к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный материал, вглядываться в контуры «добра и зла» — ценою утраты части души...» (2, 6, 193).

В предисловии к неосуществленному изданию сборника «Стихи о прекрасной даме» (далее СПД. — *А.И.*) 1918 года поэт сделал красноречивое признание: «Я чувствовал себя заблудившимся в лесу собственного прошлого, пока мне не пришло в голову воспользоваться приемом Данте, который он избрал, когда писал «Новую жизнь» (...) Я хочу, чтобы мне удалось дописать ее такими простыми словами, которые помогли бы понять ее единственно возможное содержание другим» (1,1, 561). В.Н. Орлов в этой связи пишет: «Существенно меняя от издания к изданию *состав* своего трехтомника, А. Блок не отказывался от положенных в его основу общих *конструктивных принципов* (...) структура ее, продуманная до мельчайших деталей в целях наиболее полного и глубокого выявления внутренней логики творческого развития поэта (как он сам ее понимал) оставалась во всех случаях непоколебленной» (1,1, 566)

Если учитывать подчинение всей блоковской лирики единому замыслу, то закономерно, что изучение поэтики будет осуществляться главным образом в плане поэтической эволюции. При этом неизбежен двойкий взгляд на всякую лирическую единицу: с одной стороны — как на самоценное художественное явление, с другой — как на составную часть целого произведения. В таких условиях возникает риск преимущественного внимания к одной из этих функциональных сторон лирической единицы в ущерб другой. Когда К.Г. Исупов говорит: «Анализ и типология блоковских циклов показывает, что цикл поддается определению, как «совокупность завершенных и автономных текстов», но эти завершенность и автономность оказываются мнимыми, как только мы осознаем эти же стихотворения как сверхтекстовое единство, т.е. на уровне циклической композиции» (153, 163) — он, вероятно, имеет в виду эту мнимость только в момент осознания цикла как сверхтекстового единства, но не более того. Тем не менее грань между отрицанием самостоятельной завершенности лирической единицы как члена парадигмы и отрицанием такой ее завершенности вообще — очень узка и, на наш взгляд, уже нарушалась.

Наиболее очевиден факт такого нарушения в связи с проблемой читательского и исследовательского восприятия в первую очередь «Стихов о прекрасной даме»*, и — шире — первой книги «Собрания стихотворений» (так как в издании 1911 года эти понятия тождественны). Рассмотрение «Стихов о прекрасной даме» в качестве составной части образовавшейся позднее «трилогии» заслонило ее восприятие как самостоятельного завершенного произведения. Более того: если мы говорим о некотором строго поступательном во времени процессе, то само изучение его становится не только невозможным, но и логически бессмысленным в том случае, если мы не имеем представления о начальной точке этого процесса. Невозможно изучение никакой эволюции без понимания как минимум первоначального положения вещей.

Почему же мы полагаем, что «Стихи о прекрасной даме» изучены недостаточно? Слишком противоречивы оценки этой общепризнанной «отправной точки блоковского пути». Подавляющее большинство исследователей, давая общую оценку эмоционального строя книги, говорят о выраженной серафической окраске, о «наивной одержимости», «заряде молодого оптимизма», «умиротворенности» (100, 28). З.Н. Гиппиус говорила совершенно противоположное — о «налете смерти», о «русалочьем холоде» этих стихов, которые «мистичны, но не религиозны» (100, 26). («Мистичны, но не религиозны» — это, по существу, значит — инфернальны, во всяком случае — в рамках христианского сознания.) Почти шестьдесят лет спустя Н. Венгров, сравнивая СПД со стихами В.С. Соловьева, определенно указал на трагизм и дисгармонию, именно и отличающие блоковские стихи от гармонии и молитвенности поэзии последнего: «Не лазурь, не весна, не утро являются определяющими символами его первой книги стихов, а скорее метафоры-символы, окрашенные эмоциями тревоги и страха, мрачным предчувствием (...) близкой катастрофы, мистические призраки и темные пугающие видения (...) идиллически-мирная картина, которую увидел в «Стихах о Прекрасной Даме» К. Чуковский, — по меньшей мере недоразумение» (73, 31).

Если оценка эмоционального строя книги есть вещь совершенно субъективная, то концептуальная ее сторона, казалось бы, должна вызывать меньше разночтений, но нет. Книгу долгое время воспринимали как чисто мистическую, причем независимо от того, как оценивали этот мистицизм. В одном случае он ставился автору в заслугу (Вяч. Иванов — «Александр Блок. «Стихи о Прекрасной Даме» («Весы», 1904, № 4), А Белый — «Апокалипсис в русской поэзии» («Весы», 1905, № 4), Вл. Пяст — «Стихи о Прекрасной Даме», «Аполлон», 1911, № 8; и его же статья «О первом томе Блока» в сборнике «Об Александре Блоке» (Пб, 1921); Л. Столица — «Христиан-

* В названии «Стихи о прекрасной даме» мы, вопреки сложившейся традиции, придерживаемся того варианта написания, который был использован на обложке первого издания книги (1905), где оба последних слова начинаются со строчных букв. Выбор обусловлен нашим глубоким убеждением, что именно этот графический вариант отвечает семантике образа «прекрасной дамы» у Блока.

нейший поэт XX века» («Новое вино», 1913, №2), или в вину, как в работах Г.А. Медынского («Религиозные влияния в русской литературе», 1933) и А.Е. Горелова («Подвиг русской литературы», 1957). В мистическом же духе, хотя несколько иначе, уже в 1916 году, охарактеризовал СПД А.Белый: «Что прекрасная дама Блока есть хлыстовская богородица, это понял позднее он» (42, 286).

Затем (с легкой руки самого автора) возобладало биографическое толкование — объяснение СПД как отражения истории любви поэта (В.Н. Орлов, А.Е. Горелов), иногда даже с дополнительно усматриваемой классовой подоплекой (К.И. Чуковский: «Стихи о Прекрасной Даме» могли создаваться только в барской семье: нельзя представить себе, чтобы у разночинца, задавленного нуждой и подневольной работой, предбрачная влюбленность была таким длительным, отрешенным от быта, нечеловечески возвышенным чувством». — 312, 153).

Почти общепризнан взгляд, согласно которому Блок достиг вершин своего творчества в третьем томе «Собрания». Вот мнение В.Н. Орлова: «Полного расцвета и наиболее широкого размаха творчество его достигло в годы реакции, нового подъема революционной борьбы и первой мировой войны (1907 — 1916)» (1, 1, VII); Л.Я. Гинзбург также пишет: «Третий том (...) это беспорная для всех вершина его творчества» (94, 275). Не для всех — Вл. Пяст вспоминает: «Как-то в один из последних годов Александр Блок сказал своей матери: «Знаешь что? — Я написал один первый том. Остальное все пустяки». Мы разделяем это мнение поэта» (100, 27). П. Громов пытается понять, почему Блок так высоко оценивает «Стихи о прекрасной даме»: «из трогательной привязанности больного поэта к первому поэтическому памятнику его молодости (...) или, наконец, потому что в самом цикле он видел что-то близкое к настроениям «метельных лет» революции?» (104, 404). Что же близкое к настроениям революции, если речь идет о любовной или отвлеченно-мистической лирике?

Противоречивость мнений о «Стихах о прекрасной даме» может объясняться противоречивостью самого этого образа. Именно такую точку зрения защищает З.Г. Минц: «Блок придает образу Прекрасной Дамы колорит особый, сложный и оригинальный. Из цикла в целом складывается «Ее» образ как существа, несущего радость, счастье — и требующего «рабского служенья», поклонений; вызывающего бурю чувств — и не терпящего чувственности; являющегося поэту в ореоле звуков и красок — и в то же время легкого, воздушного, лишённого реальных телесных контуров». (...) Тема сомнения возникает в «Стихах о Прекрасной Даме» уже почти с первых стихотворений цикла. (...) Поскольку идеал, «являясь» на землю, «воплощаясь», становится двойственным («О, как в тебе лазури чистой много и черных, черных туч...»), то возникает боязнь «астартизма», боязнь, что высокий идеал «поникнет», «окутан земной паутиною», или примет низмен-

ные «материальные» формы. Поэтому такое «сомнение» в лирике Блока сопровождает как раз наиболее мистические, программные стихотворения этих лет» (222, 205).

Именно взгляд на СПД как на первую часть трилогии является причиной недооценки ее inferнальной составляющей. Очевидным нарастанием inferнального начала в лирике Блока к третьему тому объясняется то, что не придается значение явному его присутствию и в СПД, именно с той точки зрения, что СПД — отправная точка, чуть ли не *tabula rasa*, на которую поэтом наносятся трагические черты человеческой жизни. Явление это, на наш взгляд, чисто психологического характера: дело не в том, что исследователи не видят этой inferнальности СПД, а в том, что даже видя ее, словно не верят своим глазам. Когда З.Г. Минц пишет: «Прекрасная Дама оказывается несовместимой с «жизнью шумящей» (1, 185): она либо покидает «этот» мир (ср. взаимозаменяемые мотивы болезни, смерти, сна, ухода «от земной юдоли» и т.д., которыми завершается сборник), либо, как уже давно боялся поэт, в момент своего материального воплощения «изменяет облик» — из небесной превращается в «inferнальную» («Днем вершу я дела суеты...») или в «просто земную» («Мы встречались с тобой на закате...»), что, в глубинной сущности, для рыцаря Девы-Зари-Купины одно и то же» Символ у Блока, или тем более (...) Характерно, что Прекрасная Дама «ласкова», «нежна», «благоклонна», но не «добра» (222, 206). (...) «В этой связи интерес представляют размышления Блока об отличии «Ее» от «Христа». «Христос» для Блока этого периода — символ доброты. Тем более любопытно, что для поэта «Она» — «выше Христа»: «Я люблю Христа меньше, чем Ее». В чем дело? Блок объясняет это так: «Христос всегда добрый и не злой, а более». Эти слова о необходимости чего-то большего, чем «добро», раскрывают одно из противоречий молодого Блока» (222, 207), — здесь все сказано совершенно определенно, и, однако, при анализе «Снежной маски» исследовательница противопоставляет последнюю как inferнальную «серафической» прекрасной даме.

Инерция настолько сильна, что даже С.Л. Слободнюк, столь определенно говорящий: «Я утверждаю, что некие стихи являются гимном смерти, а блоковеды — отражением перипетий романа поэта с Менделеевой» (277, 5), через несколько страниц пишет: «будет и Прекрасная Дама, будет и устремленность к Вечной Жене, и все же (курсив наш. — А.И.) окончательная победа окажется за бездной, куда некогда заглянул автор» (277, 17). Но, на наш взгляд, inferнальная составляющая в СПД даже более наглядна, чем в главе «*Ante Lucem*», на основании анализа которой исследователь делал свои выводы.

Бесспорно, в СПД присутствуют молитвенные настроения, но это не только не позволяет закрывать глаза на те стихотворения, где воплощено противоположное начало, напротив, это

должно заставить тем более пристально всмотреться в соотношение этих тем в художественном мире книги.

Самая суть творческой эволюции Блока нередко рассматривается как стремительный бесповоротный отход от представлений, выраженных в СПД, и часто сводится к описанию тех отличий, которые имеет лирика второго тома по отношению к первому, и третьего по отношению ко второму. Сие было бы логично, если бы все сходилось в оценке первого тома, чего, как видим, отнюдь не происходит.

Эта традиция, кажется, получившая начало от резких высказываний А. Белого о втором сборнике Блока «Нечаянная радость», подхваченная и продолженная в советский период, настолько прочна, что до настоящего времени чуть ли не единственным решительным ее противником был только сам А.А. Блок, и то, впрочем, не всегда последовательным. Тем не менее, справедливость этой традиционной точки зрения вызывает у нас серьезные сомнения.

В рецензии на «Нечаянную радость» (1907) А. Белый писал, что второй сборник стихов А. Блока выдвигает совершенно новые для поэта мотивы — горькие издевательства над своим прошлым, болотных чертенят вместо «сияния красных лампад», болото вместо храма. Блок ответил на эти соображения в письме от 6 августа 1907 года: «Считаю, что стою на твердом пути и что все написанное мной служит органическим продолжением первого — «Стихов о Прекрасной Даме» (2, 6, 118). Блок совершенно прав: «болото» имело место в первой книге не в меньшей мере, чем во второй, а «сияние красных лампад», которое Белый противопоставляет «болотным чертенятам», при определенном взгляде на вещи может оказаться с этими чертенятами явлением одного порядка.

(Кстати, о реакции А.Белого на «поругание» блоковского «храма», — странно, что оно его удивило, ведь вспоминая еще 1901 год, он пишет: «Петровский — в те дни дальновиднее всех; он предвычислил диалектику перерождения «храма» в ... публичный дом: в душах скольких!» (...)) «...он оказался прав: нас ожидало новое подтверждение мыслей Гете о романтизме в виде трансформы «Прекрасной Дамы», слишком воздушной, чтобы ее здорово любить, в садически настроенную проститутку, дарящую любовь декадентскому неврастенику ударами французского каблука: в сердце» (44, 573). Кажется, А. Белый здесь недооценивает степень «трансформы».)

Точно так же и советские исследования, приветствующие (в рамках концепции превращения Блока из реакционного символиста в революционного романтика) отход поэта от того, что В.Н. Орлов называл «мистическими бреднями Вл. Соловьева» (17, 14), явно преувеличивают радикальность такого отхода: общеизвестно, что Блок никогда не был ни приверженцем философии Соловьева, ни, тем более, ортодоксальным христианином. К приведенным выше можно добавить

другие красноречивые выдержки из его писем на ту же тему: «Теперь всадник едет мимо. Но я наверное знаю, что это не Христос, а милый, близкий, домашний для души, иногда страшный. А Христа не было никогда и теперь нет...» (А. Белому, 2, 6, 64); «...я ни за что, говорю вам теперь окончательно, не пойду врачеваться к Христу. Я его *не знаю* и *не знал* никогда» (Е.П. Иванову, 2, 6, 66); «...силу принесло Соловьеву то Начало, которым я дерзнул восхититься, — Вечно Женственное, но говорить о Нем — значит потерять Его: София, Мария, влюбленность — все догматы, все невидимые рясы, грязные и заплеванные, поповские сапоги и водка» (Г.И. Чулкову, 2, 6, 80).

Всякая эволюция является таковой постольку, поскольку подразумевает единство преемственности и изменчивости. Переписка Блока позволяет убедиться, что сам поэт, говоря о своем «прямом как стрела и действенном как стрела» пути, придавал преемственности значение по крайней мере не меньшее, чем изменчивости. Тому же А. Белому он пишет 22 октября 1910 года: «Вся история моего внутреннего развития «напророчена» в «Стихах о Прекрасной Даме» (2, 6, 180); 6 июня 1911: «Отныне я не посмею возгордиться, как некогда, когда, неопытным юношей, задумал тревожить темные силы — и уронил их на себя» (2, 6, 193). Разница между представлением о принципиальном в концептуальном отношении отличии СПД от последующей лирики и мнением автора о том, что все дальнейшее ими напророчено, — опять-таки слишком существенна, чтобы ее игнорировать. «Предаваться тихим молитвенным грезам любви» (А.Е. Горелов) и «уронить на себя темные силы» (А.А. Блок) — не одно и то же. Не одно и то же «прямой как стрела путь» (А. Блок) и «самоосмеяние» (А. Белый). Как могло случиться, что за долгие десятилетия изучения творчества Блока этот вопрос не только не решался, но даже и не был поставлен со всей определенностью?

Вероятно, немаловажную роль сыграл здесь психологический фактор, о котором уже говорилось. Наверняка тут сыграло свою роль устойчивое представление о СПД как о тексте крайне темном, едва ли поддающемся логическому анализу (с последней прямоотой об этом говорит А.Е. Горелов: «Усилия, потраченные на расшифровку их темного и весьма условного содержания, эстетически не всегда и окупаются» (100, 66). Сказалась и, как это ни парадоксально, уверенность в том, что содержание СПД в целом, наоборот, очень понятно и может быть передано одной — двумя стереотипными фразами о возвышенной любви и мистических ожиданиях лирического героя. Особенно веским аргументом в пользу «непостижимости» СПД кажется неудачная попытка автора дать в 1918 году прямой биографический комментарий к этим стихам — как, кстати, и сам факт такой попытки говорит в пользу максимального сближения героя СПД с биографическим автором. Здесь на невозможность интерпретации СПД указывает не только факт того, что работа была брошена в самом начале, но и те комментарии, которые все же были написаны. Читатель, если и

рассчитывал на прояснение темных мест трезвой прозой, мог быть только жестоко разочарован, когда строки:

Боже! Боже!
О, поверь моей молитве,
В ней душа моя горит!
Извлеки из жалкой битвы
Недостойного раба! (1, 1, 79), —

объясняются следующим образом: «Далее я молюсь (опять богу: *Боже* без лица, как всегда) *извлечь* меня, истомленного раба из жалкой битвы (...житейской, чтобы не уставать от феноменального и легче созерцать ноуменальное)» (1, 8, 386). Иными словами, пересказав непонятные стихи столь же непонятной прозой и добавив новые вопросы, Блок, пожалуй, только отбил у читателей (и исследователей) охоту даже пытаться что-либо тут понять. А излюбленный блоковедами пример стихотворения «Пять изгибов сокровенных...», которое, по признанию поэта, он намеренно зашифровал, чтобы «запечатать тайну», не может не расхолодить энтузиазм исследователя — разумеется, нет никакой возможности анализировать намеренно зашифрованный текст, а индуктивный метод соблазняет полагать, что столь же зашифрованы и все остальные стихи Блока.

С другой стороны, поэт с легкостью раскрывает общий смысл СПД в предисловии к «Земле в снегу» (1908): «Стихи о Прекрасной Даме» — ранняя утренняя заря — те сны и туманы, с которыми борется душа, чтобы получить право на жизнь. Одиночество, мгла, тишина — закрытая книга бытия, которая пленяет недоступностью, дразнит странным узором непонятных страниц. Там все будущее — за семью печатями. В утренней мгле светит уже Чародейный Единый Лик, который посетит меня на исходе жизни...» (4, 141), — немного общо, но раскрывает. После этого закономерно приходит мысль о том, что усилия, потраченные на расшифровку, не окупаются, если, в общем, и так все ясно — заря, туманы и сны, недоступная пленительная книга с узорными страницами. Пусть так, но что происходит в этих «снах», о чем написано на страницах «пленительной книги»?

Мы полагаем, что возможность интерпретации объективно существующего художественного текста никак не зависит от способности или неспособности самого автора объяснить этот текст. Однако здесь мы сталкиваемся с другой проблемой. В случае с СПД попытка имманентного анализа сразу наталкивается на то, что определенного объекта анализа как единого и канонического свода стихов попросту не существует.

Под СПД можно понимать и первый стихотворный сборник Блока (1905 г.), и первый том поэтической трилогии (1911 г.), и вторую главу этого тома в изданиях 1916, 1918 и 1922 гг. Между

тем лирический сюжет стихотворного цикла может зависеть от таких нюансов, по сравнению с которыми несовпадение двух редакций более чем наполовину — препятствие действительно непреодолимое, особенно если помнить о концепции поэтической книги, а помнить приходится, ибо отказ от этого в применении к творчеству Блока перечеркивает не только все традиции блоковедения, но и самый смысл существования «Собрания стихотворений». Мы не считаем отказ от концепции поэтической книги ни допустимым, ни способствующим решению каких бы то ни было проблем. Напротив, необходимо, на наш взгляд, последовательно — и более последовательно, чем это практиковалось, — подчинить весь ход исследования логике данной концепции.

В связи с этим хотелось бы уточнить некоторые ее моменты. Сравним слова Брюсова: «Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связанного рассуждения (...) отделы в книге стихов — не более, как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно...», — со словами Блока: «...стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга; каждая книга есть часть трилогии...». При всем сходстве этих высказываний в выкладках Брюсова есть смысл, отсутствующий в рассуждениях Блока, — о недопустимости перестановки местами отдельных частей целого произведения. Блок глубоко прав: он отмечает наименее убедительную часть рассуждения Брюсова.

В самом деле, сказать, что книга стихов последовательно раскрывает свое содержание «как трактат», — значит отождествить научное произведение (трактат) с художественным, и именно это делает Брюсов, еще подчеркивая такое отождествление сочинительной связью: «...как роман, как трактат». Та же подмена понятий (подмена — с нашей точки зрения, ибо мнение Брюсова об отсутствии принципиальной разницы между художественным и научным творчеством известно) — в отождествлении отдельного стихотворения со страницей из связанного рассуждения. Едва ли нужно доказывать, что роман, будь он в прозе или в стихах, — не трактат, и что, например, глава о путешествии Онегина, именно «выхваченная из общей связи» романа, теряет неизмеримо меньше, нежели какая-нибудь «страница из связанного рассуждения».

Когда Блок пишет о СПД: «При первых переработках я имел в виду как можно шире раскрыть ее содержание», — то, очевидно, речь идет об одном и том же содержании книги, в меньшей или большей степени раскрытом в той или иной редакции книги.

Во-первых, это пять опубликованных редакций: первый сборник Блока 1905 г. (далее — СПД-1) и четыре его переиздания в составе «Собрания стихотворений» — 2-е издание 1911 г., 3-е издание 1916 г., 4-е — 1918 г. и 5-е — 1922 г. (далее соответственно — СПД-2, СПД-3, СПД-4 и СПД-5). Слово «издание» не должно вводить в заблуждение: речь отнюдь не идет о переизданиях

одного и того же текста. Такому пониманию может отчасти отвечать только СПД-4 по отношению к СПД-3: эти два издания практически идентичны по составу и тексту, все же остальные имеют принципиальные разночтения.

Во-вторых, при рассмотрении этих редакций возникает новая проблема. СПД-2 представляет собой (тоже) единое целое, разделенное впоследствии на три главы — на «ANTE LUCEM», собственно СПД и «Распутья». Таким образом хронологические рамки СПД сужались от 1898 — 1904 гг. до 1901 — 7 ноября 1902 г. Вопрос состоит в том, как в этих условиях относится к стихам, входившим в первые издания СПД и исключенным из позднейших, и наоборот. Рассматривать ли их в общем контексте (единого и неделимого) произведения?

В-третьих, на пяти названных редакциях дело не кончается. Есть наброски неосуществленного издания СПД 1918 года (СПД /НЖ — «Новая жизнь» — по аналогии с книгой Данте, послужившей образцом для подражания), в связи с которыми возникает еще одна проблема. Из подготовительных записей видно, что Блок планировал включить в это издание ряд стихотворений, впоследствии не вошедших в так называемое «каноническое» собрание (по поводу кавычек — см. мнение Н.В. Котрелева о сомнительности взгляда на последнюю редакцию трех томов как на окончательную авторскую волю — 6, 186). Поскольку работа завершена не была, мы не можем знать, какие еще стихи он намеревался включить в эту редакцию, а поскольку первые (в хронологическом порядке) события, которые приводил Блок в качестве комментариев к книге, относятся к осени 1898, то получается, что почти вся лирика Блока, как минимум до 7 ноября 1902 года, потенциально могла быть включена в сферу действия СПД. Кроме того, в составе СПД-1 был ряд стихотворений, впоследствии вошедших во второй том «Собрания». Таким образом, книга СПД предстает перед нами почти как некий ноумен, воплощенный в совокупности феноменальных стихотворных множеств — как реальных, так и потенциальных. Анализировать подобный ноумен, разумеется, нет никакой практической возможности.

Однако именно здесь может прийти на помощь то, о чем говорилось выше, — до конца последовательное подчинение анализа принципу поэтической книги. Очевидно, что, если, по Блоку, стихотворение *необходимо* для составления главы, то его присутствие в главе (цикле, книге) обязательно. Если, по Блоку, смысл книги может быть раскрыт шире или уже, то очевидно, что его более широкое раскрытие в пределах книги будет выражено большим количеством стихотворений по сравнению с другой редакцией. Отсюда закономерно следует вывод, что в соответствии с таким подходом могут быть стихотворения более и менее важные для раскрытия некоего концептуаль-

ного содержательного минимума книги как сюжета самостоятельного и законченного художественного высказывания.

В таком случае логично предположить, что во всех редакциях СПД мы найдем некоторый обязательный ряд стихотворений, которые и будут выступать в качестве материального выражения СПД-ноумена. В этом смысле можно провести параллель между художественным текстом и языковой синтаксической конструкцией, в которой различают необходимый для передачи смысла номинативный минимум и расширенную схему, выражающую высказывание во всей его полноте. В этом случае номинативным минимумом книги будет выступать обязательный для всех редакций набор стихотворений, а каждая редакция целиком будет соответствовать расширенной схеме. Тогда, сделав вывод об основных признаках этого номинативного минимума, мы впоследствии получим возможность охарактеризовать все редакции книги в сравнении с этим гипотетическим минимумом и по отношению к нему.

Это представление о возможности существования такого минимума сходно с воззрениями Ю.М. Лотмана, который писал: *«Одно из основных свойств художественной реальности обнаружится, если мы поставим перед собой задачу отделить то, что входит в самую сущность произведения, без чего оно перестает быть самим собой, от признаков, порой очень существенных, но отделимых в такой мере, что при их изменении специфика произведения сохраняется, и оно остается собой. (...) в реальность текста входит совсем не все, что материально ему присуще, если вкладывать в понятие материальности наивно-эмпирическое или позитивистское содержание. Реальность текста создается системой отношений, тем, что входит в структуру произведения»* «Вторым существенным следствием наблюдений, которые мы сделали выше, является *разграничение в изучаемом явлении структурных (системных) и внеструктурных элементов*. Структура всегда представляет собой модель. Поэтому она отличается от текста большей системностью, «правильностью», большей степенью абстрактности (вернее, тексту противостоит не единая абстрактная структура — модель, а иерархия структур, организованных по степени возрастания абстрактности). Текст же по отношению к структуре выступает как реализация или интерпретация ее на определенном уровне (...) Следовательно, текст также иерархичен. *Эта иерархичность внутренней организации также является существенным признаком структурности»* (курсив автора. — А. И.) (187, 26). Однако мы предпочли ввести специальное понятие номинативного минимума в связи с тем, что это стихотворное множество не имеет отношения к авторской воле и выделяется чисто экспериментально.

Для того, чтобы вычленил такой минимум, нет необходимости изучать все редакции книги. Исходя из истории движения текста, мы вполне можем ограничиться рассмотрением двух. Из-

вестно, что СПД-2 была значительно увеличена в объеме по сравнению с СПД-1, в последующих же изданиях автор все более специализировал главу «Стихи о прекрасной даме», дифференцируя ее с «Распутьями» и «ANTE LUCEM», не уменьшая при этом объема первого тома, за исключением четырех стихотворений из состава СПД-1, которые попали во второй том. Таким образом, СПД-1 находится в отношении эквиполентности ко всем последующим редакциям, в то же время СПД-3, СПД-4 и СПД-5 — в привативных отношениях к СПД-2. Следовательно, достаточно выделить те стихотворения, которые одновременно входят в СПД-1 и СПД-5, чтобы иметь представление о наборе стихотворений, непременно входящих в каждую редакцию. Таких стихотворений сорок три.

Предметом нашего внимания будет в первую очередь специфика субъектной организации этих текстов в контексте всей книги. Взгляд на книгу как на сюжетно законченное и художественно целостное произведение подразумевает и то, что ее субъектная организация является единой системой, а не совокупностью изолированных субъектных моделей, с которой мы имели бы дело при рассмотрении сборника разнородных стихотворений, не обладающего концептуальным единством. Говоря же о субъектной организации лиро-эпического произведения (эта родовая характеристика как нельзя лучше определяет такое «собрание стихотворений», которое автор называет в то же время «романом в стихах»), мы, в известном смысле, говорим и о системе персонажей, или, как минимум, об одном персонаже — лирическом герое, хотя в нашем случае само название книги подразумевает еще и «прекрасную даму».

Как станет видно из дальнейших примеров, в ряде случаев невозможно определить субъект речи, не касаясь элементов лирического сюжета, в который он включен, и наоборот, то есть сюжет и персонаж являются взаимоопределяющими, и в этом смысле рассмотрение одного из них неразрывно связано с характеристикой другого.

Опираясь в целом на традиционные категории «автора», «лирического героя» и «ролевого персонажа», мы должны сделать ряд оговорок.

Художественный текст есть составная часть коммуникативного акта, участниками которого являются, с одной стороны — субъект речи, с другой — адресат. Объектом изучения в литературоведении является в первую очередь сам текст, а субъект речи и адресат выступают такими лишь постольку, поскольку они в то же время являются объектами изображения в тексте. Именно в зависимости от того, является ли субъект речи в то же время и ее объектом, то есть, по сути, художественным персонажем, принято говорить о личном или безличном повествовании (15, 33), в связи с чем появилась необходимость различать собственно автора и автора-повествователя

(Б.О. Корман), первый из которых «связан со своими объектами прямооценочной точкой зрения» (13, 14), второй же «рассказывает о каком-то другом человеке и его жизненной судьбе» (12, 46). Такое различие существенно именно с точки зрения текста — коммуникативного акта: если брать текст как изолированную данность, оно оказывается избыточным, так как «собственно автор» не включен в текст в качестве объекта изображения, и в этом случае его «прямооценочная точка зрения» становится единственной объективной точкой зрения по отношению к художественному миру произведения: ее вынужден разделять и читатель. Таким образом, категория «собственно автора» не может быть предметом имманентного анализа текста, точно так же, как им не может быть внетекстовой адресат — реальный читатель.

Напротив, субъект речи, так или иначе отраженный в произведении, должен стать предметом более пристального рассмотрения, и термин «автор-повествователь» может быть еще уточнен и сужен, и при обращении к текстовому материалу становится очевидным, что количество вариантов субъекта речи превышает три общепринятых (автор, лирический герой и ролевой персонаж). Во-первых, это автор-повествователь (АП), но наполнение этого термина, на наш взгляд, должно быть уточнено по сравнению с тем, которое предлагал Б.О. Корман. Под АП мы будем понимать такой субъект речи, который, не будучи представлен в тексте как персонаж, приносит, однако, в речь черты субъективного авторского сознания. Пример АП в нашем случае — субъект речи стихотворений «Там — в улице стоял какой-то дом...» и «Ночью сумрачной и дикой...», где в первом определении «какой-то дом», а во втором — «на полях *моей* страны», являются единственным свидетельством присутствия субъективного авторского сознания.

Мы предлагаем ввести понятие «автора-собеседника» (АС) для тех случаев, когда субъект речи прямо обращается к адресату, что возможно в условиях личного общения, и тогда автор, выступая носителем субъективной модальности (обращение к слушателю как императивный акт), тем самым включает сам и включает собеседника в рамки художественного мира произведения. Такую ситуацию наблюдаем в стихотворении «Она росла за дальними горами», где автор говорит: «Никто из вас горящими глазами / Ее не зрел...» и «Никто из вас не видел здешний прах...».

Но автор, опять-таки не становясь объектом изображения, может обращаться и к персонажу стихотворения, как в стихотворениях «Гадай и жди. Среди полночи...», «Экклесиаст», «Золотистою долиной...» и «В бездействии младом, в передрагасветной лени...». В этом случае субъект речи, включенный в ситуацию общения с литературным персонажем, тем самым находится с ним в одной реальности — в художественном мире произведения, поэтому сам максимально приближен к литературному персонажу. Такую модификацию автора мы обозначили как «автор-собеседник персонажа» (АСП). Может возникнуть вопрос: существует ли тогда разница между

АСП и ЛГ? Здесь нужно помнить, что категория АСП носит формальный характер, тогда как понятие о ЛГ — явление концептуальное. АСП и ЛГ могут совпадать или нет — это определяется в каждом отдельном случае. Таким образом, категория автора формально распадается на четыре модификации: одну внетекстовую, поэтому не являющуюся предметом непосредственно текстового анализа (собственно автор, «чистый автор» — например, субъект речи стихотворения «Свет в окошке шатался...»), и три внутритекстовые, рассмотренные выше.

По отношению к субъекту речи, одновременно являющемуся и ее полноценным объектом, принято различать такие основные его типы, как «лирический герой» и «ролевой персонаж». Первый, хотя бы отчасти, является субъектом авторского сознания, второй же — только субъектом речи. Однако возникает вопрос: как быть, если, например, герой стихотворения, о котором говорится в третьем лице («он»), предположительно является носителем авторских черт и авторского сознания? Таких примеров очень много. Можно ли всякий раз в таком случае говорить о персонаже произведения, не отмечая этой важной черты — его близости к автору? На наш взгляд, это недопустимо. Предельно ясным это становится при рассмотрении большого ряда драматических произведений, где все персонажи необходимо говорят о себе в первом лице, но степень близости сознания того или иного персонажа к авторскому сознанию очевидно различна. Если взять типичную романтическую драму (Шиллер, Байрон, Шелли; у нас наиболее характерный пример — Лермонтов), то стереотипной ее коллизией является конфликт героя-нонконформиста с окружающим социумом (представленным совокупностью монологов от первого лица). В «Маскараде» Арбенин столь же отличается от других персонажей пьесы, сколь схож — как с Печориным, так и с лирическим героем значительной части лирики Лермонтова. Едва ли кто-то решится назвать Арбенина «образом автора (т.е. М.Ю. Лермонтова) в драме», однако это было бы гораздо корректней, чем ставить образ Арбенина в один ряд со Звездичем, Казариным и пр.

Такая сближенность сознания одного из персонажей с авторским сознанием сохраняется не только в романтической драме (здесь она лишь наиболее очевидна и бесспорна) — это явление сохраняется и в условиях, казалось бы, максимально противоречащих его сохранению: в произведениях классического реализма. Возьмем прозу Л.Н. Толстого. Здесь есть ряд персонажей: Курагин, Облонский, Наполеон, Сережа-именинник, Варенька Б. и пр. Есть ряд произведений, в которых присутствует автора-повествователь: «Люцерн», «Война и мир», «Хаджи-Мурат» и др. Есть ряд персонажей другого рода: Иртеньев, Безухов, Левин. Их сознание равно не сопоставимо ни с голосом самого автора (как самостоятельно присутствующим в тех же произведениях), ни с героями первой группы. Есть замечательный пример «Крейцеровой сонаты», где присутствует рассказчик (формально должен быть признанным автором-повествователем) и некто говорящий (формально

— персонаж произведения); однако именно формальный персонаж повести высказывает близкие автору суждения, а формальный автор с ними не согласен.

Аналогичное явление широко распространено и в поэзии. В нашей статье «Адюльтер в сказках Пушкина: подтекст и сверхтекст» (146) шла речь о месте и значении этого явления в поэзии Пушкина. Независимо от полученных выводов, очевидно одно: существует тип литературных персонажей, вовсе не сводимых к автопортрету писателя, прототипом которых, тем не менее, был сам автор.

Поэтому мы считаем необходимым принципиально различать (в частности — для поэзии) «персонаж ролевой лирики» или «ролевой персонаж» (ниже — РП) и такой персонаж, который в значительной степени является носителем авторского сознания, но в то же время не может быть прямо отождествлен с ЛГ. По аналогии с терминами «лирический герой» и «ролевой персонаж» мы сочли логичным обозначить его как «лирический персонаж» (ЛП). Если РП есть чисто формальное употребление автором местоимения первого лица, то категория ЛП является концептуальной и, подобно ЛГ, может выделяться лишь на основе некоторого хотя бы минимального знакомства с творчеством и личностью автора.

В связи с вводимой здесь категорией ЛП нельзя не упомянуть одного примечательного факта. Во вступительной статье к книге «Александр Блок. Письма к жене» (1978) В.Н. Орлов пишет: «Не следует понимать прямолинейно сложные связи между исповедальной личной темой писем и судьбами лирических героев Блока» (8, 8). Говорить о «лирических героях» Блока и их судьбах во множественном числе — значит противоречить понятию о «лирическом герое», однако человек, знакомый с творчеством поэта даже и не в такой степени, как В.Н. Орлов, не может не чувствовать, что говорить о едином лирическом герое Блока попросту невозможно.

Еще более важными для настоящей работы являются следующие слова З.Г. Минц: «Своеобразие темы двойничества в блоковской лирике «второго» и «третьего тома» породило даже точку зрения, согласно которой в лирике Блока создается галерея образов, «драматизированных» и достаточно далеко отстоящих друг от друга (см. П.А. Громов. А. Блок, его предшественники и современники. М. — Л., «Советский писатель», 1966, С. 117 и след.). В истолковании «двойничества», конечно, гораздо плодотворнее позиция Л.И. Тимофеева и Д.Е. Максимова, видящих в «двойниках» разные стороны сложного и противоречивого образа лирического героя. Следует подчеркнуть, что разные «ипостаси» «я» (и «ты») всегда сложно соотнесены друг с другом» (219, 204).

Работа состоит из двух глав. В первой главе решается текстологическая проблема СПД: здесь вычленены те стихотворения, которые входят во все редакции книги и, следовательно, яв-

ляются ее системными элементами. Это позволяет говорить о СПД не столько как о конкретном тексте, сколько как о более абстрактной системе, или, используя подходящий к символистскому произведению философский термин, о СПД как ноумене, воплощенном в ряде феноменальных текстов-редакций. При этом становится очевидной специфика субъектной организации СПД — существование двух стойких и очень непохожих вариантов сознания лирического «я» (ЛП и ЛГ), ни один из которых в то же время не совпадает с третьим вариантом сознания — с «авторским», черты которого также достаточно стабильны.

Эти варианты в значительной степени персонифицированы и выполняют в книге функцию двух разных персонажей, благодаря чему лирический сюжет книги приобретает черты фабулы, характерной скорее для произведения эпического либо драматического.

Вторая глава исследует соотношение специфики первого тома с развитием лирического сюжета трилогии. Система персонажей СПД и некоторые ее (книги) сюжетные моменты повторяются как в пределах отдельных глав и томов трилогии, так и в композиции всего «Собрания стихотворений» в целом. При этом общем сюжетном сходстве повторения не являются абсолютными, так что всякий раз актуализируются разные стороны некоторой, наиболее абстрактной сюжетной схемы, лежащей в основе всей трилогии и вновь выделяемых ее концептуальных единиц (не всегда совпадающих с формально выраженными единицами — томами и главами). Эта сюжетная схема во многом и определяет логику композиции «Собрания стихотворений».

К настоящему исследованию нами были привлечены главным образом «Собрание стихотворений» в последней прижизненной редакции и те стихотворные книги А.А. Блока, которые были изданы до выхода в свет первой редакции трилогии («Стихи о прекрасной даме» (1905), «Нечаянная радость» (1907), «Земля в снегу» (1908) и «Ночные часы» (1911)). В качестве дополнительного материала («Согласно теореме Генделя [111], невозможно получить полное описание системы, оставаясь внутри нее» (142, 19)) задействованы другие произведения Блока, его дневники, записные книжки, переписка с родными, близкими и знакомыми, а также рисунки поэта.

Глава первая

Специфика субъектной организации «Стихов о прекрасной даме» А.А. Блока и ее соотношение с системой персонажей книги

1.1. Специфика субъектной организации художественного номинативного минимума СПД

В первую очередь рассмотрим те особенности субъектной организации, которые выражены на формально-грамматическом уровне языка, в связи с категориями рода, числа и лица, в пределах выделенных 43-х стихотворений. Перечислим их.

- 1) «Я понял смысл твоих стремлений...» (26 февраля 1901);
- 2) «Ты отходишь в сумрак алый...» (6 марта 1901);
- 3) «Ночью сумрачной и дикой...» (23 апреля 1901);
- 4) «Одинокий, к тебе прихожу...» (1 июня 1901);
- 5) «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» (4 июня 1901);
- 6) «В бездействии младом, в передрагасветной лени...» (19 июня 1901);
- 7) «Она росла за дальними горами...» (26 июня 1901);
- 8) «Я жду призыва, ищу ответа...» (7 июля 1901);
- 9) «Ты горишь над высокой горою...» (18 августа 1901);
- 10) «Ночью вьюга снежная...» (5 декабря 1901);
- 11) «Вечереющий сумрак, поверь...» (20 декабря 1901);
- 12) «Бегут неверные дневные тени...» (4 января 1902);
- 13) «Мы преклонились у завета...» (18 января 1902);
- 14) «Сны раздумий небывалых...» (3 февраля 1902);
- 15) «Не поймут бескорбные люди...» (10 февраля 1902);
- 16) «Верю в солнце завета...» (22 февраля 1902);
- 17) «Гадай и жди. Среди полночи...» (15 марта 1902);
- 18) «Мой вечер близок и безволен...» (27 марта 1902);

- 19) «Станных и новых ищу на страницах...» (4 апреля 1902);
- 20) «Днем вершу я дела суеты...» (5 апреля 1902);
- 21) «Слышу колокол. В поле весна...» (апрель 1902);
- 22) «Там — в улице стоял какой-то дом...» (1 мая 1902);
- 23) «Мы встречались с тобой на закате...» (13 мая 1902);
- 24) «Когда святого забвенья...» (май 1902);
- 25) «Тебя скрывали туманы...» (май 1902);
- 26) «Брожу в стенах монастыря...» (11 июня 1902);
- 27) «Я, отрок, зажигаю свечи...» (7 июля 1902);
- 28) «Говорили короткие речи...» (15 июля 1902);
- 29) «Сбежал с горы и замер в чаще...» (21 июля 1902);
- 30) «За темной далью городской...» (4 августа 1902);
- 31) «Свет в окошке шатался...» (6 августа 1902);
- 32) «Пытался сердцем отдохнуть я...» (27 августа 1902);
- 33) «Золотистою долиной...» (29 августа 1902);
- 34) «Я вышел в ночь — узнать, понять...» (29 августа 1902);
- 35) «Я просыпался и всходил...» (18 сентября 1902);
- 36) «Экклесиаст» (24 сентября 1902);
- 37) «Она стройна и высока ...» (27 сентября 1902);
- 38) «Старик» (29 сентября 1902);
- 39) «Свобода смотрит в синеву...» (10 октября 1902);
- 40) «Безмолвный призрак в терему...» (18 октября 1902);
- 41) «Вхожу я в темные храмы...» (25 октября 1902);
- 42) «Ты свята, но я Тебе не верю...» (29 октября 1902);
- 43) «Мне страшно с Тобой встречаться...» (5 ноября 1902);

К ним также примыкает стихотворение «Отдых напрасен. Дорога крута...» (28 декабря 1902), хотя и написанное после 7 ноября 1902, но служащее вступлением ко всем редакциям книги.

Выше уже говорилось о том, что при обращении к конкретному стиховому материалу становится очевидным, что количество различным образом представленных в тексте вариантов субъекта речи превышает три общепринятых (автор, лирический герой и ролевой персонаж).

Категория «автора» при формальном взгляде распадается на четыре модификации: одну

внетекстовую — и поэтому не являющуюся предметом имманентного анализа — собственно автор (например, субъект речи стихотворения «Свет в окошке шатался...») и три внутритекстовых: автор-повествователь (АП), автор-собеседник (АС) и автор-собеседник персонажа (АСП). Напротив, на данном этапе анализа мы не видим убедительных оснований различать ЛГ, ЛП и РП, так как в оставшихся 36 стихотворениях «минимума» на формальном уровне все они в равной степени являются как субъектами, так и объектами речи.

Обратимся к адресату. (Разумеется, к такому, который так или иначе включен в ткань повествования, в противном случае адресатом будет являться реальный читатель, который никоим образом не может быть нами проанализирован.) Таких, условно безадресных, стихотворений двадцать: «Свет в окошке шатался...», «Ночью сумрачной и дикой...», «Там — в улице стоял какой-то дом...», «Я жду призыва, ищу ответа...», «Ночью вьюга снежная...», «Сны раздумий небывалых...», «Не поймут бескорбные люди...», «Я просыпался и всходил...», «За темной далью городской...», «Говорили короткие речи...», «Пытался сердцем отдохнуть я...», «Я вышел в ночь — узнать, понять...», «Свобода смотрит в синеву...», «Я, отрок, зажигаю свечи...», «Безмолвный призрак в терему...», «Брожу в стенах монастыря...», «Она стройна и высока...», «Старик», «Сбежал с горы и замер в чаще...» и «Мы преклонились у завета...».

Как уже отмечалось, в стихотворении «Она росла за дальними горами...» само по себе наличие АС в качестве субъекта речи подразумевает наличие слушателя. В формальном плане о нем можно сказать только то, что их, слушателей, несколько (2-е лицо, множественное число).

Остальные стихи обращены к «ты», причем в одном случае это персонаж мужского пола (в стихотворении «Золотистой долиной...»), во всех остальных — женщина.

Здесь перед нами встает еще один вопрос — о соотносительности авторской орфографии с системой персонажей произведения. Известно, что в одних случаях Блок писал местоимения и прилагательные, отнесенные к героине стихотворения с прописной буквы, в других — со строчной. Это может внушить мысль о соотносительности того или иного написания с тем или иным женским персонажем. Именно так понимал это А. Белый: «...в стихотворении Александра Александровича, полученном нами приблизительно в это время, я не мог понять, к кому, собственно, относятся ниже следующие строчки, к Л.Д. Менделеевой или к Деве Заре-Купине:

Проходила Ты в дальние залы,
Величава, тиха и строга.
Я носил за Тобой покрывало
И смотрел на твои жемчуга.

С одной стороны, здесь «Ты» с большой буквы, нужно полагать, — небесное видение, с

другой — за небесным видением покрывала не носят...» (292, 34).

Такая соотнесенность действительно существует, но она отнюдь не носит обязательного характера. На это указывает хотя бы отсутствие полной последовательности в ее соблюдении самим автором. В СПД-1 фрагмент стихотворения «Я понял смысл твоих стремлений...» («Я понял все и отхожу я...») был напечатан с использованием прописных «Т», впоследствии же печатался со строчными. Если бы «Ты» всегда относилось к иному персонажу, чем «ты», такое изменение было бы невозможно. Важна в этом смысле фраза Блока из комментариев в СПД / НЖ: «Здесь (речь идет о стихотворениях января — мая 1901 г. — *А. И.*) нет еще ни одного Т» (1, 7, 522).

Можно предположить, что двум написательным вариантам соответствуют не два различных персонажа, а два различных взгляда на персонаж, две признаковые системы, относящиеся не к объекту изображения, а к самому субъекту речи. Отсюда совершенно не следует, что в СПД существует только один женский персонаж, однако в формальном плане мы имеем дело с одним и тем же — с адресатом женского пола. К нему обращены все остальные стихотворения.

Объектами изображения могут быть, разумеется, не только субъект речи и ее адресат, но и другие объекты — персонажи. Формально их описание предельно просто: это «он», «она» и «они», встречающиеся в разных стихах в различных сочетаниях. В пределах рассматриваемого «минимума», в частности, таких сочетаний семнадцать, в пределах любой из редакций книги — еще больше. Само по себе выделение этих формальных схем дает очень немного для понимания книги: ясно, что в зависимости от того, какие конкретно персонажи обозначены условными местоимениями «он», «она» и «они», само субъектное наполнение схем меняется. Однако иногда уже выделение таких формальных схем может сослужить ценную службу.

Обратим внимание на стихотворение «Мы преклонились у завета...», которое дает ценный материал для решения традиционного вопроса — является ли «прекрасная дама» мистической сущностью, прототипом которой послужила реальная девушка, или же, напротив, реальной девушкой, образу которой поэт придал мистические черты. Здесь автор сводит ЛГ и его возлюбленную с третьим, сверхреальным, персонажем — это «Кто-то с улыбкой Ласковой Жены». «Кто-то с улыбкой Ласковой Жены», таким образом, не является одним лицом с «земной» героиней книги, сколь бы ни смешивались, по мнению большинства интерпретаторов, их черты, — хотя, на наш взгляд, эти черты нисколько не смешивались, они не только «неслиянны», но и вполне «раздельны», и здесь это видно даже на формально-языковом уровне.

Такая же функция — назовем ее **субъектно-изолирующей** — присуща стихотворению «Ночью сумрачной и дикой...», где одновременно присутствуют и «дочь блаженной стороны», и

«чистые девственницы весны»; последние выступают своего рода эманацией «дочери блаженной стороны», которая

Из родимого чертога
Гонит призрачные сны,
И в полях мелькает много

Чистых девственниц весны (1, 1, 85).

Это позволяет избежать их отождествления в других стихах СПД. В «Не поймут бескорбные люди...» опять показаны «бледные девы», которые «уготовали путь весны», причем об «одной из них» герой говорит: «Я за нею — горящим следом — / Всю ночь, всю ночь — у окна!». Одна из множества — это никак не единственная в своем роде «Ласковая Жена». Это также свидетельствует в пользу различия «Ласковой Жены», «дочери блаженной стороны» — и земной героини стихов, одной из «чистых девственниц весны». Не беремся утверждать, что в достаточно условном поэтическом языке СПД оппозиция «Жена — дева, девственница» столь же категорична, как в обиходном, но все же такая оппозиция, хотя бы вследствие простого лексического значения этих слов, также имеет место.

Та же функция присуща стихотворениям «Я, отрок, зажигаю свечи...» и «За темной далью городской...». В первом — по отношению к одновременно присутствующим в нем «отроку» и «Жениху», которые, таким образом, не являются одним и тем же лицом. Во втором также наличествуют (и не просто наличествуют, а прямо сталкиваются ночью лицом к лицу) два самостоятельных персонажа — субъект речи и незнакомец. То же самое еще нагляднее в стихотворении «Говорили короткие речи...», где в пределах одного текста определяются трое: субъект речи, «невеста» и «кто-то бежавший».

Итак, субъектная организация этих стихотворений позволяет различать в художественном мире СПД по меньшей мере четыре самостоятельных персонажа — два мужских и два женских — уже на формально-языковом уровне. Тем самым несостоятельным оказывается взгляд на СПД, как на совокупность стихотворений, в котором развивается традиционная «биполярная» история любви ЛГ к героине.

Именно в этом мы видим ключ к тому пониманию СПД, о котором говорим: наличие **разных** персонажей, способных выполнять **одинаковую** формально-субъектную роль в стихотворении; проще говоря — наличие нескольких «авторских» голосов, скрывающихся под местоимением «я», нескольких женщин, называемых «она» или «Она». Это может свидетельствовать о наличии в книге разных, и весьма простых, сюжетных линий, которые всегда принимались за единую, но

очень сложную, не поддающуюся логическому анализу. Таким образом, упоминаемый выше взгляд на «двойников» второго и третьего томов как на «драматизированные» отдельные персонажи кажется тем более правдоподобным, что аналогичное явление наблюдается уже в СПД.

Кроме того, становится очевидным, что если речь действительно идет о книге, в которой действует множество безымянных персонажей, то для исследования субъектной организации (в этом случае логичнее говорить о **системе персонажей**) произведения с достаточной полнотой совершенно недостаточно ограничиться формально-языковыми показателями (форма местоимения).

Нам предстоит решить вопрос, насколько субъект той или иной речи является субъектом того или иного сознания. Начнем с уже упомянутого «За темной далью городской...», где герой говорит о своей ночной встрече с незнакомцем:

С лицом, закрытым от меня,
Он быстро шел вперед,
Туда, где не было огня
И где кончался лед.
Он обернулся — встретил я
Один горящий глаз.
Потом сомкнулась полынья,
Его огонь погас (1, 1, 209).

Сопоставим это сообщение с тем, что происходит стихотворении «Сбежал с горы и замер в чаще...», где герой повествует о своем ночном бегстве («кругом мелькают фонари»), причем сообщает: «Мои глаза — глаза совы» (ср. «горящий глаз»). Далее, герой первого из названных стихотворений говорит:

И я не знал, когда и где
Явился и исчез —
Как опрокинулся в воде
Лазурный сон небес,

герой второго словно откликается ему: «...опрокинувшись, заглянет / Мой белый призрак им в лицо...».

Итак, первый *видит* бегство, *видит*, как незнакомец опрокидывается в воде, *встречает* его горящий глаз. Второй *бежит*, *опрокидывается* в болоте, он — призрак, он *заглядывает* в лицо кому-то видевшему его бегство. Таким образом, в этих двух стихотворениях речь идет об одном и том же эпизоде, рассказанном двумя его участниками, каждым со своей точки зрения: налицо

сходство времени, места и действия, с той разницей, что бежавший, исчезнувший в воде, находился, как говорят, «в состоянии сильного душевного волнения», отсюда его неопределенные и в данном тексте ничем не мотивированные высказывания («меня проищут», «им неведом») о каких-то неведомых людях, или других существах (ср. в стихотворении «Я вышел в ночь узнать, понять...» — «несуществующих принять»).

Этот же эпизод ночного исчезновения в воде воспроизводится в стихотворении «Ночью вьюга снежная...», причем особенным образом. Сравним:

«За темной далью городской...»

«Ночью вьюга снежная...»

Ревело с черной высоты
И проносило снег...

Ночью вьюга снежная
Заметала след...

Зарделось нежное лицо,
Вздыхнул холодный снег...

Встали зори красные,
Озаряя снег...

Потом сомкнулась полынья —
Его огонь погас... (1, 1, 209).

Вслед за льдиной синею
В полдень я всплыву... (1, 1, 144).

Как видим, при всем сходстве происходящего, здесь имеет место развитие сюжета. Действие стихотворения «Ночью вьюга снежная...» происходит наутро после ночи, описанной в стихотворении «За темной далью городской...». Обратим внимание на грамматическое время, то есть на время по отношению к моменту речи — «всплыву», «Деву в снежном инее / Встречу». Причем, не просто «встречу», а «встречу наяву» — по всей видимости, утопленник прежде видел ее не «на яву», а если утопление понимать только метафорически, как поглощение героя инфернальной средой, то он встретит «Деву в снежном инее» уже в пределах этой среды.

(Впрочем, сама философия и эстетика символизма не позволяет нам говорить о чисто метафорическом значении любого описанного в стихах события: если судить произведение по тем законам, которые символизм сам над собой признает, мы вообще не вправе говорить о «метафоре». Метафора, как известно, есть уподобление одного объекта другому, то есть реального — схожему с ним, реальность которого в художественном мире вторична по отношению к реальности первого, описываемого. Символ же предполагает равную реальность уподобляемого и подобного или, что то же самое, равную их призрачность в идеалистической картине мира).

Обратим также внимание на сам образ «Девы в снежном инее»: повторяясь в 1907 году в «Снежной маске», образ «снежной Девы» отчетливо ифернален, однако и здесь, в СПД, где он впервые возникает, мы также не усматриваем в нем ничего небесного.

Субъект речи в «Пытался сердцем отдохнуть я...» легко может быть отождествлен с героем стихотворения «За темной далью городской...», но никак не с героем «Ночью вьюга снежная...» и «Сбежал с горы и замер в чаше...», потому что, в частности, говорит:

...Кто-то ждал на перепутьи

Моих последних, страшных слов (1, 1, 211),

причем этот «кто-то» — «спрятал голову» и «не покажет мне лица» (ср. в «За темной далью городской»: «с лицом, закрытым от меня»), а дальше:

Но в час последний, в час бездонный,

Нарушив всяческий закон,

Он встанет, призрак беззаконный,

Зеркальной гладью отражен, —

то есть представлен в точности тот самый эпизод, который нам уже знаком со слов самого «беззаконного призрака» в «Сбежал с горы и замер в чаше...».

В стихотворении «Говорили короткие речи...» рассказчик также упоминает «сумасшедший бред о невесте» и «О том, что кто-то бежал». Этот рассказчик, как и в стихотворениях «За темной далью городской...» и «Пытался сердцем отдохнуть я...», спокойно знает и повествует о событии, чего никак не скажешь о герое «Сбежал с горы и замер в чаше...» и «Ночью вьюга снежная...», который отнюдь не спокоен, а напротив — прячется, бегаёт, падает в воду, и вообще не вполне человек, а отчасти — или с какого-то момента — призрак, и даже «беззаконный».

Итак, мы действительно имеем дело с **двумя сюжетными линиями**: один из героев, отчасти (или впоследствии) призрак, бежит ночью из города и исчезает в воде; другой, знающий, об этом рассказывает. Первый говорит о «Деве в снежном инее», которую рассчитывает встретить наяву после своего полуденного всплытия вслед за льдиной («Ночью вьюга снежная...»), второй — о «невесте» без особых примет (притом со строчной буквы). Пользуясь этими первоначальными признаками, рассмотрим остальные стихи «минимума» и убедимся, что эти персонажи — знающий повествователь и носитель черт безумия — встречаются и в других стихотворениях, причем каждый из них говорит от первого лица.

Таким образом, субъект речи в СПД — чисто формальная категория, за которой кроется **два разных субъекта сознания**. Кого из них следует признать ЛГ, а кому отдать роль ЛП?

Мы предлагаем принять в качестве критерия важную черту: один из них — рассказчик, автор «слов» («моих последних, страшных слов»), то есть носитель авторской, сочинительской функции, роднящей его с реальным автором, сочинителем — А. Блоком.

Эта черта, присущая ЛГ стихотворения «Пытался сердцем отдохнуть я...», позволяет предположить, что другой персонаж этого стихотворения — «призрак беззаконный» — сюжетно тождествен **субъекту** речи стихотворений «Сбежал с горы и замер в чаще...» и «Ночью вьюга снежная...» и **объекту** изображения в тех стихах, где субъектом речи является ЛП.

Здесь, чтобы идти дальше, следует коснуться темы «двойничества» в лирике Блока. В тех стихах, где автор прямо называет это лицо «двойником» («Двойнику» 1901, «Двойник» 1903, «Двойник» 1909), он указывает на его специфическую черту: это человек другого возраста — «старик» или «стареющий юноша». То же самое мы видим в письме А.В. Гиппиусу от 23 июня 1902 г.: «...в этом мире с нами близки, что иногда кажется — вдруг становишься дряхлым и старым, и руки морщатся, и дрожит в них какой-то неверный посох, и ищешь вокруг кого-то слабыми, жалкими, слезящимися глазами; это они-то и проходят...» (1, 8, 22).

Однако приведем две дневниковые записи от 27 декабря 1901 г., приведем полностью, как любопытные во многих отношениях: «Мы все, сколько нас ни есть, здоровые и больные, сильные и дряхлые, голубые и розовые, черные и красные, остановились на углу знакомой и давно нами посещаемой улицы и условились выкинуть шутку единодушно и мудро-красиво. И все согласились, а кто и не хотел — подчинился. Нас не два старца только, а есть и молодые и зрелые. Сильные-то и взяли верх пока... Все мы — недурные актеришки, а игравали, бывало, порядочно и Гамлета. Нет у нас гения отеческого, зато с современностью очень соприкасаемся. Отцы громили нас, а теперь проклянут (ли?), восплачут (ли?). — и все это перед нами еще туманится, а всего для нас лучше — вот что: бледные, бледные смотрим мы, как трава кровью покрывается и кровью пропитывается ткань — тоненькая, светленькая, летненькая. И все покоится в бровях Белая и Страшная (...) Страшна победителей кара. Позднее будет раскаянье. А того и не будет» (1, 7, 56). И там же: «...убийца-двойник — совершит и отпадет, а созерцателю-то, который не принимал участия в убийстве — вся награда. Мысль-то сумасшедшая, да ведь и награда — сумасшествие, которое застынет в сладостном созерцании совершенного другим. Память о ноже будет идеальна, ибо хоть нож и был реален, но в мечтах — вот она, великая тайна».

Две эти записи, сделанные в день написания стихотворения «Мы, два старца, бредем одиноко...», показывают не только ту сферу мыслей и чувств вообще, в которой находился Блок в пору создания СПД (комментарии, на наш взгляд, излишни), но и, в частности, полную неопределенность образа «двойника» в сознании автора: двойник — это «Другой я», все остальные его ха-

раактеристики зыбки: «голубой», «розовый», или кто-то напоминающий одновременно Смердякова и Парфена Рогожина, во всяком случае — «недурный актеришка» («все мы — недурные актеришки»). Как видим, в принципе этих «других» может быть множество — этот еще один косвенный довод в пользу предположения о многоголосии как специфической черты СПД.

Сверх ЛГ и ЛП, никак себя не определяющих, среди субъектов речи «минимума» есть и такие, которые сами представляются читателю — те, что принято называть «ролевыми персонажами». Это герои стихотворений «Старик», «Безмолвный призрак в терему...», «Брожу в стенах монастыря...», «Тебя скрывали туманы...», «Я, отрок, зажигаю свечи...» — «старик», «безмолвный призрак», «инок», «покорный раб» и «отрок» соответственно. Однако, уже разделив монологи лирического «Я» на принадлежащие ЛГ и ЛП, не будем и здесь торопиться отождествлять факт самоназвания персонажа с фактом его самостоятельного существования в художественном мире книги. Следует исходить из того, что любой персонаж может назвать себя, а может и нет, как не назвал себя тот, который обозначен нами как ЛП. Не исключено, что какие-то стихи, написанные от первого лица, в художественном мире книги являются монологами одного из «ролевых персонажей», или наоборот, кто-то из них может быть отождествлен с ЛГ или ЛП.

Среди выделенных пяти стихотворений есть два, субъект речи которых — лицо преклонного возраста: это «старик» и «безмолвный призрак». Сравним их речи:

«Старик»:

Под старость лет, забыв святое,
Сухим вниманьем я живу.
Когда-то там нас было двое (...)
Но разве можно верить тени,
Мелькнувшей в юношеском сне?..
Но глупым сказкам я не верю (...)
Все это было или мнилось?... (1, 1, 223).

«безмолвный призрак»:

Я стерегу Ее ключи
И с Ней присутствую, незримый (...)
Я — черный раб проклятой крови (...)
Когда скрещаются мечи
За красоту Недостижимой (...)

Со мной всю жизнь — один Завет —

Завет служенья Непостижной. (1, 1, 230).

Как видим, разочарованный, изверившийся в своем — и в чем-то еще — прошлом, в «глупых сказках», старик совсем не похож на «незримого» «безмолвного призрака», хранящего «Завет служенья Непостижной», воплощенное рыцарское служение. И заметим — тут не какой-нибудь светлый посланец, а «черный раб проклятой крови», классический inferнальный призрак. С призраком в лице ЛП мы уже сталкивались, здесь он становится стражем, рыцарем, очевидно — искомой «прекрасной дамы», если принять во внимание готический антураж. «Старик» же, подобно ЛГ стихов, рассмотренных выше, говорит о снах, сказках, о «мелькнувшей тени» — то есть во всем, кроме возраста, схож с ЛГ — таким образом, речь может идти о его «двойнике». «Безмолвный призрак» также имеет несомненное сходство с ЛП. Не является ли он, в свою очередь, его возрастным «двойником»?

Если последнее верно, то тема служения «Прекрасной даме» приобретает inferнальную окраску. И это глубоко закономерно. По нашему глубокому убеждению, образ «Прекрасной Дамы» именно inferнален. Настал момент коснуться вопроса о том, кто же она такая.

Начать стоит с орфографии. Сам автор не был последователен в написании этого словосочетания. В стихотворении «Вхожу я в темные храмы...» он пишет: «Там жду я Прекрасной Дамы...» — то есть использует прописные буквы, подобно тому, как в словах Купина, Дева, Царевна и им подобных словах-сигналах присутствия «вечно-женственного». В библиографическом указателе А. Тарасенкова первый сборник поэта обозначен как «Стихи о Прекрасной даме», на обложке же самого сборника — совершенно ясная надпись: «Александр Блок. Стихи о прекрасной даме». В письме А. Белому от 23 декабря 1904 года автор употребляет прописные буквы, а все словосочетание берет в кавычки, причем добавляет в скобках: «О, обоюдоострое название! Надоело...» (2, 66, 74). Однако в блоковедении установилась традиция писать эти слова с использованием прописных букв и без кавычек, как собственное имя. В письме В.Я. Брюсову 1 февраля 1903 года Блок пишет: «Посылаю вам стихи о Прекрасной Даме. Заглавие ко всему отделу моих стихов в «Северных цветах» я бы хотел поместить такое «О вечно-женственном» (1, 8, 55). Однако Брюсов предпочел назвать его «Стихи о Прекрасной Даме», и название, что называется, прижилось.

Между тем понятно, что традиционный для провансальской лирики образ «прекрасной дамы» — двусмысленный, или, по словам автора, «обоюдоострый», «двуликий»; подчеркнуто-литературный, с ощутимой иронической составляющей. Образы рыцаря и его «прекрасной дамы» — изначально далекие от благочестия по своему реально-историческому наполнению и, по меньшей мере с Сервантеса, отмеченные пародийными обертонами — уже в начале девятнадцатого

столетия самими романтиками мыслились не иначе, как с необходимой долей «романтической иронии», подобно образам Соловья и Розы. В русской поэзии девятнадцатого века этот сюжет использовался и в собственно пародийном плане (в частности, у Козьмы Пруткова, кстати, чрезвычайно ценимого молодым Блоком), так и в специфическом пушкинском освещении наивно кощунственного «рыцаря бедного» (с равными основаниями можно говорить о торжестве наивного благочестия). Между прочим, вопрос о блоковском восприятии пушкинского стихотворения мог бы стать предметом отдельного рассмотрения. Блок дважды использовал строки из этого стихотворения в собственных стихах, причем оба раза это носило каламбурный оттенок. Строки: «А. М. Д. своею кровью /Начертал он на щите» поставлены эпиграфом к стихотворению «А.М. Добролюбов», а 12 октября 1902 г. в дневнике Блока записано четверостишие:

Полон чистою любовью,
Верен сладостной мечте,
Л.Д.М. — своею кровью —
Начертал он на щите.

Выходит, что в то самое время, когда Блок всерьез готовился к самоубийству (по причинам, как он писал в предсмертной записке, «вполне отвлеченным», но хронологически, несомненно, обусловленными отношениями с Л.Д. Менделеевой) он в своем дневнике не без оснований отождествляет себя с пушкинским рыцарем. Если верить искренности суицидальных настроений поэта осенью 1902 г. (а не верить им нет причин), остается лишь удивляться той степени раздвоения личности А.А. Блока, которая позволяла Блоку-поэту писать каламбурные стихи о «рыцаре», а Блоку-человеку быть этим рыцарем в повседневной жизни. И как странно это соотносится со всеобщим представлением об особой близости А.А. Блока и его ЛГ (причем мы вовсе не намерены оспорить это мнение).

То, что впоследствии Андрей Белый обвинял Блока в насмешке над собственным прошлым и собственной темой в «Нечаянной радости» и «Балаганчике», более характеризует особенности восприятия критика, нежели настоящее положение вещей. Сопоставление, например, персонажей «комедии дель арте» и французского ярмарочного театра с образами куртуазной лирики вовсе не служит цели осмеяния «прекрасных дам» и «их рыцарей». Дело скорее в том, что обе группы персонажей могут рассматриваться как явления очень близкого эстетического порядка, именно — **условно-литературного**, «картонного» мира. И та разница, которая чувствуется в освещении темы дамы и рыцаря в «Балаганчике» по сравнению с СПД, может полностью быть объяснена разницей субъекта речи, ибо, имея свидетельства в пользу того, что в СПД к «Прекрасной даме» обращается

вовсе не ЛГ, а носящий черты романтического безумца ЛП, мы вправе полагать, что сам ЛГ, тем более автор, в СПД относится к этим персонажам точно так же, как и в «Балаганчике».

Следует остановиться и на следующем немаловажном обстоятельстве. Несмотря на то, что сама книга называется «Стихи о прекрасной даме», в ней не так уж много стихов о собственно «прекрасной даме». Так, из 43-х рассматриваемых стихотворений эту тему раскрывают, по сути, только два: «Вхожу я в темные храмы...» и «Безмолвный призрак в терему...». Если говорить о женских образах книги, то сама «прекрасная дама» встречается среди них реже всего! Уже говорилось о том, что название книги было предложено Брюсовым, но факт сохранения его Блоком во всех изданиях говорит о серьезном значении, которое придавал автор именно этому художественному плану, несмотря на его весьма скромное место в общем контексте книги. Памятуя же о том специфическом смысле, с которым, по всей видимости, Блок связывал этот художественный план, можно предположить, что и вся книга мыслилась автором именно в этом специфическом ключе. Речь идет именно о **книге**: нет сомнений в том, что субъект речи в большинстве блоковских стихотворений в какой-то мере отражает авторское сознание на определенный момент времени; однако даже между 1901—1902 гг., когда писались «стихи о прекрасной даме», и 1904 г., когда автор работал над составлением первого сборника, прошло достаточно времени, не говоря уже о более поздних редакциях СПД.

Пока речь шла о 43-х стихотворениях, но, открыв последнее, «каноническое» издание (СПД-5), мы убеждаемся, что там «куртуазному» плану уделено еще меньше места! Здесь есть ряд стихотворений, отнесение которых к этому плану спорно, тех же, где романтический средневековый антураж несомненен, всего три: к двум вышеназванным добавляется только «Я укрыт до времени в приделе...» — его персонаж дважды упоминает о своем щите. Между тем СПД-5 включает 163 стихотворения!

Максимальное относительное число «рыцарских» стихов — в СПД-1, там их 6 из 93. Это, конечно, гораздо больше, чем в последнем издании. Но вот, например, в «Снежной маске», состоящей из тридцати стихотворений, образ рыцаря появляется в восьми. В таких условиях автор мог сохранить название, предложенное Брюсовым, исключительно для того, чтобы куртуазные мотивы окончательно не затерялись в массе стихов, не имеющих к ним ни малейшего отношения.

О существовании «Прекрасной дамы» читатель узнает именно со слов «рыцаря», а ЛГ, кажется, и не подозревает о существовании как ее, так и «рыцаря». Сталкиваясь с ним ночью лицом к лицу, ЛГ ничего не говорит о «рыцаре», «латнике» и т.п., называя его «кем-то», «человеком», «незнакомцем». Иначе говоря, речь идет о разных субъектах сознания и о разных сознаниях. Мир «рыцаря» и «Прекрасной Дамы» существует не в качестве **объективной художественной реаль-**

ности книги, но в субъективном сознании одного из ее персонажей, говоря проще — в воображении ЛП, а говоря точнее — в его воспаленном воображении.

Рассмотрим три оставшихся персонажа из тех, что называли себя сами: «инока», «отрока» и «покорного раба». Впрочем, покорным рабом вполне мог назвать себя и служитель «прекрасной дамы», судя по тем атрибутам, которые окружают героиню: «корона», «ступени трона», «твой строгий суд». Однако «прекрасная дама» «безмолвного призрака» или та, которую «в сиянии красных лампад» ожидает ЛП, имеет важную особенность: она не появляется в стихах в качестве самостоятельно существующей героини. В стихотворении «Безмолвный призрак в терему...» мы имеем дело с рассказом о ней, в стихотворении «Вхожу я в темные храмы...» ЛП также описывает не ее саму, а «лишь образ, лишь сон о Ней», ее черты проступают перед героем среди «улыбок», «сказок» и «снов».

Совсем другое дело — персонаж стихотворения «Тебя скрывали туманы...», который говорит о непосредственной встрече с «Ней». Лирическое «Ты» этого стихотворения, отождествляемое со «Звездой», «Белым речным цветком» в значительной мере деантропоморфно: «И лилий полны объятья / И ты без мысли глядишь», «Какие слова говорила? / Говорила ли ты тогда?». Кроме того, герой в данном случае сам говорит о смутности, неопределенности происходящего («Тебя скрывали туманы», «Я помню эти обманы»). Это в значительной степени отличает героя данного стихотворения от героя рассмотренных выше «Безмолвный призрак в терему...» и «Вхожу я в темные храмы...», который вовсе не склонен проявлять признаков рефлексии. Это и естественно для рыцаря, скорее Дон-Кихота, нежели Гамлета — последняя роль в СПД принадлежит ЛГ. (А в жизни, добавим, уже в самом прямом смысле слова «роль» — самому автору, в годы его юношеского актерства на любительской сцене. Последний факт можно рассматривать как курьез, как мистику или как биографический факт из жизни А.А. Блока, значимый при анализе его творчества.)

«Покорный раб» — это совсем не обязательно рыцарь по отношению к своей даме. Уместно вспомнить о более мощной и менее литературной традиции «рабского служения» — о религиозной. Мы имеем в виду ситуацию собственно религиозную, а не эротическую, которая доведена до религиозного экстаза, хотя здесь есть тонкость, восходящая опять же к ситуации пушкинского рыцаря — ситуации воистину казуистической, в которой разделить религиозное и куртуазное поклонение не представляется возможным. Для нас несомненно, что эта казуистика понималась автором СПД и в значительной мере обыгрывалась на страницах книги. Если бы вся она полностью состояла из стихов, подобных «Безмолвному призраку», мы не имели бы достаточных оснований называть этот план куртуазным, условно-литературным, потому что он в равной степени был бы

религиозным. Но в том-то и дело, что тема рабского служения присутствует и в других стихах, которые носят, условно говоря, собственно религиозную окраску («условно» — потому что религиозность эта, как будет показано ниже, несколько странного свойства).

Та или иная окраска стихотворения определяется прежде всего характеристикой мужского, а не женского персонажа. В самом деле: видеть вечно-женственные черты можно и в «прекрасной даме», и в Купине, Деве, Богородице, и в проживающей в тереме «царевне», и в реально существующей девушке — само по себе это не доказывает и не опровергает идентичности этих образов. А вот служение рыцаря, «Когда скрещаются мечи / За красоту Недостижимой...», — совсем не то, что смутные ожидания инока, «бродящего в стенах монастыря», или встречи героя на закате с девушкой, которая «веслом рассекала залив». Разумеется, более чем правдоподобно, что, ощутив «вечно-женственное» в своей возлюбленной, поэт мог представить ее (как, кстати, и себя) в сколь угодно большом количестве художественных образов — однако это вопрос, относящийся к психологии творческого процесса, и он никоим образом не тождествен вопросу о совокупности объективных в художественном плане образов, наполняющих его поэзию. Поэтому сказать — и доказать — что биографической подоплекой СПД явился роман с Л.Д. Менделеевой, а философской — увлечение автора взглядами Вл. Соловьева (точнее — Платона, ибо ничего специфически соловьевского в идеализме Блока нет) — еще не значит сказать что-то о книге как таковой.

Сопоставив «покорного раба» («Тебя скрывали туманы...») и «отрока» («Я, отрок, зажигаю свечи...»), мы увидим совпадения более специфические, нежели только факт «служения», общий и для стихов «куртуазного» плана. Слово «отрок» едва ли относится к возрасту героя (по Далю — «дитя от семи до пятнадцати лет»), скорее — к социальной роли («царская, княжеская прислуга, паж // служитель или раб вообще»). Таким образом, есть еще один паж или «раб вообще», но не мертвый, не призрак, а вполне живой, как и «покорный раб» стихотворения «Тебя скрывали туманы...». Объекты поклонения обоих рабов обнаруживают черты существенного сходства.

«Я, отрок, зажигаю свечи...»:

Она, без мысли и без речи...

Бросаю белые цветы...

Падет туманная завеса... (1, 1, 204).

«Тебя скрывали туманы...»:

Ты без мысли глядишь...

И лилий полны объятия...

Тебя скрывали туманы... (1, 1, 195).

При всем сходстве обоих стихотворений, их разделяет то, о чем говорилось при сопоставлении «За темной далью городской...» — «Ночью вьюга снежная...» и «Вхожу я в темные храмы...» — «Безмолвный призрак в терему...». Разные стихотворения из каждой пары отнесены к разному времени — как грамматическому, так и сюжетному. Это менее наглядно в отношении пары «За темной далью городской...» и «Ночью вьюга снежная...», так как эти стихи обладают принципиально разными субъектами речи, и особенно важно в отношении двух других пар. «Отрок» говорит в настоящем времени: «зажигаю», «берегу», «любуюсь», «бросаю», «она смеется»; затем, в последней строфе, — в будущем: «падет туманная завеса», «забрежжит брачная заря».

«Покорный раб» использует прошедшее: «скрывали туманы», «я помню», «венчала корона», «разве мог не узнать я», «где это было». Если сопоставить сюжетное время — в стихотворении «Я, отрок, зажигаю свечи...» действие происходит перед закатом, герой говорит о рассвете, когда «падет туманная завеса», как о будущем. В стихотворении «Тебя скрывали туманы...» действие происходит на рассвете. Таким образом, «отрок» говорит о будущем, он еще не видит героиню, которой поклоняется; «покорный раб» — вспоминает об уже произошедшей встрече, он говорит:

Разве мог не узнать я
Белый речной цветок..., —

конечно, он узнал «цветок», который сам упоминал накануне вечером.

Точно так же соотносятся стихи «Вхожу я в темные храмы...» и «Безмолвный призрак в терему»: второе есть развязка первого. Очень важно, что в обеих парах ситуация ожидания окрашена в радостные, оптимистические тона; свершения же такой окраской явно не отличаются. Ожидатель «отрок» говорит: «берегу», «люблю», «любуюсь»; он — «покорный ласковому взгляду», она «смеется». Вспоминающий «раб» менее восторжен: «странная тишь», «твой строгий суд». Еще разительнее контраст между «Вхожу я в темные храмы...», где речь идет о «ласковых свечах», «отрадных чертах», «сказках», «улыбках» — и «безмолвным призраком», «черным рабом проклятой крови», черты которого «до ужаса недвижны».

Итак, мы имеем все признаки сходной сюжетной линии, протекающей в разных — «куртуазном» и «религиозном» — художественных планах: ожидание неведомой сверхреальной героини, связанное с радостным энтузиазмом, сменяется описанием уже случившейся встречи в значительно менее светлых тонах, от ощущения «странности» и «строгости» до полной безысходности. Это только на материале четырех стихотворений — двух пар, но «религиозный» план книги отнюдь не исчерпывается одной парой, и при рассмотрении всех «религиозных» стихов мы убеждаемся, что и изменение интонации вовсе не исчерпывается переходом от «любования» к «странности», не ог-

раничивается даже той безысходностью вечного служения, которой завершается гамма перемен настроения героя — «рыцаря». «Религиозный» план этой сюжетной линии, как будет показано ниже, заканчивается отчаянием, ужасом и безумием героя и плавно перетекает в тот закономерный эпизод последней встречи ЛГ и ЛП. Герой этих художественных планов — субъект, к которому применимы все обнаруженные параметры ЛП.

В «религиозную» сюжетную линию выстраиваются стихотворения «Предчувствую тебя. Года проходят мимо...», «Станных и новых ищущих на страницах...», «Сны раздумий небывалых...», «Мой вечер близок и безволен...», «Верю в Солнце Завета...», «Ты свята, но я Тебе не верю...», «Мне страшно с Тобой встречаться...», «Брожу в стенах монастыря...», вместе с «Тебя скрывали туманы...» и «Я, отрок, зажигаю свечи...» составляющие целостное концептуальное единство. Что объединяет эти стихи?

Во-первых, образ героя. Это уже упомянутый «отрок» или «инок» («Брожу в стенах монастыря...»), «покорный раб» или некто, не назвавшийся, но тесно связанный с религиозной и/или церковной атрибутикой.

Так, в стихотворении «Мне страшно с Тобой встречаться...»: «Прильнув к церковной ступени / Боюсь оглянуться назад», «...хмурое небо низко, / Покрыло и самый храм...».

В «Верю в Солнце Завета...»: эпитафия из Апокалипсиса, «Завет», «вселенских свет», «Полны ангельских крылий / Надо мной небеса...».

В «Мой вечер близок и безволен...»: «Несутся звуки с колоколен / Крылатых слышу голоса...».

В «Сны раздумий небывалых»: «...снега и непогоды / Окружили храм», «Застывши в снежном храме...»

В «Станных и новых ищущих на страницах...»: «Терны венчают смиренных и мудрых...», «Дева», «Купина».

Речь героя этих стихов отмечена эмоциональным напряжением, независимо от того преобладают ли эмоции благоговения, удивления или страха; его чувства и восприятия обострены; интеллектуальная деятельность может быть отмечена чертами застойного возбуждения — «Я стал всему удивляться / На всем уловил печать», «Боюсь оглянуться назад», «Буду я взывать к Тебе: Осанна!», «Я пролью всю жизнь в последний крик», «Сумасшедший, распростертый ниц», «Жду вселенского света», «Ждать ли пламенных безумий», «застывши в снежном храме/ Не открыв лица (NB! — А.И.)...», «Молча, жду, — тоскую и любя...» и так далее.

Героиня, к которой он обращается, имеет мало общего с живой женщиной. Это либо таинственная «Ты», либо «Владычица Вселенной», «Дева, Заря, Купина» — образ, в последнем случае

прямо говорящий о Богородице, чаще ассоциирующийся с «Женой, облеченной в солнце» из Апокалипсиса, откуда взяты эпитафии к «Я, отрок, зажигаю свечи...» и «Верю в Солнце завета...».

Белый цвет, символизирующий в Апокалипсисе праведность (и одновременно смерть, так как дело происходит в условиях конца света), сияние, «нестерпимая» ясность, лучезарность почти всегда сопутствуют героине: «горизонт в огне — и ясен нестерпимо», «Белая Ты», «Белый огонь Купины», «у белой церкви над рекой», «бросаю белые цветы», «Лилий полны объятая», «странный, белый намек», «Тебя призвал из белых стран», «непостижный свет», «вереница белая пройдет», «Ты откроешь лучезарный лик».

Совсем другая картина возникает в стихотворении «Вхожу я в темные храмы...», где герой говорит:

Там жду я Прекрасной Дамы

В мерцании красных лампад (1, 1, 232).

Обычно говорят, что красный цвет символизирует тревогу, З.Г. Минц приводит целых шесть его значений у Блока, ассоциируемых с: а) борьбой; б) кровью; в) огнем; г) красным фонарем; д) цветом денег; е) красным, «колдовским», месяцем (221, 88), — и все они легко объединяются связью с красным цветом, присущим астральной энергии низшего порядка, согласно оккультным представлениям (57, 18). Кроме того, «мерцание» не есть сияние, в то же время и «прекрасная дама» — отнюдь не Богородица, не апокалипсическая Жена, но, напротив, жена сеньора, к которой обращено чувство вассала. Впрочем, и такое выражение, как «темные храмы», — двусмысленно; а «бедный обряд» — неблагочестиво, если относится к обряду церковному обряду. Если же речь идет каком-то другом обряде, то после этого не странно читать и строку «Я — черный раб проклятой крови...»: строка эта при сопоставлении с фактом некоего обряда получает слишком ясный смысл, связанный с методикой исполнения одного известного обряда, не относящегося к категории церковных.

Во всех «религиозных» стихах персонаж полностью пассивен по отношению к сверхреальной героине. Это следует подчеркнуть, потому что в СПД есть другой ряд стихов («Вступление» («Отдых напрасен. Дорога крута...»), «Ты отходишь в сумрак алый...», «Я понял смысл твоих стремлений...», «Ты горишь над высокой горою...»), где героиня тоже сверхреальна, но ее отношения с героем складываются иначе. В них нет поклонения Ею — Ей, здесь возникает картина взаимной активности героев по отношению друг к другу, картина «огненной игры», «ворожбы», гаданий. К этой группе примыкают стихи «Днем вершу я дела суеты...», «Одинокий, к тебе прихожу...» и «Гадай и жди. Среди полночи...», где героиня не обладает сверхреальными чертами (или эти черты не представлены в тексте).

Даже в тех случаях, когда героиня обладает такими чертами, они не отличаются универсально-религиозным характером, присущим «Белой», «Лучезарной» женской сущности, с которой ЛП сталкивается в стихах «религиозного» плана, имея дело с объективной мистической реальностью. В стихах, о которых мы говорим сейчас, герои обращены друг к другу, обоюдно значимы друг для друга:

Ты ли меня на закатах ждала?

Терем зажгла? Ворота отперла? (1, 1, 74), —

Такие слова, как:

...риза девственная зрима

И день с тобою проведен (1, 1, 80), —

были бы немислимы в отношениях «отрока» к «Деве». Те черты сверхреальности, которые при-
сущи этой героине, не являются преградой для героя:

Ты горишь над высокой горою,

Недоступна в своем терему,

но:

Я умчусь с огневыми кругами

И настигну Тебя в терему (1, 1, 120).

В стихах этой группы картина мира совершенно иная, но вполне определенная.

«Ты» (или «ты» — здесь написание непоследовательно) — это «царевна», живущая высоко в тереме, на горе: «дорога крута», «терем высок», «ты (...) затерялась в вышине», «над высокой горою», «недоступна в своем терему».

Герои этих стихов — он и она — красные, алые, огненные. Любопытно в связи с этим высказывание З.Г. Минц: «Именно интенсивная («максималистская» «нестерпимая» яркость!) цветовых ощущений связывается у Блока с представлениями об идеале. И, напротив, мир, от которого поэт отталкивается — это мир «пустой», мир без ощущений — всяких вообще и цветовых в частности...»; однако чуть ниже говорится следующее: «Интересно, что в мистических писаниях Блока (в переписке с Белым) мы встречаемся с рассуждениями совсем иного рода: Блок пишет о «разноцветности» «Астарты» (чувственности) и синтезирующей одноцветности Ее». Однако, реальная ткань «Стихов о Прекрасной Даме» отнюдь не подтверждает мысли об «одноцветности» мира героини цикла» (222, 215). Смотря о какой именно «героине цикла» идет речь!

Встречи их происходят, как правило, на вечерней заре: «Вечер прекрасен. Стучу в ворота», «Терем высок и заря замерла / Красная тайна у входа легла», «Красное пламя бросает тебе», «Си-

ние окна румянцем зажглись», «Ты отходишь в сумрак алый», «Ты — в алом сумраке ликуя...», «Ты горишь», «Свой костер разведешь ввечеру»,

И когда среди мрака снопами
Искры станут кружиться в дыму,
Я умчусь с огневыми кругами
И настигну Тебя в терему (1, 1, 120).

В этих стихах постоянно подчеркивается цикличность огненного движения, неоднократно говорится о «замыкании», «смыкании» кругов — мотив двусмысленный: с одной стороны — символ свершения у В.С. Соловьева; с другой — архитектоника дантовского ада, ассоциации с последним тем прочнее, что мотив цикличности, один из ведущих в лирике А. Блока, впоследствии приобретает отчетливо инфермальную окраску.

Все сказанное в равной степени относится и к тем стихам, героиня которых не носит личных сверхреальных черт. В них только добавляется тема гадания, ворожбы, — отношения же героев и их атрибутика сохраняется:

Одинокий, к тебе прихожу,
Околдован огнями любви.
Ты гадаешь. — Меня не зови. —
Я и сам уж давно ворожу (1, 1, 93).

Среди этих стихов особенно важны два. Прочтем первое из них целиком:

Гадай и жди. Среди полночи
В твоём окошке, милый друг,
Зажгутся дерзостные очи,
Послышится условный стук.
И мимо, задувая свечи,
Как некий Дух, закрыв лицо,
С надеждой невозможной встречи
Пройдет на милое крыльцо. (1, 1, 177), —

итак, гадающая героиня увидит хорошо нам знакомую фигуру — в полночь, с горящими глазами, закрытым лицом, при условном стуке (ср. стихотворение «Я просыпался и всходил...»). Сообщает ей об этом «милый друг» (обращение, надо полагать, взаимное), который уже рассказывал читателю об этой фигуре примерно в тех же выражениях. Поскольку этот рассказчик уже был отождествлен с ЛГ, то, очевидно, и все стихи об «огневой игре» связаны именно с образом ЛГ, именно он выступает в них субъектом речи и сознания.

В самом деле, рассмотрим стихотворение «Днем вершу я дела суеты...». Первая строфа свидетельствует о его соотнесенности со стихами рассматриваемой группы:

Днем вершу я дела суеты,
Зажигаю огни ввечеру.
Безысходно туманная — ты
Предо мной затеваешь игру (1, 1, 186).

Вторая строфа:

Я люблю эту ложь, этот блеск,
Твой манящий девичий наряд,
Вечный гомон и уличный треск,
Фонарей убегающий ряд, —

позволяет сделать вывод, что герой — не рыцарь, не монах, а житель современного города, днем «вершающий дела суеты», а вечерами увлеченный «игрой», которую «затекает» перед ним героиня в «манящем девичьем наряде». Все это сопряжено с ложью, с блеском вечернего города. Далее ЛГ обращается к героине:

Как ты лжива и как ты бела!
Мне же по сердцу белая ложь... —

оказывается, что «белизна» может быть ложной. Едва ли это известно «отроку» (ЛП) — ведь героиня «затекает игру» не с ним.

Итак, на основании анализа этих стихов мы видим: ЛГ знает о существовании «двойника» — ЛП, предупреждает о нем подругу. Этот inferнальный («условный стук», «задувая свечи», «как некий дух») персонаж, данный в изображении ЛГ, уже знаком нам и как субъект речи стихотворений «Сбежал с горы и замер в чаще...» и «Ночью вьюга снежная...», и как персонаж (изображенный объект) стихотворений «Пытался сердцем отдохнуть я...», «За темной далью городской...» и «Говорили короткие речи...». Знаком как носитель черт особого душевного состояния, переходящего в безумие. Эта же черта отличает героя «куртуазных» и «религиозных» стихов.

Мы уже говорили о субъектно-изолирующей роли некоторых стихотворений на формальном уровне. В концептуальном плане также можно говорить о такой функции. Обратимся к стихотворению «Она стройна и высока...», герой которого рассказывает, как «следил» встречи героини и третьего лица:

И я, невидимый для всех,
Следил мужчины профиль грубый,
Ее серебристо-черный мех

И что-то шепчущие губы (1, 1, 221).

Этот герой — «невидимый для всех», «на все готовый», бегущий «как злодей», прячущийся, не смотря на то, что обстановка вечернего города с «желтыми огнями» (важная деталь!) и «электрическими свечами» соответствует описанной в «Днем вершу я дела суеты...», однако роль героини в судьбе персонажа стихотворения «Она стройна и высока...» совершенно иная. ЛГ «Днем вершу я дела суеты...» говорит: «Я люблю эту ложь, этот блеск», «Я люблю и люблюсь и жду / Переливчатых красок и слов...», «Знаю — вечером снова придешь» — это совсем не похоже на речи следящего из-за угла персонажа «Она стройна и высока...»

Так же и в других стихотворениях, где ЛГ рассказывает о своих встречах с любимой, может появляться некий третий, следящий, или нечто о нем напоминающее. В стихотворении «Мы встречались с тобой на закате...» тоже «кто-то думал о бледной красе» (вспомним «одну из бледных дев» весны), в то время как ЛГ говорит:

Я любил твое белое платье

Утонченность мечты разлюбив (1, 1, 194).

Здесь противопоставлено едва ли не каждое слово: «я» — «кто-то»; «любил» — «думал о...» (чувственное — умозрительное); «белое платье» — «бледная краса» (конкретный предмет, вещь — и абстрактная отвлеченность). Притом «любовь к белому платью» в противовес «утонченности мечты» явно перекликается со словами ЛГ стихотворения «Днем вершу я дела суеты...» — «мне же по сердцу белая ложь». В данном случае «утонченность мечты», думы о «бледной красе» — это и есть «белая ложь» с точки зрения ЛГ. Напротив, на фоне беспредметной «Белизны» стихов религиозного плана «любовь к белому платью» должна расцениваться как эпатажный (разумеется, для ЛП) элемент карнавального переворачивания образа. Еще одно важное противопоставление:

Приближений, сближений, сгораний —

Не приемлет лазурная тишь...

Три существительных первой строки — типичная характеристика «огневых» встреч ЛГ с героиней (между прочим здесь тоже — «мы встречались с тобой на закате»). Не приемлющая этого «лазурная тишь» возникает в связи с «кем-то», думающим о бледной красе, не понимающим любви к белому платью, может быть даже видящем в этом «осмеяние собственных дум». ЛГ же говорит:

Ни тоски, ни любви, ни обиды

Все померкло, прошло, отошло... —

то есть, подобно «Старику», предается воспоминаниям и остается достаточно равнодушным к прошлому, во всяком случае — он предельно сдержан.

Ситуация встречи и наблюдения существует также в стихотворении «Свет в окошке шатался...». Но здесь — новые персонажи: арлекин; вертящий деревянным мечом «он»; восхищенная и потупившаяся «она». Эта троица, бросающаяся в глаза любому во втором томе, как видим, тоже «родом» из СПД. Еще одна особенность этого стихотворения, нечасто встречающаяся в пределах «минимума»: субъект речи здесь — автор. (В связи с тем, что в контексте трилогии автор как субъект сознания обладает свойствами художественного персонажа, мы, во избежание смешения его с биографическим автором, назовем этот персонаж Поэтом.) Тем самым подчеркивается особая достоверность всего происходящего. Что же происходит? «Шутовской маскарад», где «он» чертит деревянным мечом «письмена», «восхищенная странным» «она» потупляется, а арлекин в одиночестве хохочет над обоими.

Здесь есть еще строфа исключительной важности, которую, на наш взгляд, можно поставить эпиграфом ко всей книге, может быть даже ко всей поэзии Блока:

Там лицо укрывали
В разноцветную ложь.
Но в руке узнавали
Неизбежную дрожь (1, 1, 210).

Исключительно важное положение о том, что осознание лживости маскарада не избавляет его участников от «дрожи», перекликается с тем, что впоследствии писал о Блоке Ю.Н. Тынянов, когда вел речь об использовании поэтом старых эстетических клише, наполняемых новым лирическим смыслом, причем эмоциональная напряженность источника усиливает лирический эффект стихотворения. По крайней мере, в отношении СПД мы убеждены, что условность, даже банальность коллизии не снимает, а даже усиливает страдания и гибель «картонных» персонажей, каждый из которых, в соответствии с принципами символизма, есть *реальное инобытие* живого человека — именно в этом можно искать зерно трагизма этой книги.

Известно, что Блок, при всей своей склонности к мистицизму, резко отрицательно относился к популярным в те годы оккультизму и практической магии (см. ряд дневниковых записей 1912 года). Он понимал поэзию как «мистическое действие», в отличие от «мистических разговоров». На самом деле магическая составляющая в поэзии вообще лежит на поверхности, и она состоит не в пристрастии ряда поэтов к мистической тематике или в сознательном использовании некоторыми из них магических формул, а в самом существе творческого процесса.

Поэт создает лирического героя (или ЛП). Поэт наделяет лирического героя личностными чертами — чертами реально существующей личности. В практической магии такие действия квалифицируются как энвольтирование, то есть создание энвольта (по другой терминологии — вольта), то есть куклы, наделенной чертами реально существующего человека (ЛГ — авторскими), с которой впоследствии могут совершаться различные манипуляции. Мы уже частично наблюдали манипуляции автора СПД над своими ЛГ и ЛП, мы знакомы с его словами о «темных силах», которые он «уронил на себя», о том, что в СПД «напророчил свой путь». Продолжим это наблюдение, а пока подчеркнем, что в единственном «собственно-авторском» стихотворении из 43-х рассматриваемых Блок говорит о «шутовском маскараде», «неизбежной дрожи» и хохочущем арлекине.

С той обстановкой, в которой хохотал арлекин, связаны стихи «Там — в улице стоял какой-то дом...» и «Вечереющий сумрак, поверь...». В первом говорится: «там, наверху, окно смотрело вниз», «там, в сумерках, дрожал в окошке свет» (ср. «свет в окошке шатался...»), «было пенье, музыка и танцы» (ср. «Наверху — за стеною / Шутовской маскарад»), «По лестнице над сумрачным двором / Мелькала тень...» (ср. «С темнотою — один — / У задумчивой двери...»). Можно предположить, что АП стихотворения «Там — в улице стоял какой-то дом...» — тот самый арлекин, однако с той же степенью вероятности можно утверждать, что это — ЛГ, после прочтения стихотворения «Вечереющий сумрак, поверь...», где о том же (или очень похожем) месте и времени говорит участник «огневой игры». Так, в первом стихотворении говорится:

Там открывалась дверь, звеня стеклом,
Свет выбегал — и снова тьма бродила... (1, 1, 192);

во втором —

Жду — внезапно отворится дверь,
Набежит исчезающий свет (1, 1, 149).

Однако герой стихотворения «Вечереющий сумрак, поверь...» говорит об этом как о давно прошедшем:

...живу я, поверь,
Смутной памятью сумрачных лет,
Смутно помню — отворится дверь,
Набежит исчезающий свет.

Так же, как о давно прошедшем, говорится:

За тобою — живая ладья,
Словно белая лебедь плыла,

За ладьей — огневые струи —

Беспокойные песни мои...

В этом же стихотворении — в словах «Где жила ты и, бледная, шла...» — возникает еще одна важная тема СПД: тема смерти героини. Наиболее внятно об этой смерти говорится в стихотворении «Она росла за дальними горами...»:

Она в себе хранила тайный след.

И в смерть ушла, желая и тоскуя.

Никто из вас не видел здешний прах... (1, 1, 103).

О смерти говорится и в Экклесиасте, переложением которого является одноименное стихотворение. Однако обратим внимание, что слова перелагаемого источника вовсе не обращены к женщине, в отличие от переложения («Идешь ты к дому на горах, / Полдненным солнцем заливая...»). Но как связать факт смерти, давней смерти героини — и неоднократные описания ее встреч с ЛГ? Очень просто — значительным промежутком времени, разделяющим описанные события и момент речи. Мы уже отмечали, что ЛГ часто вспоминает, говорит о прошедшем. Это относится не ко всем стихам, а только к тем, героиня которых обладает земными чертами и не включена в «огневую игру» с героем. Впрочем, здесь есть одно исключение: стихотворение «Вечереющий сумрак, поверь...», где строка «...огневые струи / Беспкойные песни мои» отчетливо ассоциируются со стихами об «огневой игре», но в то же время раскрывается и тема умершей героини. Уже указывалось на несоответствие грамматического времени в стихах с художественным временем, в котором разворачивается сюжетная линия. Схожая ситуация складывается и в стихах, связанных с образом ЛГ. Те из них, которые повествуют об «огневой игре», содержат глаголы настоящего времени, те же, что соотносятся с реалистическими картинками встреч ЛГ и его возлюбленной, организованы глаголами прошедшего времени и связаны с воспоминаниями.

Это позволяет предположить, что «огневая игра» — такой же **субъективный** образ реальных встреч с девушкой, как в «религиозном» и «куртуазном» планах, с той разницей, что два последних относятся к сознанию ЛП, а первый — к сознанию ЛГ. Вспомним стихотворение «Она стройна и высока...»: ЛП говорит там о «ней» и о «мужчине с грубым профилем». ЛП так же не видит «царевны» и соответствующего ей партнера, как ЛГ не видит «прекрасной дамы» и «рыцаря», «Девы» и «инока». ЛП и ЛГ в глазах друг друга — незнакомцы, может быть — «двойники», и ничего более определенного.

Среди оставшихся стихотворений еще два отчетливо связаны с тем ключевым моментом книги, когда оба героя встречаются — «Я просыпался и всходил...» и «Я вышел в ночь — узнать, понять...». Оба они связаны с образами inferнальных существ, и в обоих случаях трудно с пол-

ной убедительностью идентифицировать субъект речи с тем или иным персонажем книги. В первом из них дело происходит, по всей видимости, около полнолуния: «Морозный месяц серебрил / Мои затихнувшие сени». Хотя речь идет о месяце, но серебришь сени способен только очень большой месяц, близкий к полной луне. Герой вздрагивает, в полночь слышит «шорохи и стуки», и потому ждет неведомых «гостей». Казалось бы, черта более подходящая для ЛП, но ведь и самому А.А. Блоку тоже случалось слышать «шорохи и стуки» — дневниковая запись 1902 года: «26 июня, перед ночью (...) Шорох дождя не всегда обыкновенен. Странно пищало под полом. Собака беспокоится. Что-то есть, что-то есть. В зеркале, однако, еще ничего не видно, но кто-то ходил по дому». Поэтому мы воздержались бы однозначно относить это стихотворение к монологам ЛП.

В стихотворении «Я вышел в ночь — узнать, понять...» рассказчик, тоже в полнолуние («Дорога, под луной бела...»), видит чью-то бредущую тень, потом — белого коня, на пустом седле которого кто-то смеется. В.Н. Орлов пишет: «В неизданных воспоминаниях о Блоке его друга Е.П. Иванова об этом стихотворении говорится: «На мой вопрос прямо, кто же на пустом седле смеется, он не знал, «как» определенно ответить, полувопросительно ответил: «Должно быть, антихрист» (1, 1, 610). Белизна коня может объясняться луной, может быть сродни той «Белизне», речь о которой шла выше. В последнем случае мы имеем дело с несообразностью или кощунством ЛП: на белом коне в Апокалипсисе едет вовсе не антихрист, а «...Верный и Истинный, который праведно судит и воинствует (...) Имя ему: Слово Божье. Он пасет народы жезлом железным; Он топчет точило вина ярости и гнева Бога Вседержителя (стихи 11, 15)». (Стоит сопоставить этого всадника с персонажем стихотворения «— Все ли спокойно в народе?...»)

Нелегко также идентифицировать героя стихотворения «Я жду призыва, ищу ответа...», однако некоторые признаки — напряженное ожидание, поиски, трепет, особенно упоминание о «свиданьях ясных, но мимолетных» (понимая «ясные» как связанные с «Ясностью», сиянием «Девы») скорее указывают на ЛП.

Особое положение в «минимуме» занимают стихотворения «Золотистой долиной» и «В бездействии младом, в передрагасветной лени...». По формальной классификации они, вместе с «Экклесиастом», составляют небольшую группу стихов с субъектом речи — АСП (мы выключаем из рассмотрения стихотворение «Гадай и жди. Среди полночи...» так как его АСП выше уже был отождествлен с ЛП). Имеет ли эта формально-семантическая характеристика сюжетное значение? По всей видимости, да.

Все три стихотворения обращены к разным персонажам: «Золотистой долиной...» — к мужчине; «Экклесиаст» — к девушке; «В бездействии младом, в передрагасветной лени...» — к

«Ты», носящей черты мистической сущности. Во всех трех представлена картина некоторого финала, исхода.

«В бездействии младом, в передрагасветной лени...» — душа нашла «Звезду», «Ты» — «шаткою мечтой» «на звездные пути себя перенесла», затем:

И протекала ночь туманом сновидений.

И юность робкая с мечтами без числа.

И близится рассвет. И убегают тени.

И, Ясная, Ты с солнцем потекла (1, 1, 100) —

процесс завершен, все стало на свои места: мечтательная юность заканчивается, «убегают тени» и «Ясная» возвращается на должное место — на Небо.

В стихотворении «Золотистою долиной...» — речь также об исходе («Ты уходишь, нем и дик...»), солнце «Праздно бьет в слепые окна / Опустелого жилья», а в зените «Бесконечно тянет нити / Торжествующий паук» (ср. образ паука как олицетворения бездны в стих. «В час, когда пьянеют нарциссы...» и в эссе «Безвременье») и опять прощание:

За нарядные одежды

Осень солнцу отдала

Улетевшие надежды

Вдохновенного тепла (1, 1, 212). —

здесь Поэт, кажется, прощается со своим героем, трудно сказать — с каким именно.

В «Экклесиасте» прощание обращено к героине, которую ожидает смерть. Итак, «Ясная» возвращается на Небо, живая — умирает, герой — «немой и дикий», очевидно, ЛП — уходит долиной, в зените над которой не солнце, а торжествующий паук. Поэт не прощается только с ЛГ, которому уготован прямой как стрела путь безрадостного «вочеловеченья» на страницах лирической трилогии.

Как видим, те стихи, субъектом речи которых выступает автор (в одном из вариантов), занимают особое место в пределах «минимума». Те стихи, где мы говорим об АСП, играют роль своего рода эпилога. Стихотворение «Ночью сумрачной и дикой...», связанное с АП, является подобием пролога: там и «призрак бледноликий» и «дочь блаженной стороны» как две враждующие силы, и множество «чистых девственниц весны» — земных воплощений «дочери». Сопоставив это со стихотворением «В бездействии младом, в передрагасветной лени...», еще раз убедимся — на небе ничего не меняется. Но меняется на земле, где человека подстерегает смерть, как героиню стихотворения «Экклесиаст», или еще худшее, как героя «Золотистою долиной...».

Стихотворение «Свет в окошке шатался...» (А), как уже говорилось, представляет собой нечто вроде комментария Поэта ко всей книге.

Все же остальные стихи «минимума» — драматизированное повествование от лица двух персонажей. Это ЛГ — тип активный, свершающий, и ЛП — пассивный, не творящий художественный мир книги, а живущий по его законам. Оба действуют в нескольких художественных планах, из которых только один, который условно может быть назван «реальным», является для них общим. В разных художественных планах фигурирует только для них специфический женский образ. Для ЛГ это — ушедшая из жизни возлюбленная (общее место романтической поэзии, в творчестве декадентов иногда обогащенное новым подходом: лирический герой сам ее убивает — см. стихотворение «Ты простерла белые руки...») и «огненная подруга» (в которой А. Белый не без оснований усмотрел черты «хлыстовской богородицы», развивающиеся в дальнейшем творчестве поэта, в особенности — периода «Фаины»).

Для ЛП — это «Прекрасная Дама», которую он (и вслед за ним — большинство критиков символистского толка) отождествляет и с «Вечной Женственностью», и с Купиной, при этом вообразив себя то рыцарем, то иноком соответственно; а в «реальном» плане — та же девушка, с которой он, в отличие от ЛГ, незнаком, за которой он следит, которую ревнует.

Роль ЛГ в обоих планах — «реальном» и «огненном» — одинакова: пылкая земная любовь (это увидели исследователи советского периода). Роль ЛП одинакова в «религиозном» и «куртуазном» планах: трепетное ожидание серафической героини заканчивается погружением в пучину inferнального (замечено З.Н. Гиппиус и Н. Венгровым); в реальном же плане ЛП — только сумасшедший и самоубийца. «Только» — потому что и в двух вышеназванных планах он тоже постепенно превращается в inferнальный персонаж (или такое превращение претерпевает окружающий мир — в условиях, когда повествование ведется от лица ЛП, определить это невозможно). Это и составляет основное содержание данной сюжетной линии, которое условно можно назвать «изменением Ее облика».

Почему же в большинстве случаев СПД прочитывалась именно в «религиозном» и «куртуазном» планах? Дело в том, что именно здесь наиболее наглядно развитие лирического сюжета, «изменения Ее облика». В таких стихотворениях, как «Я, отрок, зажигаю свечи...», «Верю в Солнце Завета...» и «Странных и новых ищу на страницах...» выражен чистый религиозный экстаз, светлый безусловный энтузиазм героя. Но кто этот герой? Он сродни пушкинскому «бедному рыцарю»: то, что для него — благочестие, при другом взгляде может показаться кощунством. К нему, как ни к кому другому, относимы слова В.С. Соловьева, которые приводит в статье о Блоке

А. Белый: «перенесение животно-плотских отношений в сферу сверхчеловеческую есть сатанинская мерзость» (13, 286). И вот в стихотворении «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» герой начинает бояться, что Она изменит облик. В стихотворениях «Сны раздумий небывалых...», «Мой вечер близок и безволен...», «Тебя скрывали туманы...» при полном сохранении персонажем серафической оценки своего божества, интонация начинает меняться: появляется «странность» («странная тишь», «странный намек»), «обманы», окружившие храм «снега и непогоды». Герой говорит:

Все виденья так мгновенны
Буду ль верить им? (1, 1, 164)

Появляется тема безумия и смерти, пока, правда, «пламенных безумий молодой души», пока еще встреча «вестников конца» ожидается «в белом храме».

«Мой вечер близок и безволен...» заканчивается уже недвусмысленно пессимистической нотой:

И в бесконечном отдаленьи
Замрут печально голоса,
Когда окутанные тенью
Мои погаснут небеса (1, 1, 179).

Дальше — «Брожу в стенах монастыря...», где только формы жизни — монастырь, братья, инок — сохраняют религиозный ореол, а их восприятие уже очень далеко от первоначального экстаза: «братий мертвенная бледность», «безрадостный и темный инок», «меня пугает сонный плен». Возникающий здесь мотив страха уже не исчезает, а сопровождает героя до конца:

Мне страшно с Тобой встречаться.
Страшнее Тебя не встречать (1, 1, 237).

Развивается и тема «мертвенности»:

По улицам бродят тени,
Не пойму — живут или спят,

а дальше — «боюсь оглянуться назад» — мотив страха сплетается с известным сказочно-мифологическим запретом оглядываться. Сохраняется церковная атрибутика, но, судя по всему, это странная церковь: так, в стихотворении «Ты свята, но я Тебе не верю...» — «странны, несказанны» «неземные маски лиц»; «Сумасшедший, распростертый» герой взывает «Осанна!» к Той, которой уже не верит, но продолжает заклинать: «Ты свята...», то есть ничего не может с собой поделать — состояние, в психиатрии определяемое как навязчивое, а в рамках христианской демонологии — как одержимость.

Тем более это видно со стороны. ЛГ говорит о существовании прячущего лицо безумца, все более и более перестающего быть человеком, превращающегося в «призрак беззаконный», который смешивает Слово Божье и антихриста («Я вышел в ночь — узнать, понять...», приходит в полнолуние за шорохами и стуками («Я просыпался и всходил...»), который не отбрасывает тени («Пытался сердцем отдохнуть я...»). Таким образом, тема «рыцаря» и «Прекрасной дамы», «инока» и «Купины» — все это плоды воспаленного воображения ЛП, который в «реальном» плане бегает, прячется, следит за ЛГ и его возлюбленной, воображает себя служителем Вечной Женственности, которая неуклонно превращается во что-то ужасное и потом исчезает в воде — одновременно и суицид, и растворение в «злой стихии».

Тем временем сам ЛГ встречается с девушкой, точнее — вспоминает о своих встречах с ней, об огненной стихии этих встреч. Важная особенность этих воспоминаний о встречах зафиксирована в стихотворении «Вечереющий сумрак, поверь...», где героиня вспоминается как вполне обычная девушка («Где жила ты и, бледная, шла / Под ресницами сумрак тая...», сам же ЛГ предстает как носитель «огненных» черт, к тому же — поэт: «За тобою (...) огневые струи — беспокойные песни мои...». Так под «огневыми струями» ЛГ понимает «песни», оставшиеся в его прошлом, что и подтверждает предположение о том, что «огневая игра» — плод воображения ЛГ. Правда, последний, в отличие от ЛП и сам отдает себе в этом отчет. Мы видим, что «реальный» план СПД является ментальным пространством ЛГ, и лишь в значительно меньшей мере — ЛП. Каково же ментальное пространство самого Поэта (АП, АС, АСП), и, следовательно, какой художественный план следует признать «объективным» для «авторского» сознания, то есть «объективным» художественным миром книги? Таковым следует признать «шутовской маскарад», о котором шла речь выше.

Таковы предварительные выводы. Предварительный их характер зависит от того, что сделаны они на материале анализа нами же выделенного «минимума», иными словами — условного цикла стихотворений, реально в творчестве Блока не существовавшего. Ниже мы постараемся определить отношение этого условного «минимума» к реально существующим редакциям книги.

1.2. Текст СПД как реализация структуры номинативного минимума в первом издании книги (1905)

Рассмотренные выше 43 стихотворения включены в состав всех редакций СПД, однако, если учесть, что СПД-1 состоит из 93-х стихотворений, СПД-5 — из 163-х, остальные редакции еще

шире, становится ясно, что рассмотренное нами множество есть меньшая часть стихотворений даже самого краткого из вариантов книги.

Рассмотрим первое издание. Как известно, оно состояло из трех разделов: «Неподвижность», «Перекрестки» и «Ущерб». Как констатирует В.Г. Фридлянд, первый раздел более или менее соответствует СПД последнего издания, второй и третий — «Распутьям», что отчасти выражено и в семантической близости названий «Перекрестки» и «Распутья». Большая часть стихов, составляющих СПД-1, действительно была впоследствии включена в названные главы последнего издания. Кроме того, одно стихотворение («В полночь глухую рожденная...») было отнесено к главе «Ante Lucem», а часть отошла во вторую книгу, в разделы «Город» («Обман», «Вечность бросила в город...», «Город в красные пределы...») и «Разные стихотворения (1904 — 1908)» («Жду я смерти близ денницы...»). Стихотворение «Вот они — белые звуки...» впоследствии не было включено автором в основное собрание.

Такое положение заставляет усомниться в справедливости слов Блока о «необходимости» каждого стихотворения «для составления главы», если одно и то же стихотворение оказывается в одном случае в составе СПД, в другом — «Распутий». Однако мы должны отдавать себе отчет в особом положении СПД-1 в ряду остальных редакций: это, первое, издание было на тот момент времени единственной книгой Блока, все же остальные редакции изначально мыслились автором как составные части трехтомника. Вполне естественно стремление автора дать в своей единственной книге те стихи, которые он считает лучшими. Другое дело — когда у него появилась возможность поместить их в более подходящем контексте в пределах собрания.

Это соображение, впрочем, мы приводим в качестве объяснения кажущегося противоречия, которое в рамках концепции поэтической книги должно рассматриваться как определенное изменение автором замысла книги (главы) — именно этой точки зрения будем придерживаться мы.

Рассматривая 50 стихотворений СПД-1, не входящих в «минимум», мы обнаруживаем, что значительная их часть может быть отнесена к тем сюжетным линиям и включена в те художественные планы, речь о которых шла выше. В тесной связи с образом ЛГ, вовлеченного в «огневую игру», несомненно, находятся стихотворения «Покраснели и гаснут ступени...» («покраснели», «ты сказала сама: «Приду», «огнем вечерним сгорая / Привлеку и тебя к костру», «расцветает красное пламя», «сны сбьлись»); «Запевающий сон, зацветающий цвет...» («Исчезающий день, погасающий свет», «дохнула в лицо», «сгорая, взошла на крыльцо»).

ЛГ, предающийся воспоминаниям о встречах с земной девушкой, представлен в стихотворениях «Просыпаюсь я — и в поле туманно...»: «девушка», «я в сумерки проходил по дороге», «сказала мне, что я красив и высок», «заприметился в окошке красный огонек», более того — «В этом вся моя сказка», «я никогда не мечтал о чуде»; последние слова еще раз подчеркивают отмеченное выше отношение ЛГ к описываемому как к сказке, фантазии.

То же самое — в стихотворении «Погружался я в море клевера...», где ЛГ окружен «сказками пчел», где он говорит о своем «детском сердце», которое северный ветер призывал «побороться с дыханьем небес». Упоминание о богоборчестве, как всегда при обращении Блока к религиозной тематике, двусмысленно: битва с «дыханьем небес» может быть равно соотнесена и с образами романтических богоборцев (Прометей, Каин), и с образом Иакова (Бытие, гл. 32, ст. 24—29). Слова о пустынной дороге в темный лес кажутся параллелью к образу ЛП, тем более, что в конце персонаж заявляет, что пчелы и цветы ему «рассказали не сказку — былль». В то же время слова «запоет, заалет пыль» и общий безмятежно-повествовательный тон не позволяют отнести стихотворение к художественному плану ЛП. Не кроется ли именно здесь важное указание на природу ЛП? В самом деле: то, что для ЛГ — сказки, то — былль для «детского сердца», и именно к нему обращает северный ветер свои пугающие призывы и указания. В финале, где ЛГ говорит: «рассказали не сказку — былль», есть явное семантическое различие между тем, что *было* с ЛГ, и тем, что ему *было рассказано*: та «былль», которая ему «рассказана», для него — «сказка», но она является быллью для «детского сердца». Напрашивается мысль, что ЛП объективирует авторские черты, связанные со стереотипом романтического энтузиаста, ЛГ же — человека с более разорванным сознанием, более скептического, отчасти уже «сгоревшего»; важно помнить об их хронологическом сосуществовании в сознании автора книги.

Еще четыре стихотворения шире, чем в пределах «минимума», раскрывают тему умершей героини. В стихотворении «У забытых могил пробивалась трава...» об умершей говорится: «Этой смертью отшедших, сгоревших дотла». Это еще раз доказывает идентичность реально умершей девушки и участницы воспоминаемой ЛГ «огненной игры», еще раз подчеркивается роль ЛГ-поэта («когда-то я нежные песни сложил»), повторяется мысль о том, что все прошло:

Мы забыли вчера... И забыли слова...

И настала кругом тишина...(4, 31)

Еще определенной говорится о смерти в стихотворении «Вот он — ряд гробовых ступеней...»:

...меж нас — никого. Мы вдвоем.

Спи ты, нежная спутница дней,
Залитых небывалым лучом.
Ты покоишься в белом гробу...
...Я отпраздновал светлую смерть,
Прикоснувшись к руке восковой... (4, 37)

Последние строки симптоматичны: воспоминания ЛГ об умершей окрашены в безмятежно-спокойные тона, в них никогда нет места отчаянью от реальной потери близкого человека. Может быть, и возлюбленная ЛГ — такая же «сказка», как и почти все, составляющее СПД? Во всяком случае, настроение печальной удовлетворенности не покидает ЛГ, рассказывающего об этой смерти, даже в том случае, когда эта смерть еще только предстоит героине, как в стихотворении «Что с тобой — не знаю и не скрою...», где он обращается к даме, хотя уже больной, но еще живой:

Ты поймешь, когда в подушках лежа,
Ты не сможешь запрокинуть рук...
...Кто-то, отделившись от стены;
Подойдет — и медленно положит
Нежный саван чистой белизны (4, 62).

Такая же специфика отношения ЛГ к смерти возлюбленной обращает на себя внимание и в стихотворении «И снова подхожу к окну...»:

Мне ночью жаль мое страданье...
Она в бессонной тишине
Мне льет торжественные муки.
И кто-то милый, близкий мне
Сжимает жалобные руки... (4, 61)

Вообще тема «смерти любимого созданья» — одна из ведущих тем всей поэзии Блока на протяжении 20 лет — от 1898 до 1918 года (об этом см. исследования С.Л. Слободнюка), и всегда интонация рассказа об этом выражает настроение, колеблющееся от глубокой светлой печали до полного блаженства («Блажен утративший создание любви!» — из стихотворения 1898 г. «Мне снилась смерть любимого созданья...»). Герой стихотворения «Ты простерла белые руки...» (1902) говорит:

Дышу — и думаю радостный:
«В этом теле я видел дрожь».
И трепет объемлет сладостный,

На полу — окровавленный нож (1, 1, 513).

Несомненно, что ряд примеров такого рода («Двенадцать», «Песнь ада», циклы «Черная кровь» и «О чем поет ветер», дневниковые записи от 27 декабря 1901) имеет важное значение для понимания закономерностей поэтического мира Блока. Однако произведения, проникнутые маниакально-некрофильской тематикой, в основной массе стихов Блока представляют не слишком значительную часть. Другое дело — тема лирической медитации над гробом умершей, характерная для романтической поэзии вообще (133). Не исключено, что эта тема и самим автором воспринималась как условно-литературная, тем более, что в ряде ранних стихотворений Блока она прямо восходит к Гейне. Если это предположение верно (в пользу чего, между прочим, говорят и биографические данные: все те женщины, факт увлечения Блока которыми стал достоянием общест-венности, ушли из жизни позже самого поэта), то возникает мысль, что художественный «реаль-ный» план ЛГ условен точно в такой же степени, как и «огневой», как и те художественные планы, которые связаны с сознанием ЛП.

Как уже указывалось, в СПД-1 максимально расширен «куртуазный» план (позднее многие из этих стихов были отнесены к «Распутьям»). В стихотворении «Потемнели, поблекли залы...» «Прекрасная Дама» обретает, наконец, приличествующий ей социальный статус — это королева, умирающая среди вассалов, пажей, галерей, в присутствии короля. Герой — в голубом плаще, ему «сопутствует», «вторит» незнакомец. Герой «рыдает», «плачет» у дверей умирающей королевы — это совсем не то отношение к смерти возлюбленной, которое неизменно демонстрирует ЛГ. В та-ких стихах, как «Я — меч, заостренный с обеих сторон...» и особенно «Я их хранил в приделе Ио-анна...» рыцарские и религиозные мотивы сплетены очень тесно, так что последнее из них трудно с уверенностью отнести к тому или иному плану — очевидна только связь обоих с образом ЛП. То же самое можно сказать о стихотворении «Я к людям не выйду навстречу...», где герой не носит какой-либо отчетливой социальной маски, но его личные качества — пугливость («испугаюсь ху-лы и похвал»), молчание («всю жизнь молчал»), вслушивание («люблю обращенных в слух») и, наконец, — «моего не заметят лица» — позволяют безошибочно идентифицировать личность.

В стихотворениях «Мне гадалка с морщинистым ликом...» и «Здесь ночь мертва. Слова мои дики...» мы опять сталкиваемся со знакомой ситуацией. В первом герой «...бежал и угадывал лица / На углах останавливал бег», слышал неведомо чьи крики «За нами!» и «Безумный! Про-сти!», между прочим, сталкиваясь с «вереницей нагруженных скрипящих телег», на чем следует остановиться. Слово «вереница» уже встречалось на пространстве ЛП («вереница белая пройдет»

— стихотворение «Ты свята, но я Тебе не верю...») и было связано с темой смерти. Еще в одном стихотворении СПД-1 («По берегу плелся больной человек...») также читаем: «С ним рядом ползла вереница телег», везущая «...балаган / Красивых цыганок и пьяных цыган», и персонаж, «больной человек», умирает, присоединившись к веренице телег. Впоследствии Блок продолжает использовать этот символ — ср. «вереница зловонных телег» в стихотворении «Перстень-Страданье». Кстати вспомнить пушкинскую телегу с мертвецами из «Пира во время чумы», героиня которого — Мэри — столь же излюбленный Блоком женский образ (маска?), как и Офелия. Стоит обратить внимание и на образ цыганки, везущей труп на телеге — сравним это с позднейшими героинями Блока, которые едут в экипажах с духовно мертвым, «сгоревшим» лирическим героем третьего тома. З.Г. Минц указывает на inferнальность образа автомобиля у Блока; кажется, это распространяется на все виды сухопутных (в отличие от кораблей, челнов и прочих лодий) экипажей. «Цыганская» тема, получившая полное раскрытие в третьем томе, также была намечена еще в СПД.

Зато тема прямой связи героя с силами inferнального зла в СПД раскрыта уже полностью, за исключением разве что откровенно вампирских мотивов, присутствующих в третьем томе («Черная кровь», «Песнь Ада», «О чем поет ветер»). В стихотворении «Здесь ночь мертва. Слова мои дики...» еще раз отражена характерная особенность этой темы в СПД — неразличение inferнальных и серафических мотивов:

Во сне и в яви — неразличимы

Заря и зарево — тишь и страх...

Мои безумья — мои херувимы...

Мой страшный, мой близкий — Черный монах... (4, 43).

Начиная со второго тома такое неразличение сходит на нет и ЛГ полностью отдает себе отчет в том, с какими именно силами он имеет дело, независимо от своего выбора в пользу тех или иных (практически же — всегда «иных»). Совсем другую картину мы видим в СПД, где ЛП субъективно действительно находится по ту сторону добра и зла.

Таким образом можно видеть, что черты поэтики, выделенные в «минимуме», в общем характерны и для СПД-1. С разной степенью очевидности к рассмотренным художественным планам ЛГ могут быть отнесены стихотворения «Дали слепы, дни безгневны...», «Когда я уйду на покой от времен...», «Мой месяц в царственном зените...», «День был нежно-серый, серый как тоска...», «Царица смотрела заставки...», «Отворяется дверь — там мерцанья...», «Вот они — белые звуки...».

В этой редакции шире представлены стихи, которые представляют тему, словами Блока, «жестокой арлекинадой» — такие, как «В час, когда пьянеют нарциссы...» и «Я был весь в пестрых лоскутках...». Субъект речи этих стихотворений представлен разными персонажами. Герой стихотворения «Я был весь в пестрых лоскутках...» — то есть арлекин — «хохотал и кривлялся на распутьях / И рассказывал шуточные сказки...» «о стариках», «о девушке с глазами ребенка». Герой же стихотворения «В час, когда пьянеют нарциссы...» говорит: «Кто-то хочет вздохнуть обо мне», предполагает: «Арлекин, забывший о роли? / Ты, моя тихоокая лань?» (ср. «девушка с глазами ребенка»), сообщает: «бездна смотрит сквозь лампы — / Ненасытно-жадный паук». Читая финал:

Сиротливо приникший к ранам

Легкоперстный запах цветов, (4, 64) —

опять видим библейские мотивы в совсем неподобающем контексте: речь о вложении перстов в раны исходит из уст паяца, стоящего рядом с «пауком-бездной» (ср. образ «паучихи» в эссе «Безвременье»). Уже в этих стихах видим три обязательных персонажа, характерных для Блоковской «арлекинадой»: арлекин, имеющий в сюжете функциональное сходство с ЛГ; «девушка с глазами ребенка»; влюбленный паяц, наивно кощунствующий, сходный с ЛП.

Подобный же «треугольник» представлен практически во всех художественных планах СПД:

«религиозный» план:

«отрок» (инок, раб) — «Она» (Дева, Купина, Жена, облеченная в солнце) — «Жених»

«куртуазный» план:

Страж (призрак) — Прекрасная Дама (королева) — «незнакомец с бледным лицом»

«реальный» план:

ЛГ — героиня — ЛП

«балаганный» план:

арлекин — Коломбина — Пьеро

В СПД-1, как уже указывалось, есть стихотворения, вошедшие в раздел «Город» второго тома «Собрания стихотворений». Однако, рассматривая их в контексте СПД, мы убеждаемся в известном сходстве ряда их мотивов с уже знакомыми. Так, абстрагируясь от некоторых вещественных, бытовых реалий в стихотворениях «Город в красные пределы...», видим, что события там происходят на закате, доминирующие цвета — красный и алый. У «проститутки площадной» —

«огненные бедра», «Красный дворник плещет ведра / С пьяно-алою водой» (ср. «огневые струи — беспокойные песни мои»), «искристые гривы / Золотых, как жар, коней», «все закатом залито» — все это та же огневая игра, точнее — ее символическая составляющая, ибо, конечно, ЛГ СПД — не дворник, а его подруга едва ли проститутка. В стихотворении «Вечность бросила в город...» — тоже закат, «заманчивый обман», ЛГ говорит: «Все бессилье гаданья / У меня на плечах...» — то есть опять закатное, обманчивое гаданье.

В СПД-1 есть ряд стихотворений, которые трудно отнести к той или иной выше рассмотренной сюжетно-персонажной линии. Во-первых, здесь выделяются «Молитвы», персонаж которых, во всем схожий с ЛП, имеет важную специфическую особенность: он — только «один из многих», поклоняющихся «Вечной весне» («1», «Молитва»), или «Золотому часу», означающему, что «близок срок» («Утренняя»), то есть «Молитвы» в наибольшей степени могут быть названы стихами символиста о символизме или, по терминологии Н.Г. Пустыгиной, «метасимволическими», как и три стихотворения, напечатанные в СПД-1 под общим посвящением «Андрею Белому» («Я смотрел на слепое людское строенье...», «Я бежал и спотыкался...» и «Так. Я знал. И ты задул...»).

Факт этого посвящения немаловажен. Эти стихи (как и «Молитвы») помогают понять, почему Белый обманулся в своей оценке СПД. Лирическое «Я» этих стихов без сомнения выражает «панэстетические» представления ортодоксального «младшего» символизма. Другой вопрос — насколько субъект этого сознания может быть отождествлен с ЛГ Блока, тем более — с самим автором, насколько глубока и непротиворечива была преданность Блока этим идеалам. 15 октября 1905 года он писал А. Белому: «приготовление души к будущему», «заслонка души» и даже Купина (под которой я разумел, как вспоминаю, вовсе не символ богородицы, а обыкновеннейший терновый куст, который растет себе посреди поля и горит) — все это (подчеркнуто автором. — А.И.) — речи идиотски бессвязные, понахватанные чорт их знает откуда; оправдываюсь я в этом (...) только тем, что с первых же моих писем к Тебе помню за собой такие витиеватые нагромождения. Эти нагромождения совсем не для литературных завитков и не «просто так», а очень мучительно — и были мне всегда противны, и, несмотря на это, я их продолжал аккуратно писать до последнего письма (...) Отчего ты думаешь, что я мистик? Я не мистик, а всегда был хулиганом, я думаю (...) Когда Ты командовал «Про — сияй!» и в подобных случаях я спрашивал, не нужно ли командовать это мне? (...) Как, Ты думал, что я «работаю во имя долга перед Прекрасной Дамой»? Я, который никогда не умел и не умею организовать в себе что-нибудь, который в самый разгар сти-

хов о Прекрасной Даме имел отчаянную склонность к «психологической мистике» (только что теперь не люблю ее?!» (2, 6, 87). Кажется, Блок в жизни так же относился к роли «символиста-соловьевца», как Блок-автор — к роли ЛП: именно как к роли, выбор которой объясняется важными чертами, присущими актеру (не забудем и про режиссера: время, окружение, имидж), но никак не тождественностью актера и роли.

Рассмотрим композицию сборника. Такая работа уже проделывалась (в частности, П. Грозовым, В.Г. Фридляндом), мы же рассмотрим сборник с учетом тех результатов, к которым пришли выше. Если воспринимать стихи «минимума» в том порядке, в котором они расположены в СПД-1, увидим следующее.

В первом разделе — «Неподвижность» — представлены те стихи «религиозного» плана, в которых нет явных признаков «изменения Ее облика», за исключением стихотворения «Ты свята, но я Тебе не верю...». Однако и это стихотворение носит тональность скорее «подозрения» ЛП, который в «Неподвижности» остается только субъектом речи, не превращаясь в объект «трезвого рассмотрения» ЛГ. Точно так же из пары противопоставленных (в СПД-5) монологов «рыцаря» в первом разделе представлен только первый — «Вхожу я в темные храмы...», второй же, изображающий, чем оборачивается такое вхождение, отсутствует. К «Неподвижности» относятся также все стихи «огневого» плана и три «авторского» — «она росла за дальними горами...», «Ночью сумрачной и дикой...» и «В бездействии младом, в передрагасветной лени...» — все три не связаны с прямым развитием сюжета, они именно «неподвижные». Таким образом в первом разделе заданы все субъективные художественные планы, связанные с сознанием персонажей.

Второй раздел — «Перекрестки» — включает, в авторском плане, важнейшее из стихотворений «минимума» — «Свет в окошке шатался...». Образ рыцаря в разделе уточняется: это «черный раб проклятой крови». Именно в этом разделе ЛГ и ЛП вступают во взаимоотношения: вначале это ревность и слежка, затем встреча. Лирическому персонажу в «Перекрестках» принадлежат те монологи, в которых лирическое «Я» полностью находится в сфере владычества темных сил. Монологи же ЛГ, за исключением «Днем вершу я дела суеты...», подчинены задаче отчетливой раскрыть ту специфику ЛП, которой он отличается на этом этапе. Иначе говоря, «Перекрестки» — своего рода антитезис по отношению к «Неподвижности». Тем самым открывается обратная сторона этой «неподвижности», которая с какого-то момента превращается в лавинообразное движение событий. В «Ущербе» же — все уже кончилось, там видим стихи «Свобода смотрит в синеву...», «Старик», «Экклесиаст», «Золотистой долиной...» и «Брожу в стенах монастыря...»

— все, за исключением последнего, носящие обобщительно-завершающий характер. В целом наша гипотеза подтверждается, и реальная композиция СПД-1 в целом вполне соответствует развитию того сюжета, который был намечен в пределах «минимума».

1.3. Текст СПД как реализация структуры номинативного минимума в последнем издании книги (1922)

Рассмотрим теперь СПД-5 — вторую главу первой книги трилогии. Она состоит из шести разделов и включает стихи, написанные в период с января 1901 по 7 ноября 1902 года. Последняя дата немаловажна и в реальной биографии А.А. Блока (согласие Л.Д. Менделеевой стать его женой) и, тем более, в качестве даты предполагаемого самоубийства, в его потенциальной, но не реализованной, «биографии». Сам А.А. Блок остался жив — он заменил себя своим ЛП, о самоубийстве которого настойчиво говорится в последнем разделе главы. Такая ритуальная замена живого человека литературным персонажем, поступок с любой точки зрения благоразумный, для писателя, обладающего твердым материалистическим мировоззрением, был бы актом безболезненным и ни к чему не обязывающим. Но Блок, как известно, таким мировоззрением не обладал.

Если взглянуть на творчество Блока в целом, на картину «Страшного мира», созданную им впоследствии, и задаться вопросом — отчего же так страшен мир поэта? — ответ найти не так просто. Очень проста была подсказка школьного курса советской литературы: страшен старый мир дореволюционной России. Главный порок такого суждения кроется не столько в его примитивном социологизме, сколько в том, что в 1898 — 1916 годах «дореволюционного» мира попросту не было. Сравнить было не с чем. Был единственный мир, и его картина в третьем тома действительно страшна. Корни всего этого автор видел в своей первой книге — вспомним его письма к Андрею Белому, выдержки из которых приводились выше. Может быть, то, что имел в виду автор, говоря, что «испортил себя», как-то связано с литературным убийством (см. также приведенные выше дневниковые записи), заменившим реальное самоубийство? Ведь персонаж персонажу рознь, и одно дело — эпизодический персонаж батальной сцены, совсем другое — лирический персонаж СПД, которого путают с самим поэтом, и чья смерть может чего-то стоить и самому автору, может быть — той картины мира, которая окружает оставшегося в одиночестве ЛП зрелого Блока, идущего путем «вочеловеченья ценой утраты части души».

В связи с темой самоубийства ЛП появляется такая характерная особенность СПД-5 по сравнению с «минимумом», как значительное — особенно к финалу — расширение «авторского» плана. Из тринадцати «авторских» стихотворений, впервые появляющихся в СПД-5, девять отно-

сятся к 1902 г., причем четыре из них, следуя почти одно за другим («Он входил, простой и скудный...» — сентябрь, «Явился он на стройном бале...» — 7 октября, «Ушел он, скрылся в ночи...» — 12 октября, «Его встречали повсюду...» — октябрь), являются прямым изложением от лица Поэта таких событий, которые в пределах «минимума» рассказывались от лица других персонажей. Видимо, сочтя неудобным (как бы недостоверным) представлять один персонаж со слов другого, Поэт повествует о нем в третьем лице. Сами события, впрочем, новизной не блещут. Герой «Явился он на стройном бале» — наблюдающий, обманутый Пьеро:

Он встал и поднял взор совиный
И смотрит — пристальный — один,
Куда за бледной Коломбиной
Бежал звенящий Арлекин (1, 1, 227).

«Взор совиный» — «мои глаза — глаза совы» («Сбежал с горы и замер в чаше...»), «смотрит», «пристальный» — как во всех стихах, где ЛП следит за встречами ЛГ и героини. Оба персонажа (и героиня) предстают здесь в том виде, в котором они существуют для Поэта — под «шутовскими» масками, сохраняя, однако, знакомые черты: Коломбина — («бледные девы» и «одна из них»), Арлекин — «звенящий» (бубенцами или, может быть, речь идет о звонком голосе, звонких песнях?), Пьеро дрожит «в углу — под образами»: почему Пьеро «под образами» — ясно в контексте СПД: сам-то Пьеро себя считает «иноком», «отроком».

То же самое — в стихотворении «Он входил простой и скудный...» («не дышал, молчал», «за мороженый сладкой близостью души», «на страницах тайной книги видел те же письмена»). Знакомы мотивы стихотворения «Ушел он, скрылся в ночи...» — «никто не знает, куда», «Стихала ночная звезда — / Он был обручен с Женой». Дальше еще раз раскрывается сущность такого «обручения»:

На белом холодном снегу
Он сердце свое убил.
А думал, что с Ней на лугу
Средь белых лилий ходил (1, 1, 229). —

подчеркнутые слова возвращают нас к уже неоднократно рассмотренным мотивам. Те же мотивы — в стихотворении «Его встречали повсюду...» («келья», «говорили, что он чужак», «опять скрывался во мрак»).

В пределах «минимума» мы не сталкивались со стихами, субъект речи которых — женщина. В СПД-5 это «Хранила я среди молодых созвучий...», «Медленно в двери церковные...»,

«Скрипнула дверь, задрожала рука...» и «Без меня б твои сны улетели...». Героиня первого — бесплотный дух умершей:

Вот дунул вихрь, поднялся прах летучий,
И солнца нет, и сумрак вокруг меня.
Но в келье — май, и я живу незрима,
Одна, в цветах, и жду другой весны... (1, 1, 132).

Героиня предупреждает — «Я расцвету еще в последний день...». Сравним это с тем, что говорится о героине стихотворения «Она росла за дальними горами...»:

Она в себе хранила тайный след.
И в смерть ушла, желая и тоскуя.
Никто из вас не видел здешний прах...
Вдруг расцвела, в лазури торжествуя (1, 1, 103) —

Похоже, что речь идет об одном и том же художественном персонаже, с той разницей, что в стихотворении «Хранила я среди молодых созвучий...» этот персонаж является субъектом речи.

Героиня стихотворения «Медленно в двери церковные...» рассказывает, как она, «душой несвободная», «плача и каюсь мучительно», впервые приобщается к церкви под «его» влиянием:

Или в минуту безверия
Он мне послал облегчение?
Часто в церковные двери я
Ныне вхожу без сомнения (1, 1, 133).

Мы видим образ кающейся, обращенной грешницы. Есть ли место для этой героини в том художественном мире СПД, черты которого вырисовываются перед нами? Предположительно, да: эта героиня — кающаяся «грешница», то есть героиня стихотворений «Она стройна и высока...», «Мы встречались с тобой на закате...», «Явился он на стройном бале...» — грешницы с точки зрения ЛП. Образ героини стихотворения «Медленно в двери церковные...» может существовать в его сознании как фантазия о раскаянье героини. Возвращаясь к стихотворению «Хранила я среди молодых созвучий...», можно и в нем ощутить сходные черты фантазии: «незримый дух» умершей героини находится в келье, очевидно — келье инока (своей кельи у «духа» быть не может).

То же самое, но уже в отношении ЛГ, можно предположить о стихах «Скрипнула дверь. Задрожала рука...» и «Без меня б твои сны улетели...». Первое представляет собой внутренний монолог героини, идущей на свидание по ночному городу: «Скрипнула дверь. Задрожала рука. /Вышла я в улицы сонные...», она спрашивает себя: «Нынче ли сердце пробудится?», а завершается все так:

Если бы злое несли облака,
Сердце мое не дрожало бы...
Скрипнула дверь. Задрожала рука.
Слезы. И песни. И жалобы. (1, 1, 135) —

то есть она входит в другую дверь, где ее ждут, со слезами, жалобами и — очень важно — с песнями. Мы говорили выше, что в СПД встречаются героиня и ЛГ, о котором известно, что он — поэт. Все в очередной раз сходится. Что же касается героини стихотворения «Без меня б твои сны улетели...», то она говорит такие вещи, что комментировать их излишне, достаточно процитировать:

Я живу над зубчатой землею,
Вечерею в Моем терему.
Приходи, Я тебя успокою,
Милый, милый, тебя обниму...
...На черте огневого заката
Начертала Я Имя, дитя (1, 1, 123).

Мы указали на две особенности СПД-5, не обнаруженные при анализе «номинативного минимума», — появление нового субъекта речи — женского ролевого персонажа, и увеличение количества стихотворений, в качестве субъекта речи (и сознания) которых выступает Поэт (всего, с учетом тех, что входили в «минимум», таких стихотворений двадцать). Кроме того, мы обратили внимание, что в финале СПД-5 Поэт берет на себя не свойственную ему в «минимуме» роль прямого рассказчика событий, связанных с завершением сюжетной линии ЛП, с его самоубийством. Каково художественное значение такого «включения» Поэта в события? Оно может быть связано с теми особенностями, которые отличают сознания ЛГ и ЛП: лирический герой вспоминает о прошлом, даже если говорит о нем в настоящем времени; лирический персонаж, как говорят психиатры, неадекватен. Включение Поэта придает рассказу дополнительную достоверность, одновременно подчеркивая («Явился он на стройном бале...») маскарадность и масочность этого рассказа.

Однако на этом и заканчивается, если не считать объема, разница между СПД-5 и «минимумом». Все остальные стихотворения главы вполне могут быть соотнесены с образами ЛГ и ЛП, уже знакомыми по «минимуму». Речь действительно идет о «расширении смысла»

Обратим внимание на порядок, в котором расположены стихи «первого тома» — он принципиально отличается от порядка, имеющего место в СПД-1, здесь автор обращается к хроноло-

гическому принципу. Получается следующее: Блок пишет в 1898 — 1904 гг. стихи, затем составляет из них сборник, подчиняя его определенному принципу, котором говорилось выше. Затем, в 1911 году, разрушает этот порядок и возвращается к первоначальному. Рассмотрим, как соотносятся эти два варианта. Ниже расположены стихи каждого из художественных планов в обоих вариантах, данных параллельно.

«религиозный» план

Хронологически (СПД-2 — 5)

СПД-1

Предчувствую Тебя...	Предчувствую Тебя...
Я жду призыва, ищу ответа...	Новых созвучий ищу на страницах
Ночью вьюга снежная...	Я жду призыва, ищу ответа...
Сны раздумий небывалых...	Я, отрок, зажигаю свечи...
Не поймут бескорбные люди...	Тебя скрывали туманы...
Верю в Солнце Завета...	Ночью вьюга снежная...
Мой вечер близок и безволен...	Сны раздумий небывалых...
Станных и новых ищу на страницах...	Мой вечер близок и безволен...
Тебя скрывали туманы...	Верю в Солнце Завета...
Брожу в стенах монастыря...	Ты свята, но я Тебе не верю...
Я, отрок, зажигаю свечи...	Не поймут бескорбные люди...
Сбежал с горы и замер в чаще...	Она стройна и высока...
Я вышел в ночь — узнать, понять...	Мне страшно с Тобой встречаться...
Я просыпался и всходил...	Я просыпался и всходил...
Она стройна и высока...	Сбежал с горы и замер в чаще...
Ты свята, но я Тебе не верю...	Я вышел в ночь — узнать, понять...
Мне страшно с Тобой встречаться...	Брожу в стенах монастыря...

За исключением перестановки стихотворения «Брожу в стенах монастыря...» логика остальных перестановок понятна: автор выстраивает «религиозную» линию в соответствии с нарастанием infernalной окраски стихов. Такое нарастание в общем характерно и для хронологической последовательности стихотворений, но в СПД-1 оно особенно подчеркнуто и проведено с большей последовательностью. В СПД-1 к концу книги смещены стихотворения «Сбежав с горы и замер в чаще...» и «Я вышел в ночь — узнать, понять...», в которых подчеркнуты элементы

одержимости ЛП. СПД-5 завершается стихотворениями «Ты свята, но я Тебе не верю...» и «Мне страшно с Тобой встречаться...», где акцентируется тема безумия и приближения смерти, связанная с inferнальной атрибутикой не так очевидно. В соответствии с той же логикой стихи «Я, отрок, зажигаю свечи...» и «Странных и новых ищу на страницах...» перенесены ближе к началу. Впоследствии автор отказался от столь выверенной картины погружения ЛП все глубже и глубже в «нижнюю бездну».

«куртуазный» план

хронологически

СПД-1

Безмолвный призрак в терему...	Вхожу я в темные храмы...
Вхожу я в темные храмы...	Безмолвный призрак в терему...

Здесь видим перестановку в соответствии с той же логикой. Мало того: оба стихотворения сравнительно поздние (18 и 25 октября 1902 года), однако в СПД-1 «Вхожу я в темные храмы...» — третье по счету, сразу после «Вступления» и «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...». Таким образом в СПД-1 первые же три стихотворения сразу представляют все три мира, существующие в сознаниях ЛГ и ЛП, причем в самой высокой точке их развития, на всплеске энтузиазма. Между тем, тот факт, что «Вхожу я в темные храмы...» написано уже после наиболее мрачных стихов книги, свидетельствует в пользу того, что энтузиазм ЛП совсем не вытекает из соответствующего настроения автора. Перемещение этого стихотворения к самому началу сборника — факт чрезвычайно важный в качестве подтверждения нашего мнения о СПД.

план «огневой игры»

хронологически

СПД-1

Вступление (только в СПД-5!)	Вступление
Ты отходишь в сумрак алый...	Одинокий к тебе прихожу...
Одинокий, к тебе прихожу...	Ты отходишь в сумрак алый...
Ты горишь над высокой горою...	Ты горишь над высокой горою...
Гадай и жди. Среди полночи...	Гадай и жди. Среди полночи...

Здесь единственный случай несовпадения порядка стихов СПД-5 с хронологическим — «Вступление», написанное 28 декабря 1903 г. В этом художественном плане нет причин говорить об определенной логике перестановки стихотворений — дело в том, что «огневой» план не развивается в художественном времени книги, он существует вне времени, в сознании ЛГ.

«Реальный» план

хронологически

СПД-1

Я понял смысл твоих стремлений...	Я понял все, и отхожу я...
Вечереющий сумрак, поверь...	Когда святого забвенья...
Бегут неверные дневные тени...	Мы встречались с тобой на закате
Мы преклонились у завета...	Вечереющий сумрак, поверь...
Днем вершу я дела суеты...	Бегут неверные дневные тени...
Слышу колокол. В поле весна...	Мы преклонились у завета...
Там — в улице стоял какой-то дом...	Слышу колокол. В поле весна...
Мы встречались с тобой на закате...	Там — в улице стоял какой-то дом...
Когда святого забвенья...	Днем вершу я дела суеты...
Говорили короткие речи...	За темной далью городской...
Пытался сердцем отдохнуть я...	Пытался сердцем отдохнуть я...
Старик	Свобода смотрит в синеву...
Свобода смотрит в синеву...	Старик

Как видим, в целом порядок этих стихотворений не претерпевает значительных, скольконибудь принципиальных изменений. Он в наименьшей степени сконструирован, он, следовательно, органичен, что, задним числом, подтверждает исходную догадку о том, что именно этот персонаж является ЛГ книги.

«авторский» план

хронологически

СПД-1

Ночью сумрачной и дикой...	Она росла за дальними горами...
В бездействии младом...	В бездействии младом...
Она росла за дальними горами...	Ночью сумрачной и дикой...
Свет в окошке шатался...	Свет в окошке шатался...
Золотистой долиной...	Золотистой долиной...
Экклезиаст	Экклезиаст

Как видим, и здесь существенных перестановок нет.

Таким образом, можно сделать вывод: сохраняя в общем черты стабильности, композиция в первом издании существенно отличалась по интонации, господствующей в финале сюжетной линии, связанной с образом ЛП. Расположением стихотворений в СПД-1 автор подчеркивает inferнальность образа ЛП, завершая сюжет именно на этой ноте. Впоследствии автор делает упор на самоубийство обезумевшего героя. Здесь можно усмотреть немаловажный внелитературный, бытийный смысл, помня о сходстве лирического персонажа СПД с оккультным энвольтом. Акцентировать именно смерть ЛП, это значит — частично ослабить мотив его одержимости, отчасти ослабить ту чрезмерно черную окраску, которой подверг А.А. Блок своего героя при работе над СПД-1, ослабить ее хотя бы до того состояния, которое существовало во время реального написания стихов. Трудно сказать, что это давало лично автору, но работа велась именно в этом направлении. Блок впоследствии настаивал на тесной связи СПД с биографическими моментами, в СПД/ НЖ пытался даже полностью отождествить их, каждое стихотворение обусловить каким-либо реальным биографическим событием. На наш взгляд, соотносить СПД с биографией поэта нужно с гораздо большей осторожностью, чем это нередко делалось — как видим, самому автору это не удалось. Блок, человек глубоко мистичный, мог быть лично заинтересован в той или иной интерпретации СПД. П. Громов писал о СПД-1, что здесь «отобраны наиболее лирически сильные, ответственные, резко звучащие стихи. Получается в своем роде концентрированное выражение темы, лирический «удар» исключительной поэтической мощи. Его силу Блок впоследствии значительно ослабил, рассыпав эту подборку на целый том...» (4, 499). Эта мысль кажется нам чрезвычайно важной и глубоко правильной, а в свете оказанного нами выше может быть понятно, для чего Блок «ослабил» «лирический удар» и продолжал его ослаблять до конца жизни.

1.4. Собрание стихотворений. Том первый (1898 — 1904)

В СПД-2 (первом издании трилогии) понятия «первый том» и «Стихи о прекрасной даме» были тождественны. В состав «Стихов о прекрасной даме» входили стихотворения, выделенные впоследствии в главы «Ante Lucem» и «Распутья». Какой смысл, кроме хронологического упорядочения, имеет позднейшее разделение «Первой книги» на три последовательных главы?

Рассматривая «Ante Lucem», мы видим картину, существенно отличающуюся от той, которую наблюдали в «номинативном минимуме» и СПД-5. При взгляде на стихи 1898 — 1900 гг., впервые опубликованные в 1911 году в «Первой книге», можно отметить множество мотивов, роднящих их со «Стихами о прекрасной даме» — мотив ушедшей из жизни героини, служения высшему идеалу, мотивы безумия и смерти. С.Л. Слободнюк, анализируя «Ante Lucem», находит здесь деструктивное и аутодеструктивное кредо предельно инфернального героя в уже сформированном и сформулированном виде. Так, по поводу финала стихотворения «Гамаюн, птица вещая» (Предвечным ужасом объят, / Прекрасный лик горит любовью, / Но вещей правдою звучат / Уста, запекшиеся кровью!..) он пишет: «Пророческое вдохновение птицы имеет весьма странный характер. Нет, окровавленные уста и горящий любовью лик здесь совершенно не при чем. А вот то, что любовь «горит» под влиянием предвечного ужаса — это поразительно. Ведь предвечно только одно — Верховное Существо. Назовите его, как угодно, изобретите любые формы поклонения, предвечность останется при нем. Но превращать абсолют только в ужас? Это говорит внимательному читателю о многом, если не обо всем (277, 7).

Тем не менее, есть и принципиальное отличие стихов «Ante Lucem» от СПД: в первой главе «Собрания» указанные мотивы не являются субъектно-определяющими. Более того, по отношению к стихам «Ante Lucem» само выделение двух вариантов лирического «Я» — ЛГ и ЛП — едва ли возможно.

Здесь субъект речи, представленный в художественной ткани стихотворения, вполне отвечает сложившемуся в литературоведении представлению о лирическом герое, образ которого может быть сколь угодно противоречив, но, несмотря на это (или, если говорить о той специфике субъектной организации «Стихов о прекрасной даме», с которой мы имеем дело, скорее благодаря этому), не носит стойкой ролевой окраски. Поэтому в отношении «Ante Lucem» мы не можем говорить, что субъектная организация главы столь же жестко связана с системой персонажей, как во второй главе. Субъект речи стихотворений «Ante Lucem» — вполне традиционный романтический ЛГ:

А я все тот же гость усталый
Земли чужой.
Бреду, как путник запоздалый,
За красотой (1, 1, 75),

Или:

Где новый скит? Где монастырь мой новый?
Не в небесах, где гробовая тьма,
А на земле — и пошлый и здоровый,
Где все найду, когда сойду с ума!..(1, 1, 67).

В самом деле: в «Стихах о прекрасной даме» собственно ЛГ не говорит о скитах и монастырях, а лирическому персонажу никак не грозит ни пошлость, ни здоровье. В стихотворении «Отрекись от любимых творений...», при всей его патетике, роднящей его со стихами, связанными с образом ЛП, мы видим в то же время образ «сочинителя» — «отгоняй вдохновения прочь». Слова о «любимых твореньях» и сама императивно-дидактическая окраска («думай», «молись», «отгоняй», «догорай») была бы излишней по отношению к человеку, подобному ЛП, который и без того бесконечно далек «от людей и общений в миру».

В тех стихах «Ante Lucem», где мы видим аутолитические мотивы разочарования, безумия, разложения души, они, как правило, осознаются как таковые, что совершенно не свойственно будущим монологам ЛП. См. например, «Когда толпа вокруг кумирам рукоплещет...», где герой жалуется:

И для меня, слепого, где-то блещет
Святой огонь и младости восход! (...)
Но, видно, я тяжелою тоскою
Корабль надежды потопил! (1, 1, 18)

То же самое в стихотворении «Я стар душой. Какой-то жребий черный...», герой которого, несмотря на самое мрачное видение мира, весьма адекватно оценивает самого себя:

Так мало лет, так много дум ужасных!
Тяжел недуг...
Спаси меня от призраков неясных,
Безвестный друг! (1, 1, 22)

В четырех строках — исчерпывающая картина состояния и чаяний героя. Если бы подобное стихотворение появилось в «трилогии» уже после СПД, можно было бы констатировать, что герой выздоравливает, если не духовно, то душевно: он осознает ненормальность своего состояния, пря-

мо называет его недугом и просит о помощи. К сожалению, все наоборот: здесь герой еще не дошел до того состояния, в котором его отражение мира потеряет адекватность.

В стихотворении «Сама судьба мне завещала...» общий эмоциональный строй по напряженной торжественности («С благоговением святым / Светить в преддверьи Идеала», «полный страха неземного») сродни монологам ЛП, однако последняя строка — «Горю Поэзии огнем» — переводит все в другую, литературную, плоскость. Служить Идеалу для ЛП означало нечто большее, чем гореть огнем поэзии, а для ЛГ СПД — певца, поэта — мотив «служения» чужд.

Мы говорили о том, что в стихах «Ante Lucem» герой проявляет черты, свойственные разным персонажам СПД. Но это еще не все. Посмотрим на стихотворения «Зачем, зачем во мрак небытия...» и «Моей матери» (22 ноября 1899 г.). В первом из них читаем:

Зачем, зачем во мрак небытия
Меня влекут судьбы удары?
Ужели все, и даже жизнь моя —
Одни мгновенья долгой кары? (1, 1, 24);

во втором:

И нашим ли умам поверить, что когда-то
За чей-то грех на нас наложен гнет?
И сам покой тосклив, и нас к земле гнетет
Бессильный труд, безвестная утрата? (1, 1, 31)

Такое предвосхищение идей «Возмездия» (в первую очередь поэмы, но и в одноименной главе третьего тома трилогии мысль о наследственной карме рода выражена достаточно внятно) не только замечательно в том смысле, что служит организации композиции «собрания стихотворений» как единого произведения, но и вводит третью составляющую в сознание героя «Ante Lucem»: авторскую — причем не только тем, что затрагивает круг «авторских» идей трилогии, но и самим обращением «Моей матери», то есть матери А.А. Блока. В качестве примера такого же недифференцированного сознания в «Ante Lucem» можно привести и факт неоднократного обращения к образам Офелии и Гамлета, отсылающий читателя к реальной биографии поэта. Ряд стихотворений, вполне соответствующих тем формам сознания, которые в СПД будут связаны с определенными персонажами («Ты не обманешь, призрак бледный...» — ЛГ; «Servus — Reginae» — ЛП), не только не создают картины мира, сходной с миром СПД, но, напротив, противостоят ей, именно вследствие своей факультативности.

Следует остановить внимание на следующем факте. Не будем забывать о том, что ранняя лирика Блока отнюдь не ограничивается стихами, составившими «Ante Lucem». Если считать ран-

ней лирикой все написанное до СПД, то в 1897 — 1900 гг. было написано более двухсот лирических стихотворений, имеющих самый разный характер — и посвященных Фету и А.К. Толстому; и представляющих собой послания Дельвигу и Баратынскому; и стилизаций под народную песню, русскую историческую балладу или «северное преданье»; и связанных с античными или восточными мотивами, — одним словом, перекрывающих весь диапазон русской романтической поэзии XIX века. По сравнению с остальной ранней лирикой Блока стихотворения, вошедшие в «*Ante Lucem*», отличается совершенно единообразным и специфическим характером (он описан С.Л. Слободнюком) и несут в себе именно те черты поэтики Блока, которые становятся определяющими в более позднем творчестве поэта. Эти стихотворения соотносятся со «Стихами о прекрасной даме» таким образом, что, не обладая субъектной спецификой СПД, обладают ее концептуальной спецификой.

Все дело в том, что первая глава трилогии появилась уже в составе трилогии — то есть была составлена автором уже после того, как были написаны и изданы не только «Стихи о прекрасной даме», но и «Нечаянная радость», и «Земля в снегу», в то время, когда издавались «Ночные часы» (включающие, кстати, и раздел «Возмездие»). В первый, и единственный тогда, свой сборник Блок включил лишь одно из семидесяти стихотворений «*Ante Lucem*», да и то не полностью («В полночь глухую рожденная...») — очевидно, он не считал их лучшими своими стихами. Да он и сам говорил об этом впоследствии — процитируем признание поэта еще раз: «Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется лишним включение в эту и следующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены, но каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга*, каждая книга есть часть *трилогии*» (1, 1, 559). Мысль вполне ясная — стихи плохие, но они необходимы для выстраивания композиции трилогии. («Блок проникается стремлением показать читателю всю свою лирику как единое произведение» — З.Г. Минц)

Эти стихи и появляются как интродукция к «Стихам о прекрасной даме» и в этом качестве исполняют некоторую художественную функцию, а именно — показывают формирование тех вариантов сознания, носителями которых впоследствии станут персонажи трилогии.

Следует обратить внимание на следующее: стихи Блока 1898 — 1900 гг., во многом если не подражательные, то, во всяком случае, еще не вполне самобытные, не являющие собой собственного голоса в общеромантическом контексте, в то же время лишены и тех важнейших специфических черт, о которых мы говорили в отношении «Стихов о прекрасной даме», и которые появляются в поэзии Блока начиная с 1901 г., а наиболее полно выражены в стихах 1902 — 1904 гг. Это соображение укладывается в форму простого силлогизма:

- 1) ранние стихи Блока лишены «кощунств» и «самоосмеяния»;
- 2) ранние стихи Блока не вполне самобытны;
- 3) вывод: самобытность Блока связана с «кощунствами» и «самоосмеянием».

В пользу этого вывода говорят также приведенные выше выдержки из блоковских дневников, писем («я всегда был хулиганом, я думаю») и, в известном смысле, целостный взгляд на творческую эволюцию поэта с 1901 по 1918 г. включительно.

Значительная часть стихотворений, выделенных в «Распутья», знакома нам по СПД-1. Часть из оставшихся ранее входила в сборник «Нечаянная Радость» — это стихотворения «— Все ли спокойно в народе?..», «Вербная суббота», «Фабрика», «Двойник», «Крыльцо ее словно паперть...», «Песня Офелии», «Мы шли на Лидо в час рассвета...», «Снова иду я над этой пустынной равниной...», «Зимний ветер играет терновником...», «Облака небывалой услады...». По всей видимости, только по хронологическому признаку отнесены сюда стихотворения «А.М. Добролюбов» и «Сижу за ширмой. У меня...». За вычетом этого в «Распутьях» остается двадцать два стихотворения — около четверти объема главы. Но именно в них можно увидеть некоторое важное различие «Стихов о прекрасной даме» и «Распутий». Дело в том, что последовательное различие позиций двух лирических «Я» в «Распутьях» начинает стираться. Ряд стихотворений главы продолжает сохранять его — но это в основном те, которые уже входили в СПД-1.

Уже во втором стихотворении главы, «Стою у власти, душой одинок...» его ЛГ, наряду со всеми словами о невозвратимости прошлого, о шутовском маскараде, в котором протекали его отношения с героиней, при всем своем скептицизме называет себя «мудрым царем», «владыкой земной красоты», говорит:

И многовластный, числю как встарь,
Ворожу и гадаю вновь,
Как с жизнью страстной я, мудрый царь,
Сочетаю Тебя, Любовь? (1, 1, 240).

В стихотворении «В посланьях к земным владыкам...», очень похожем на привычные монологи ЛП («Говорил я о Вечной Надежде...», «Но боже! Какие посланья / Отныне я шлю Пречистой!», «...она — участница пира / В твоём, о, боже! — чертоге»), мы видим, что этот персонаж совершенно лишен черт романтического безумия, он слишком здравомыслен для ЛП:

Они не поверили крикам
И я не такой, как прежде.

Никому не открою ныне
Того, что рождается в мысли.
Пусть думают — я в пустыне
Блуждаю, томлюсь и числю (1, 1, 261), —

и, однако, он полон того же энтузиазма в отношении Вечной Надежды, что и ЛП.

Стихотворение «На вас было черное закрытое платье...» по самому этому платью, по «газу, шевелящемуся на груди», по серебристо-утомленному голосу героини — представляет ее как реальную женщину. Здесь тоже присутствует «кто-то» другой, соперник, но он «Сильный и Знающий», «Влюбленный / В Свое Создание...». Герой, говорящий «к Нему моя ревность, Страх мой к Нему...», если это знакомый нам ЛП, — находится в совершенно не типичном для себя окружении земных реалий, интонации его спокойны, и в заключении он оказывается поэтом. Так, может быть, это и есть ЛГ? Но ЛГ «Стихов о прекрасной даме» никогда не жаловался на мешающего ему реального или сверхреального соперника, он едва замечал его — ЛП никогда не выглядел в его глазах «Сильным и Знающим», тем более — влюбленным в «Свое Создание». Что-то принципиально переменялось в атрибутах двух персонажей, они начинают путать свои роли — а ведь именно последовательная стабильность ролей была основанием для выделения двух персонажей.

ЛГ стихотворения «Ей было пятнадцать лет. Но по стуку...» похож на ЛГ «Стихов о прекрасной даме», но девушка, вдохновившая его на песни, о которых он говорит:

Из этих песен создал я зданье
А другие песни — спою как-нибудь (1, 1, 285) —

которая в «Стихах о прекрасной даме» видится умершей, здесь жива и невредима; она когда-то отвергла ЛГ, потом:

Мы редко встречались и мало говорили
Но молчанья были глубоки.

Лирического героя «Стихов о прекрасной даме» девушка не отвергала, события «в вышине», как в этом стихотворении, были характерны для ЛП. Здесь то же смешение ролей.

Та же самая картина — в стихотворении «Среди гостей ходил я в черном фраке...», где вполне реальный и даже респектабельный господин знает, что увидев «ее», закричит, «беспомощный и бледный», потом «очнется» и «слабо улыбнется» напоследок, оттого, что она скажет: «Брось. Ты возбуждаешь смех».

Таких стихотворений, которые при всем желании нельзя представить как монологи известных нам ЛГ и ЛП в «Распутях» немного — всего пять. Однако в главе «Стихи о прекрасной

даме» все стихи обладают описанной спецификой. В отношении же пяти рассматриваемых здесь мы можем говорить, что в них вновь появляется образ «традиционного» лирического героя, который объединяет в себе черты ЛП и ЛГ «Стихов о прекрасной даме», и которому в стихотворении «На вас было черное закрытое платье...» противопоставлен образ «двойника», также не отождествляемого ни с ЛГ, ни с ЛП «Стихов о прекрасной даме».

В СПД-1 входил и ряд стихотворений совершенно другого характера, впоследствии вошедших либо в «Распутья», либо в главу «Город» второго тома — это такие, как «Вечность бросила в город...», «Из газет», «Город в красные пределы...» и им подобные, которые рисуют совершенно иной мир, чем «Стихи о прекрасной даме» — мир огромного капиталистического города, знакомый читателю по физиологическим очеркам натуральной школы и романам критического реализма. И дело здесь не только в картинах города — сама проблематика этих стихотворений на первый взгляд кажется чрезвычайно далекой от той, что поднимается в «Стихах о прекрасной даме». В большинстве случаев, однако, это иллюзия. Дело именно в том, что этот «другой» (в сравнении со «Стихами о прекрасной даме») мир слишком хорошо знаком читателю, и последний отождествляет предметную специфику изображения с жанровой спецификой произведения.

В качестве примера можно привести названные «Вечность бросила в город...» и «Город в красные пределы...». С одной стороны, перед нами чисто городской пейзаж: здесь и фабрики, и оловянные кровли, и переулки, и дворник, и проститутка. Но однако вчитаемся: «Кровью солнца окатил», «Все закатом залито»,

Красный дворник плещет ведра

С пьяно-алою водой,

Пляшут огненные бедра

Проститутки площадной, (1, 2, 149) —

это, несомненно, хорошо знакомая нам картина «огневой игры» на закате. Вспомним, как часто стихотворения, содержащие этот мотив, были связаны с темой гаданий и ворожбы, и не удивимся, прочтя и здесь:

Все бессилье гаданья

У меня на плечах (1, 2, 148).

Таким образом, несмотря на конкретно-предметное наполнение этих стихотворения, они весьма органично встраиваются в парадигму художественных планов «Стихов о прекрасной даме».

Но наиболее симптоматично в этом смысле стихотворение «Из газет», на анализе которого остановимся подробнее. История самоубийства многодетной матери встраивается в читательский стереотип социально детерминированной драмы. В рамках этого стереотипа внимание сосредоточено на матери и детях, остальное второстепенно. Название — «Из газет» (кстати, в первом издании его не было) — намекает на документальность ситуации и ее заурядности в ряду множества подобных. Однако читательские ассоциации связаны с культурным фоном, иными словами — со свертхтекстом. Помня о неоднократно подчеркивавшейся связи творчества Блока с эстетикой XIX века («текст как мир», по формуле Н.Л. Лейдермана), рассмотрим стихотворение именно с этой точки зрения.

Прежде, чем рассматривать текст (= мир), нужно определить его границы, то есть отделить его от не-текста. Тогда сразу же достигаем важного результата: все упомянутые литературные традиции и читательские аллюзии в тексте отсутствуют (во всяком случае, до появления в 1916 году названия). У нас нет оснований говорить о социальной детерминированности событий. Мы можем видеть только то, что действие происходит в городе (многоэтажный дом, вечерний свет фонарей). Художественное пространство стихотворения замкнуто, действие не выходит за пределы помещения. Мы знаем, что мама ушла, но об этом не говорится прямо, мы только слышим, как

Прокатился и замер стеклянный гул:
Звонящая дверь хлопнула внизу (1, 1, 308).

Любопытен следующий момент:

...Приходил человек
С оловянной бляхой на теплой шапке.
Стучал и дожидался у дверей человек.
Никто не открыл. Играли в прятки.

Любое издание не забывает пояснить, что этот человек — городской. Между тем, это — не более чем личное мнение комментатора: в тексте такого слова («городской») нет. Играя в прятки, дети не слышат стука, не открывают дверей, не видят «человека», он не попадает в квартиру-мир. Заметим, что следующий постучавшийся был услышан, впущен, и только после этого идентифицирован. Посмотрим, однако, как это было непросто:

Кто-то шел по лестнице, считая ступени.
Сосчитал. И заплакал. И постучал у дверей.
Дети прислушались. Открыли двери.
Толстая соседка принесла им щей. —

шесть предложений, восемь знаков препинания! Так длительно и тягостно в композиционном и ритмическом плане проникновение в этот мир. Художественное время непрерывно и столь же замкнуто: мы не узнаем просто, что зажгли фонари, нет, все описывается сложно и косвенно:

Подкрались сумерки. Детские тени
Запрыгали на стене при свете фонарей, —

т.е. свет и тьма определяется видом стен!

Все, что непосредственно изображено в тексте, подчиняется единству места, времени и действия (одно помещение, один день, события от пробуждения Коли до прихода соседки), напоминая классическую драму. Однако фактически мы знаем больше, чем изображено: знаем о смерти мамы; судя по косвенным признакам (отзвук звенящей двери, отсвет фонарей, стремящиеся проникнуть в замкнутый мир вестники) догадываемся о существовании другого мира, обнимающего изображенный. Мы, сверх того, осознаем, что важнейшее событие в мире стихотворения (приход вместо мамы толстой соседки) зависит от того, что происходит за пределами этого мира.

Все здесь в точности воспроизводит мировосприятие символистов: феноменальный мир замкнутого времени и пространства, в который погружен социум, занятый ничтожными делами, детскими играми. За пределами этого, подробно описанного автором, мира есть другой, ноуменальный, о котором говорится намеками, сигналы из которого доходят до человечества в виде отзвуков и отсветов. Оттуда приходят посланцы, но преодолеть грань (дверь) очень трудно. Сам по себе такой хронотоп, где действие ограничено правилами единства, а связь с более широким миром осуществляется через вестников, может быть определен как хронотоп театра. В данном же случае мы можем воспользоваться им, чтобы иначе взглянуть на систему персонажей стихотворения. Теперь мы уже имеем дело не с несколькими несчастными из массы обездоленных, а с целостной моделью человечества. В этом крошечном театре никчемный городской и случайная соседка занимают несоизмеримо большее место, чем они могли занимать в огромном городе. Еще больше смещаются акценты, если вспомнить, что для детей (= человечества) действие начинается с момента пробуждения. Мамы нет, и уже никогда не будет. Существовавшая для читателя, для детей (существующих с момента пробуждения) она — не более чем воспоминание, персонаж «радостного сна» и объект бесплодного ожидания.

«Человек с оловянной бляхой на теплой шапке» посвящен в тайну мира. Но тайна эта — страшная, враждебная человеку, и не случайно адепт облечен в форму городского. Вспомним особое место городского в системе русской интеллигентской мифологии, вспомним также его сленговое название — «архангел», то есть «вестник»! Толстая соседка со щами — в контексте всей европейской, начиная с античной, литературы — не просто олицетворение грубого быта, но и са-

кральная фигура, восходящая едва ли не к хтоническим мифам матриархата. Точно так же и мать детей наделена чертами, резко дисгармонирующими с окружающей обыденной обстановкой:

Встала в сияньи. Крестила детей.
И дети увидели радостный сон.
Положила, до полу клонясь головой,
Последний земной поклон.

И сияние, и сотворение креста, рождающее чудные грезы, и исполненное торжественности намерение навсегда уйти из мира — все здесь противоречит образу отчаявшейся многодетной матери, возникающему из строк:

Доброму человеку, толстой соседке,
Спасибо, спасибо. Мама не могла...

Итак, человечество хранит память о Матери. Запредельные отсветы, отзвуки, шаги и стуки (ср. в стихотворении «Я просыпался и всходил...»: «Давно мне не было вестей / Но были шорохи и стуки») остаются неслышанными. Когда в мир входит долгожданное женское начало, ожидания оказываются обманутыми. Толстая соседка — не мама, хуже того, она — «как мама». Стихотворение начинается с сотворения креста и заканчивается тем же, но первое, материнское, крещение детям только снится, финальное же совершается лжематерью. Все это — уже не общие места символизма, а один из важнейших концептуальных моментов, воплощенных в «Стихах о прекрасной даме».

Но дело даже не в концепции, достаточно абстрактной. В стихотворении «Из газет» Коля, подобно лирическому персонажу «Стихов о прекрасной даме», видевший голубой сон, в финале сталкивается с женской героиней, которая, будучи суррогатным образом Матери, совершает крестное знамение, тем самым профанируя или даже пародируя истинное богослужение, что перекликается с нарастанием inferнальных мотивов к концу «Стихов о прекрасной даме». «Человек с оловянной бляхой», подобно лирическому герою книги, — всезнающий циник, осведомленный о смерти Матери. Третий же — автор-повествователь, подобно Поэту «Стихов о прекрасной даме», комментирует происходящее, причем придает высокой трагедии сниженные черты газетной заметки (аналогично тому, как в «Стихах о прекрасной даме» и позднее использует балаганные маски).

Установив сходство системы персонажей «Из газет» и «Стихов о прекрасной даме», можно по-новому взглянуть на место этого стихотворения в составе книги. Мы видим, что утверждение автора о концептуальном ее единстве — не пустая декларация. Выше уже говорилось о возможности понимания «пути» как внутрисюжетной категории. Иначе говоря, путь «вочеловече-

ня», который проходит лирический герой трилогии, равновелик пути, проходимою героями «Стихов о прекрасной даме», и точно так же — героями «Из газет». В конечном счете неважно, было ли стихотворение «Из газет» «необходимо для составления» «Стихов о прекрасной даме» или «Распутий», поскольку, взятое отдельно, оно выражает то же миропонимание, что и вся трилогия.

Но в сюжетном развитии первого тома как части трилогии автор начинает нуждаться в очевидных сюжетных вехах. Одна из них — обращение к современной городской жизни. Отсюда и необходимость перенесения стихотворения в следующую после «Стихов о прекрасной даме» главу трилогии. Так второстепенный признак становится решающим, так возникает заголовок, подчеркивающий частный характер происходящего. Опубликовано в журнале, стихотворение читалось иначе, чем в контексте «Стихов о прекрасной даме» или первого тома. В одном случае была значима его связь с мировоззрением символизма, в другом — с общей концепцией, в третьем — его место в эволюции автора. Таким образом основной ход наиболее общих, предикативных элементов сюжета и персонажное наполнение «Стихов о прекрасной даме» и «Из газет» идентичны, а отличие состоит только в реально-событийном наполнении, точно так же, как и в ряде стихотворений, впоследствии включенных автором трилогии в главу «Город».

Столь подробный разбор стихотворения «Из газет» служит некоторой более общей задаче. Выше уже говорилось, что в ряде стихотворений «Распутий» субъекты сознания (в «Стихах о прекрасной даме» сохранявшие специфику сознания наряду со специфической сюжетной ролью, что позволяло рассматривать их как полноценные художественные персонажи) теряют определенность такой сюжетной роли и, соответственно, ослабляется или исчезает их собственно персонажная специфика. Однако, как показал анализ «Из газет», в этом стихотворении, система художественных персонажей которого не имеет ничего общего с той, которая описывалась при анализе «Стихов о прекрасной даме», функции этих, совершенно иных, персонажей оказываются аналогичны функциям персонажей «Стихов о прекрасной даме». Взаимодействие нескольких вариантов сознания, которые были прежде объективированы в образах ЛГ, ЛП и Поэта, отнесенное теперь к совершенно другим персонажам, само по себе при этом сохраняется. Точно так же сохраняется и наиболее общая сюжетная линия — «изменение Ее облика». Наиболее наглядно все это проявляется именно в стихотворении «Из газет», которое в этом смысле есть прецедент тех поучительных метаморфоз, которые происходят с героями более поздней лирики Блока.

Если бы объем «Собрания стихотворений» Блока ограничивался первым томом, то мы бы имели право говорить о его сюжете следующим образом: «Автор собрания представил исключи-

тельно своеобразную концепцию лирического «Я», состоящую в том, что формально единому субъекту речи в концептуальном плане соответствует несколько различных субъектов сознания, которые мы определили как «Поэт», «Лирический герой» и «Лирический персонаж». Каждый из них обладает не только совершенно специфическим для него психологическим обликом, но также включен в специфическую художественную ситуацию, имеющую недвусмысленные черты сюжетного развития. Более того, в «Стихах о прекрасной даме» мы имеем дело не просто с совокупностью отдельных сюжетных линий, но с их взаимодействием и переплетением; они, таким образом, не являются изолированными, а составляют некоторое художественное единство, позволяющее говорить о едином сюжете произведения.

Три главы тома соответствуют трем основным моментам сюжетного развития: первая глава — «Ante Lucem» — показывает процесс формирования этих вариантов сознания, вторая — «Стихи о прекрасной даме» — дает их в уже полностью сложившемся виде и включает в сюжетные взаимоотношения, заканчивающиеся физической и/или ментальной («И/или» в данном случае — союз, удачно передающий концептуальную специфику символистской поэзии) гибелью «лирического персонажа», а третья — «Распутья» — некоторое смешение специфических черт этих вариантов сознания, тоже своего рода разрешение конфликта, но не в сюжетном плане, а на уровне авторского сознания».

Однако «Собрание стихотворений» первым томом не ограничивается. Мнимое разрешение конфликта на уровне авторского сознания на деле становится завязкой нового конфликта, на этом же самом уровне

Глава вторая

Соотношение форм авторского сознания с системой художественных персонажей лирической трилогии А.А. Блока

2.1. Соотношение между персонажами трилогии и соответствующими им формами авторского сознания («Пузыри земли» и «Ночная фиалка»)

«Вместо храма — болото», — писал А. Белый в своей рецензии на «Нечаянную радость». Следовало бы продолжить столь же лаконично: «вместо лирического персонажа — лирический герой». В самом деле: две эти последовательные главы, открывающие второй том, объединенные сценой болота и замкнутым временем, придают новые штрихи портрету именно лирического героя. Разница между ЛГ и ЛП, столь разительная в «Стихах о прекрасной даме», несколько пошатнувшаяся в стихах «Распутий», здесь опять кажется восстановленной.

«Пузыри земли» продолжают, на первый взгляд, сюжетную линию ЛП с той самой точки, на которой она оборвалась в «Стихах о прекрасной даме». Там, как мы помним, безумный ЛП заканчивает свое земное существование в болоте. Первое же стихотворение из «Пузырей земли» — «На перекрестке, где даль поставила» — написано от лица странного, не вполне антропоморфного персонажа:

И шишак — золотое облако —
Тянет ввысь белыми перьями
Над дерзкой красою
Лохмотий вечерних моих
И жалкие крылья мои —
Крылья вороньего пугала —
Пламенной, как солнечный шлем,
Отблеском вечера...
Отблеском счастья... (1, 2, 8).

Кто же субъект столь странного сознания? Действительно ли здесь монолог вороньего пугала?

На перекрестке,

Где даль поставила,

В печальном весельи встречаю весну...

На перекрестке — мотив уже очень знакомый, как по «Перекресткам» первой редакции «Стихов о прекрасной даме», так и по перекликающимся с этим названием «Распутьям» первого тома — см. об этом у В.Г. Фридлянда (2, 500). «Даль поставила» — даль, которая в равной степени может пониматься и как пространственная, и как временная («даль свободного романа» — по очень схожему поводу), во всяком случае — знаменующая ситуацию временного или пространственного пребывания — ситуации, в которой изначально находится лирическое «Я» этого стихотворения. (Вспомним «неподвижность» ЛП как один из важнейших атрибутов этого персонажа, независимо от того, говорит ли он о своем служении небесному видению или «проклятой крови».)

Это лирическое «Я» характеризуется как некто или нечто, обладающее «жалкими крыльями — крыльями вороньего пугала». Сознание этого «Я» по ряду признаков аналогично сознанию ЛП «Стихов о прекрасной даме».

Солнце — как медный шлем воина

Обращенного ликом печальным

К иным горизонтам,

К иным временам...

Здесь очевидна переключка с «рыцарскими» мотивами ряда монологов ЛП «Стихов о прекрасной даме». Упоминание крыльев (причем далеко не аллегорических крыльев, что ли, фантазии или вдохновения, а «жалких», «вороньего пугала») и сопоставление факта их наличия с образом древнего героя создают картину некоего поверженного романтического персонажа. Врубелевские аллюзии — глубоко меланхолическая интонация, «лиловые скаты оврага», «дерзкая краса лохмотий вечерних моих» — тем более оправданы в связи с хорошо известным интересом поэта к творчеству художника, а точнее сказать — с решающей ролью Врубеля в формировании Блоковского образа Демона (см. об этом воспоминания Е.П. Иванова, статью самого Блока «Памяти Врубеля» и в особенности — его доклад «О современном состоянии русского символизма»).

Интересна фраза о «крыльях вороньего пугала» и с другой точки зрения. Насколько мы себе представляем пугало, конструкция последнего представляет собой обыкновенный крест, на котором, предположим, что-то развешано и трепещет на ветру, в связи с чем, с одной стороны, можно говорить о «дерзкой красе лохмотий», с другой же — о христианской символике, ибо крылья пугала — это, конечно, перекладина креста. Тема падшего ангела в известном (наивно-

кошунственном) смысле тесно связана с темой распятого Христа, а в другом смысле, также известном в свете настоящей работы — с образом ЛП, как известно, гибнущего в болоте.

Возникает естественный порыв рассматривать это стихотворение как продолжение повествования от лица ЛП. Глубоко меланхолическая интонация речи (в «Стихах о прекрасной даме» отнюдь не характерная для экстатических монологов ЛП) в таком случае легко объясняется настоящим положением персонажа — несомненно, самым прискорбным. В то же время и в этом положении страж (или пугало, что функционально одно и то же) перекрестка, «где даль поставила», явно имеет нечто общее с лирическим «Я», говорившим: «Я — черный раб проклятой крови» и «Со мной всю жизнь один Завет — Завет служенья Непостижной».

Есть, однако, и два отличия. Первое, в свое время, очевидно, задевшее А. Белого: ситуация пребывания в болоте (или на перекрестке) не связано с ситуацией сакрального служения, во всяком случае о таковом ничего не говорится. Следовательно, пребывание бесцельно и, при всем сходстве ЛП «Стихов о прекрасной даме» с субъектом речи этого стихотворения, перед «пугалом» не стоит никакой харизматической задачи, пребывание его становится совершенно бессмысленным, как у настоящего, наряженного воином, пугала. Может быть, именно в этом следует видеть блоковское «самоосмеяние».

Второй момент состоит в следующем. Неоднократно затронув мотив пребывания, роднящий этот персонаж с ЛП «Стихов о прекрасной даме», мы, однако, не должны упустить из виду и мотив становления, имея в виду тему встречи весны — «В печальном весельи встречаю весну», «Все дышит ленивым и белым размером весны». Этот мотив, как покажет дальнейший анализ, окажется ведущим.

Здесь, впрочем, необходимо отметить очень важный факт: мотив весны в поэзии Блока имеет специфическую окраску. При общем значении возрождения жизни после зимнего обмирания, по-видимому само понятие «жизни» при этом трактуется Блоком вполне в духе предисловия к «Нечаянной радости» — «Пробудившаяся земля выводит на лесные опушки маленьких мохнатых существ. Они могут только кричать «прощай» зиме, кувыркаться и дразнить прохожих. Я привязался к ним только за то, что они — добродушные и бессловесные твари, — привязанностью молчаливой, ушедшей в себя души, для которой мир — балаган, позорище» (2, 68). Симпатичные мохнатые существа, умеющие дразнить прохожих (кстати, почему «бессловесные?»), наполняют раздел «Весеннее» второго сборника Блока, по составу во многом совпадающий с «Пузырями земли» — это чертенята и им подобные. З. Г. Минц пишет об этом так: «чертенята да карлики» (стихотворение «Старушка и чертенята») или «болотный попик» из одноименного стихотворения — это, конечно, воплощение добрых сил природы, а «безобразный карлик» из «Обмана» или «воль-

ная дева в огненном плаще» («Иду — и все мимолетно...», II, 165) — злых, inferнальных сил современного города» (222, 191). Отношение субъекта сознания названных стихотворений к изображаемым в них существам однозначно положительное, но приведенное утверждение исследовательницы не может не озадачить. Чертенята и карлики — воплощение добрых сил? В таком случае непонятно, чем плох и «безобразный карлик» из «Обмана». Он «Пляшет, брызжет воду, платье мочит», затем

В переулке у мокрого забора над телом
Спящей девушки — трясется, бормочет голова;
Безобразный карлик занят делом:
Спускает в ручеек башмаки: раз! два! (1, 2, 146) —

разуть спящую под забором девушку и спустить ее башмаки в ручеек (мы полагаем, речь идет о ее башмаках, а не о его собственных), — поступок, конечно, хулиганский, но почему он свидетельствует об inferнальности карлика, в то время как «дрязнящие прохожих» чертенята воплощают добрые силы природы? На наш взгляд, все эти персонажи в равной степени радуются весне и в равной же степени inferнальны. А что касается разницы «авторского» к ним отношения, то причина состоит в том, что субъект речи стихотворений «Города» объективирует иную форму авторского сознания, чем в «Пузырях земли».

(Совершенно той же окраской отличается весна, провозглашаемая как важнейшая составляющая художественного мира «Файны» наряду с «заклятиями огнем и мраком».)

Очень важно и другое. Поверженный воин-пугало характеризуется некоторыми признаками, прежде не характерными для ЛП. Во-первых, это интонация печальной констатации своего положения («в печальном весельи»). Наряду с условно-романтическими атрибутами — поверженность, вечность пребывания, крылья, медный шлем воина — реалистический по сути пейзаж:

На земле еще жесткой
Пробивается первая травка.
И в кружеве березки —
Далеко — глубоко —
Лиловые скаты оврага.

Затем обратим внимание на то, что же представляет собой это «все», дышащее «ленивым и белым размером весны»:

И кресты — и далекие окна —
И вершины зубчатого леса.

Что за кресты и далекие окна? Ответа на этот вопрос в пределах рассматриваемого стихотворения найти нельзя. Придется расширить сферу поиска до рамок всей главы «Пузыри земли».

Тогда обнаруживаем, что тема «крестов» — христианства — столь же актуальна для «Пузырей земли», сколь и тема «болота» для «Стихов о прекрасной даме». Обратим внимание на стихотворения «Я живу в отдаленном скиту...», «Твари весенние», «Болотный попик», «На весеннем пути в теремок...», «Полюби эту вечность болот...», «Белый конь чуть ступает усталой ногой...», «Болото — глубокая впадина...», «Старушка и чертенята» — и убедимся, что **большинство** стихотворений этой главы тесно связано с церковной тематикой. Может быть, именно в этом смысле следует понимать слова «вместо храма — болото»: не то беда, что Блок перестал описывать храм и принялся за болото, а то, что перестал он ощущать разницу между этими объектами. Аналогичная ситуация возникает впоследствии:

Здесь ресторан как храмы светел

И храм открыт как ресторан (1, 2, 204).

(«Ты смотришь в очи ясным зорям...» / «Город»)

Церковно-религиозные мотивы в «Пузырях земли» — одна из важнейших тем для понимания поэзии Блока вообще.

Самое разительное впечатление здесь: носителями религиозного сознания у Блока являются существа inferнальные. Собственно, ничего оригинального для нас в этом нет, ибо и в «Стихах о прекрасной даме» дело обстоит точно таким же образом. Экстатический носитель религиозного сознания — ЛП — субъект вполне inferнальный.

Но то, что в «Стихах о прекрасной даме» становится понятным только в результате специального анализа, в «Пузырях земли» очевидно, пожалуй, любому читателю. Мы склонны связывать это в первую очередь со спецификой субъектной организации «Пузырей земли». Вспомним, что подавляющее большинство стихотворений «Стихов о прекрасной даме» написано от лица ЛП или ЛГ, в связи с чем точка зрения Поэта для первой главы не является наиболее характерной. Субъектная организация «Пузырей земли» иная. Если использовать уже знакомые нам варианты лирического «Я», возникает следующая картина:

«На перекрестке...» — ЛП

«Болотные чертенятки» — РП

«Я живу в отдаленном скиту...» — ЛП

«Твари весенние» — РП

«Болотный попик» — АС

«На весеннем пути в теремок...» — А

«Полюби эту вечность болот...» — АС

«Белый конь чуть ступает усталой ногой...» — ЛП

«Болото — глубокая впадина...» — АП

«Старушка и чертенята» — А

«Осень поздняя. Небо открытое...» — А

«Эхо» — ЛП

«Пляски осенние» — ЛГ

Таким образом, из тринадцати стихотворений главы (заметим и самое число) почти половина (шесть) представляет собой авторское повествование, то есть опять же повествование как бы объективное. При этом из числа названных стихотворений только одно — «Осень поздняя. Небо открытое...» не касается церковно-религиозной тематики явным образом. В остальных же можно видеть и некоего болотного попаика, который общается с лягушкой, бесноватыми чертенятами и молится

За стебель, что клонится,

За большую звериную лапу,

И за римского папу (1, 2, 15), —

и весну, совершающую церковный обряд венчания со «старикашкой»-колдуном («На весеннем пути в теремок...», где, кстати, и сам «теремок», слишком перекликающийся с одноименной сказкой из жизни насекомых, гадов, грызунов и хищников, уже носит несколько легкомысленный характер для сочетания с религиозными моментами), и новый, блоковский, символ Богородицы:

Полюби эту вечность болот:

Никогда не иссякнет их мощь.

Этот знак, что сгорел, — не умрет,

Этот куст — без истления — тощ (1, 2, 17).

Любопытно то, что говорится в стихотворении «Болото — огромная впадина...». Когда сквозь травы и злаки болота пробегает зеленая искра, чтобы снова исчезнуть в болоте, тогда «колдуны и косматые ведьмы» говорят: «Это манит вас темная сила»,

А у девушек — ясно видны

За плечами белые крылья (1, 2, 19).

Таким образом, то ли колдуны и ведьмы обманывают, и в болоте таится не темная сила, а такая, что преображает девушек в ангелов, то ли наоборот — колдуны и ведьмы совершенно искренни, сила точно темная, и наиболее подозрительна в этом случае белизна девичьих крыльев. Во

всяком случае ситуация полного неразличения серафического и инфернального налицо в той же степени, как это было в тех стихах «о прекрасной даме», субъектом речи которых был ЛП.

Мы не станем останавливаться на слишком ясном смысле стихотворения «Старушка и чертенята», посвященного Блоком своему ежу Григорию, но вот о стихотворении «Белый конь чуть ступает усталой ногой...» стоит сказать более подробно.

Белый конь (в Апокалипсисе атрибут Божьего Слова) вводит героя в «болотную схиму», на ночлег в «зеленой мгле». Характерная для всей главы тема «болотной церкви» здесь переплетается с мотивами, слишком знакомыми читателям «Стихов о прекрасной даме»:

Алой ленты Твоей надо мной полоса (...)

На горе безмятежно поют голоса,

Все о том, как закат Твой велик.

Закатилась Ты с мертвым Твоим женихом. (...)

Я с Тобой — навсегда, не уйду никогда (...)

О, Владычица дней! Алой ленты Твоей

Окружила Ты бледно-лазоревого свод!

Знаю, ведаю ласку Подруги моей —

Старину озаренных болот (1, 2, 18).

Здесь, как нетрудно убедиться, очевидно присутствует атрибутика известной по «Стихам о прекрасной даме» «огневой игры» ЛГ с подругой. Здесь есть и самое слово — «Подруга», однако характеризуемое использованием прописной первой буквы, прежде характерной только для монологов-видений ЛП.

Лирический герой этого стихотворения, которого, по меркам «Стихов о прекрасной даме», мы должны были бы определить как ЛГ, обнаруживает черты ЛП — это и обращение к сверхреальной сущности, и поиск Владычицы дней в болоте, ставшем храмом в «Пузырях земли», и слова о «болотной схиме», перекликающейся с образом схимника-ЛП.

Вообще, подходя к «Пузырям земли» с мерками «Стихов о прекрасной даме», мы должны были бы заметить, что вся глава есть, так сказать, поле бытия ЛП. Однако субъект сознания здесь обнаруживает и черты, в «Стихах о прекрасной даме» бывшие достоянием исключительно ЛГ. Мы видим, что наметившийся в «Распутьях» процесс смешения черт ЛГ и ЛП характерен и для «Пузырей земли», а обилие стихотворений «авторского» плана придает этому процессу характер объективности. Так, может быть, применительно к рассматриваемой главе уже не стоит говорить о существовании двух вариантов авторского сознания со стойкими чертами и стабильно присущими

им художественными планами? Ответ на этот вопрос можно найти в следующей главе второго тома — в «Ночной фиалке».

«Ночная фиалка» (1906 г.), несомненно, примыкает к «Пузырям земли» не только по своему месту в композиции тома. Их связывает и пространственно-временная организация (место действия — болото, время — не линейное). Цветовая гамма, которая, как показано выше, является одной из важнейших, и притом стабильных, характеристик того или иного художественного плана в стихах Блока, в «Ночной фиалке» полностью соответствует той, что сложилась в «Пузырях земли». Все здесь окрашено в цвета золотистый, зеленый, ржавый, бледный, лиловый: «ржавая вода», «ржавый воздух», «лилово-зеленые сумерки», «лилово-зеленый цветок», «зеленые кудри», «мой лиловый цветок», «лиловый цветок ее светел», «зеленая ласкающая мгла», «золотые венцы», «бледная травка» («пробивается бледная травка» — ср. «На перекрестке...» — «пробивается первая травка»). О лиловом цвете много говорится в докладе «О современном состоянии русского символизма», причем он связывается автором с революцией и — опять — с доминирующим цветом врубелевского Демона. Последнее, впрочем, интереснее для характеристики блоковского взгляда на революцию, нежели на весну и Демона, которые для Блока суть явления одного порядка (явления «духа музыки»). Любопытно в этой связи посмотреть на лиловый цвет как промежуточный между красным и фиолетовым — первый из них, по представлениям современных биоэнергетиков, отражает энергии наиболее низкого порядка, второй — самого высокого, духовного (на разных полюсах цветового спектра). В рамках этих представлений лиловый занимает промежуточное положение, прямо соответствующее положению ЛП между серафическим и inferнальным.

При этом «Ночная Фиалка» — произведение, в отличие от «Пузырей земли», единое и сюжетное: лирический герой с приятелем покидает город, приятель вскоре уходит, а герой попадает в стоящую на болоте избушку, где видит скандинавских королей, прядущую королеву, дружину и некоего таинственного человека, очевидно, очередного своего двойника. (Помним, что, по Блоку, у человека есть множество двойников. Обратившись к уже неоднократно упомянутому докладу «О современном состоянии русского символизма», мы узнаем и то, что стоит за образом «двойника» — это просто-напросто демон.)

Лирический герой понимает, что ему суждено остаться здесь навсегда, и прядет королеву, и цветет загадочный цветок Ночная Фиалка (Любка двуцветная).

Лирический герой «Ночной Фиалки», говорим мы, потому что он вполне отвечает представлению о ЛГ «Стихов о прекрасной даме». Прежде всего, он — повествователь («...памятно

мне / То, что хочу рассказать...»). Это человек городской, более того, обитатель столицы, причем для его обычного образа жизни характерны

Разговоры о тайнах религий

И заботы о плате за строчку, (1, 2, 27) —

то есть перед нами персонаж, максимально схожий с автором — профессиональный стихотворец, притом, судя по теме разговоров, максимально близкий к символизму. Он говорит о себе:

Был я нищий бродяга,

Посетитель ночных ресторанов... —

то есть посещение ночных ресторанов он предполагает нормальным занятием для нищего бродяги. То есть блоковский «нищий бродяга» — это нечто другое, чем, например, горьковские дед Архип и Ленка или купринский дедушка Лодыжкин. Это, вероятно, ближе к самому Куприну, чем к его дедушке.

ЛГ видит вокруг себя картину, совершенно аналогичную той, которая возникала в «Пузырях земли» («На белой от кочки до кочки, /Над стоячей и ржавой водой...» и тому подобное), но сверх того говорит о вещах, о которых и раньше, в «Стихах о прекрасной даме», говорил ЛГ.

Это, во-первых, картина города. Заметим, что город — «вечерний», что «краснела полоска зари»; «смотрю на полоску зари»; «узкая полоска отдаленной зари»; «догорающий свод»; «За болотом остался мой город, /Тот же вечер и та же заря». Это многократное упоминание вечерней городской зари кажется нам чрезвычайно знаменательным. Дело в том, что возникающая здесь картина огромного, огненного города, где проститутки (непременный персонаж блоковских стихов о городе)

На пыльно-трескучих троттуарах

С наглой скромностью смотрят в глаза,

совершенно противоречит тому, что в описываемый вечер: «все посерело, померкло», «дождь начал моросить» и «Я увидел за сеткой дождя», то есть нечто совершенно противоположное. Таким образом, картина озаренного вечернего города в данном случае не пейзаж, а скорее символ, знаковый для вполне определенного художественного плана, который оказался для автора важнее заурядной логики описания.

Разберемся с системой персонажей «Ночной фиалки». Имеем ЛГ, его приятеля, чету королей, королевну, дружину и спящего в избушке незнакомца. Если выстроить некоторую градацию принадлежности героев к «городскому» или «болотному» миру, получим следующее: болотному миру всецело принадлежат короли, королевна и дружина, к городскому — безымянный при-

ятель. В роли медиатора между двумя мирами выступает ЛГ и незнакомец, которого уже по одной аналогии следовало бы хотя бы предположительно сопоставить с ЛП.

Но не только по аналогии. Автор указывает на ряд его черт, которые позволяют с уверенностью определить его как ЛП, ибо эти черты — столь же стойкая знаковая характеристика ЛП, как залитые красным улицы и проститутки — атрибуты города. Читаем:

Там на лавке, неровной и шаткой,
Неподвижно сидел человек,
Опершись на колени локтями,
Подпирая руками лицо.

Спрятанное, опущенное лицо незнакомца для вдумчивого читателя «Стихов о прекрасной даме» — достаточный признак для идентификации персонажа. Но автор на такие достаточные признаки не скупится. Один из них — неподвижность незнакомца, признак столь же частый в «Пузырях земли», как и в «Стихах о прекрасной даме».

Было видно, что он, не старея,
Не меняясь, и думая думу одну,
Прогрустил здесь века
Так что члены одеревенели

Кстати по поводу одеревенения вспомнить «воронье пугало». По поводу же лица автор повторяет:

И когда я к нему подошел
Он не поднял лица...

Вспомним также о «тусклых глазах», «горящих глазах», «глазах совы» памятного «беззаконного призрака» — вспомним, чтобы сравнить с «Ночной фиалкой», где в связи с незнакомцем говорится о «глубине его тусклых очей». И еще раз:

Понемногу лицо его никнет,
Скоро тихо коснется колен,
Да и руки, не в силах согнуться,
Только брякнут костями,
Упадут и повиснут.

И в самом деле, через какое-то время

Тихо брякнули руки,
И приникла к скамье голова.
Вот рассыпался меч, дребезжа,

Щит упал. Из-под шлема

Побежала веселая мышка —

одним словом, это какой-то персонаж готического романа, в лучшем случае — романтической новеллы (вспомним хотя бы рыцарей из «Черной курицы» А. Погорельского), то есть типичный ЛП. С которым, в общем-то, все понятно.

Гораздо любопытнее то, что происходит с ЛГ, потому что с ним-то все и происходит. Рассказчик, которого мы идентифицировали как ЛГ, говорит, что понял,

Что и мне, как ему, суждено

Здесь сидеть (...)

Суждена мне такая же дума,

Так же руки мне надо сложить,

Так же тусклые очи направить...

Далее следует предложение, которое очень понятно объясняет, почему ЛГ решил, что ему предстоит стать таким же, как ЛП:

Этот нищий, как я, — в старину

Был, как я, благородного рода

Стройным юношей, храбрым героем,

Обольстителем северных дев

И певцом скандинавских сказаний.

Вот обрывки одежды его:

Разноцветные полосы тканей,

Шитых золотом красным

И поблекших.

Оказывается, все очень просто. Рассказчик видит, что этот древний рыцарь был не только храбрым героем, но и певцом скандинавских сказаний, и обольстителем северных дев, а наряд его — разноцветные полосы тканей — слишком напоминает одежду паяца. Паяц, обольститель дев, певец — это, как мы помним, атрибуты ЛГ. Неподвижное многовековое сидение в латах, в мертвом состоянии со спрятанным лицом — атрибут ЛП. Так кто же этот незнакомец? Этот незнакомец в момент повествования, несомненно, ЛП, но в прошлом он был ЛГ. Поэтому герой «Ночной фиалки» все в этот момент понимает: ему предстоит стать ЛП именно потому, что сейчас он — ЛГ. Так мы обнаруживаем еще один, прежде нам неизвестный, атрибут лирического героя — он имеет свойство превращаться в лирический персонаж.

Следует сказать и о других героях «Ночной фиалки». Король, королева и скандинавская дружина не вызывают у нас особого любопытства, несмотря даже на явное внешнее и сюжетно-функциональное сходство короля с его коллегой из лирической драмы «Король на площади». На образе королевы стоит остановиться подробнее.

Что мы знаем о героине «Стихов о прекрасной даме»? Эта, в общем, обычная девушка (по мнению ЛГ) в глазах ЛП приобретала сначала сверхреальные черты Вечной Женственности и Белой Невесты, затем «обоюдоострые» Прекрасной Дамы, и — под конец — чего-то тоже сверхъестественного, но явно infernalного. По мнению же Поэта, она была Коломбиной, то есть театральной маской.

Такой же тройственный взгляд на героиню ощущается в «Ночной фиалке». Если взглянуть на седьмую строфу «Ночной фиалки», то можно заметить, что все существующее в ней нанизывание однородных членов в чисто информационном отношении можно свести к фразе: «Никто не знает, что каждый может видеть Ночную Фиалку», притом однажды употреблено «может видеть» и однажды «всем доступны виденья», то есть созерцание Ночной Фиалки — еще не доказательство ее объективного бытия, если речь действительно идет о «виденьях». Информация о Ночной Фиалке как героине произведения отличаются большой неопределенностью:

...в избе этой низкой
Веял сладкий дурман (...)
Оттого, что болотная дрема
За плечами моими текла,
Оттого, что пронизан был воздух
Зацветаньем Фиалки Ночной, —

то есть все в дурмане, и может быть только поэтому «всем доступны виденья». Ниже читаем еще одну двусмысленную фразу — «королева забытой страны, /Что зовется Ночною Фиалкой», т.е. Ночная Фиалка — то ли забытая страна, то ли ее королева, а прежде рассказчик уверял, что это — цветок. Затем он повторяет, что она все же цветет, притом:

Сладким сном одурманила нас
Опоила нас зельем болотным,
Окружила нас сказкой ночной

В общем, Ночная Фиалка одноименной главы сильно отличается от реального растения Любки двуцветной, и упоминая о ней, ЛГ всякий раз говорит о разном, что не вяжется с конкретной предметностью. Что такое Ночная Фиалка и почему обозначается она с прописных букв, подобно «Ей» в «Стихах о прекрасной даме» — в конце концов непонятно.

Есть примечательный нюанс и в описании прядущей королевны, которая, казалось бы, обладает конкретной предметностью. Вначале, когда ЛГ только попадает в избушку, он говорит вполне определенно:

Молчаливо сидела за пряжей,
Опустив над работой пробор,
Некрасивая девушка
С неприметным лицом.

Это единственная совершенно определенная информация о героине. Дальше ее характеристика продолжается следующим образом:

Я не знаю, была ли она
Молода иль стара,
И какого цвета волосы были,
И какие черты и глаза (...)
И еще я, наверное, знаю,
Что когда-то видел ее,
И была она, может быть, краше
И, пожалуй, стройней и моложе,
И, быть может, грустили когда-то,
Припадая к подножьям ее,
Короли в сединах голубых —

то есть ЛГ ничего не знает достоверно, ни в чем полностью не уверен!

Он точно так же осторожен и дальше: он не утверждает, что веял дурман, но «запомнилось мне / Что в избе этой низкой / Веял сладкий дурман». Потом он называет описанную девушку королевной, но тоже делает это с осторожностью: он понимает, что сначала ему суждено стать ЛП, а уже потом, в этой функции, «Так же тусклые очи направить / В дальний угол избы / Где сидит под мерцающим светом, / За дремотой четы королевской, / За уснувшей дружиной, / За бесцельною пряжей / Королевна забытой страны, / Что зовется Ночною Фиалкой».

Мало того, что он разделил упоминание о себе и определение героини семью строчками — он и это определение сделал максимально двусмысленным. Одним словом, ЛГ не берет на себя ответственности прямо заявить, что описанная девушка — королевна и одновременно — сама сверхреальная Ночная Фиалка. Он применяет все доступные ему речевые средства, чтобы сделать свое заявление как можно менее определенным. И это понятно: ведь он еще не ЛП, он еще только учится.

Итак, мы имеем дело с тем же точно явлением, что и в «Стихах о прекрасной даме», где одна и та же девушка воспринималась ЛП и ЛГ очень по-разному, притом еще была «Она», не совпадающая с «ней». Вечно Юная «Стихов о прекрасной даме» в этом смысле соответствует Ночной Фиалке «Ночной фиалки», а некрасивая девушка — сродни земной героине «Стихов о прекрасной даме». Здесь также звучит еще слово «королевна». Королевна ни разу прямо не отождествляется с описанной выше некрасивой девушкой, хотя читателю вправе понять, что это именно она:

...беззвучно прядет
И прядет, и прядет королевна,
Опустив над работой пробор.

Конечно, опускать над работой пробор могут и разные женщины, но едва ли в пределах одного, пусть длинного, стихотворения и, уж тем более, не у Блока, у которого жест персонажа, как правило, превращается в один из наиболее стабильных идентификационных знаков.

Стоит заметить, что воплощенная скромность и неброскость работающей с пряжей (или, что очень похоже, с иглой) девушки явно перекликаются с главным вариантом женского образа одного из разделов третьего сборника Блока «Земля в снегу» — «Мещанского житья» (он возникает и в «Ночной фиалке» в видениях друга, и во многих стихотворениях «Города»), что, кстати, свидетельствует в пользу зарождающегося мнения, что, подобно тому, как ЛГ «Ночной фиалки» — будущий ЛП, его вернувшийся в город друг — будущий ЛГ.

Следует повнимательней рассмотреть этот эпизодический, но во многих отношениях важный образ спутника ЛГ. Спутник этот, в других местах называемый «другом» и даже «лучшим другом», по отношению к ЛГ играет ту же роль, что ЛГ по отношению к болотному незнакомцу, то есть он человек городской цивилизации:

Разное видели мы:
Он видел извощичьи дрожки,
Где молодые и лысые франты
Обнимали раскрашенных женщин,
Также не были чужды ему
Девицы, смотревшие в окна
Сквозь желтые бархатцы...

Кто этот друг? Образ городского пошляка, противопоставленный романтическому образу поэта? Но ЛГ называет его лучшим другом — странная в таком случае дружба. Между тем **объятия раскрашенных женщин** (сказано не совсем внятно, как и все, что говорит ЛГ «Ночной фиал-

ки» но в этих словах чувствуется одновременно и связь с «огненной подругой» «Стихов о прекрасной даме», и тоже с «красными» — и уж, верно, раскрашенными — проститутками «Города» — ср. «вольная дева в огненном плаще» — равно как и **смотрящие в окна мещанские девицы** — образы, чрезвычайно характерные именно для картин современного города, автором которых мы признали ЛГ. Кроме того, обратим внимание на финал:

За болотом остался мой город,

Тот же вечер и та же заря. (еще раз вспомним, что вечер был серым и дождливым. —

А.И.)

И, наверное, друг мой, шатаюсь,

Не однажды домой приходил

И ругался, меня проклиная,

И мертвецким сном засыпал.

Итак, речь идет о лучшем друге. Любителям историко-биографических аллюзий было бы чрезвычайно трудно найти «прототип» этого лучшего друга. А. Белый, Е.П. Иванов? Ни тот, ни другой никак не годится на роль приземленного приятеля-обывателя рядом с «возвышенным романтиком»-поэтом (уж скорее наоборот). Едва ли под этим «другом» Блок подразумевает конкретного другого человека.

Человек, который, «не однажды», «шатаюсь» (очевидно, тоже нищий бродяга и посетитель ночных ресторанов), приходит домой и «мертвецким сном засыпает» — это, несомненно, лирический герой «городских» стихов Блока. Но что еще более важно: он делает это, «проклиная» лирического героя. С чего бы постороннему человеку прямо-таки «проклинать» ЛГ?

Заметим еще одну деталь:

...он исчез за углом,

Нахлобучив картуз.

Картуз — еще одна знаковая деталь для поэзии Блока. Герой в картузе (плюс сниженное «нахлобучив») — это отчетливо перекликающийся с люмпенизированными негодьями Достоевского герой «Города» и «Страшного мира».

Сравним это со стихами «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...» (1904):

Вот — третий на пути. О, милый друг мой, ты ль

В измятом картузе над взором оловянным?(1, 2, 150);

и «Вновь богатый зол и рад...» (1914):

Он — с далеких пустырей

В редком свете фонарей

Появляется.
Шея скручена платком,
Под дырявым козырьком
Улыбается. (1, 3, 40).

Напомним также, что в «Страшном мире» есть цикл «Жизнь моего приятеля» — очень характерные и чрезвычайно мрачные стихи о жизни и смерти некоего приятеля (может быть того, который не пошел вместе с ЛГ на болото?), которого все исследователи Блока называют лирическим героем, и, на наш взгляд, это совершенно точное определение.

Итак, мы убеждены, что в «Ночной фиалке» мы имеем дело с двойным отражением лирического «Я», причем можно говорить о степени десоциализации лирического «Я» как о поводе к их дифференциации — от незначительной у друга, который деклассирован разве что по факту пьянства и близости к литературным кругам — через переживающего кризис самоидентификации ЛГ — к совершенно запредельному ЛП. Между тем каждый из них по приведенным выше признакам может быть идентифицирован как ЛГ.

Факт чрезвычайно важный. Мы отмечали, что в «Ante Lucem» еще нет разделения сознания лирического «я» на те его варианты, которые обнаружены в «Стихах о прекрасной даме». Мы видели некоторое смешение их черт в «Распутьях» и «Пузырях земли». И вот в «Ночной фиалке» открытым текстом говорится, что лирический персонаж происходит путем простой метаморфозы лирического героя. ЛП был (в старину) благородного рода — герой, обольститель дев и певец скандинавских сказаний. Теперь он — некто неподвижно пребывающий в болотной избушке несколько столетий и думающий одну и ту же думу. Он одеревенел, его голова изнутри изъедена мышами и он рассыпается, как пустые доспехи. ЛГ в настоящее время — столичный поэт-символист благородного рода, но также «нищий бродяга, посетитель ночных ресторанов» (богема). Ему в будущем суждено разделить судьбу ЛП. Но на этом дурная цикличность происходящего не замыкается окончательно — остается еще один персонаж, тоже обладающий признаками ЛГ (один из которых есть свойство превращаться в ЛП), — друг, который возвращается в город. Блок сохраняет возможность сделать новый сюжетный виток и продолжить свой роман.

Таким образом, мы приходим к важнейшему выводу, что «Поэт», «Лирический герой» и «Лирический персонаж», которые в «Стихах о прекрасной даме» были полноценными художественными персонажами, в контексте всей трилогии суть **обособленные варианты авторского сознания**. Уже в ряде стихотворений «Распутий» и «Города» мы могли видеть, что эти варианты сознания могут быть присущи **разным художественным персонажам** блоковской трилогии.

Однако атрибуты этих вариантов сохраняют относительную, и немалую, стабильность. (В театральной терминологии каждый из вариантов сознания может быть сравним с ролью, а конкретный персонаж стихотворения — с актером.) Эта стабильность отнюдь не ограничивается психологическими чертами, но простирается на ряд важнейших художественных параметров стихотворного текста: портретную характеристику и символику жеста (спрятанное или опущенное лицо, «опрокинутость», выражение глаз, «кружение» и «сгорание»), преобладающую цветовую и световую гамму (сияние или как антоним — мерцание, цвета в особенности белый или Белый, красный, желтый или жолтый, лиловый, лазурный), особенности хронотопа (временность линейная или циклическая, пространство замкнутое или открытое), время года, специфика отношений с женщиной, а равно характеристики соответствующей каждому из вариантов сознания женщины, и прочее.

Но особенно важна стабильность включенности каждого из вариантов сознания в ситуацию «изменения Ее облика», причем в специфической для каждого функции. Следует подчеркнуть, что мы говорим именно о **варианте сознания**, а не о **персонаже**. Дело в том, что, например, ситуация «изменения Ее облика» в «Стихах о прекрасной даме» — ситуация вполне завершенная, приведшая ЛП «Стихов о прекрасной даме» в состояние тоже вполне завершенное, прискорбное и необратимое. Как показывают главы «Распутья», «Пузыри земли» и «Ночная фиалка», ЛП «Стихов о прекрасной даме» далее в тексте трилогии нигде не является вновь живым, активно действующим персонажем книги (это и неудивительно, если помнить о его печальном финале). Будто бы вновь появившись в начале «Разных стихотворений» (об этом ниже), он очень быстро теряет присущую ему специфику. Однако атрибутика ЛП как определенного варианта сознания постоянно присутствует в художественном мире последующих глав, и в «Ночной фиалке» оказывается, что эта атрибутика, сама по себе неизменная, может стать присущей ЛГ как персонажу. ЛГ навсегда останется в болотной избушке вдыхать аромат Ночной фиалки. Коля «Из газет», обладающий свойствами ЛП, не ожидал Прекрасной Дамы, не получил взамен какую-то невообразимую дрянь, но он тоже навсегда остается с толстой соседкой вместо Мамы. В элементарной форме все это выражено в следующем стихотворении, написанном семнадцатилетним А. Блоком в соавторстве со своей матерью, А.А. Кублицкой-Пиоттух:

Если хочешь ты лимону,
Можешь кушать апельсин.
Если любишь Антигону,
То довольствуйся, мой сын,
Этой Феклой престарелой,

Что в стряпне понаторела (1, 1, 554) —

можно сказать, с молодых ногтей, владела Блоком заветная идея (а эта «Фекла», уже отраженная в стихотворении «Из газет», еще отзовется в «Вольных мыслях»). Во всех трех случаях три разных персонажа — рассказчик «Ночной фиалки», Коля и «сын» выполняют функцию лирического персонажа, то есть объективируют именно этот вариант сознания и, как обязательное следствие, включаются в сюжетную ситуацию «изменения Ее облика» в качестве «пострадавшего». (Точнее, рассказчик «Ночной фиалки» выполняет в настоящий момент функцию ЛГ, ему лишь суждено сменить ее на другую.)

Теперь мы можем говорить о сути того внутрисюжетного механизма, который обуславливает субъектно-персонажную специфику поэзии Блока вообще.

Мы имеем, предположим, две конкретные временные точки: 1902 и 1906 годы. В каждой из этих точек стихотворения Блока соответствующего периода имеют схожую субъектную и/или персонажную специфику, связанную с лирическим сюжетом того или иного стихотворного цикла. Суть ее в обоих случаях состоит в том, что авторское сознание одновременно существует в нескольких вариантах. Каждый из этих вариантов воплощается в соответствующем персонаже, который может, как в «Стихах о прекрасной даме», говорить от первого лица, или описываться в третьем лице, как в «Ночной фиалке». Персонажи могут быть совершенно разными, но они воплощают стабильно существующие варианты авторского сознания. В «Ночной фиалке» есть три персонажа, являющихся в той или иной степени носителями авторского сознания, однако здесь также противопоставлены два варианта: друг — по отношению к ЛГ, и ЛГ по отношению к ЛП — в обоих случаях каждый из них по одному и тому же признаку.

Заметим еще одну любопытную деталь. Сопоставляя себя, нищего бродягу, с собравшимися в избе королями, ЛГ говорит:

Но запомнилось ясно,
Что когда-то я был в их кругу (...)
Было тяжело опять приступать
К исполненью сурового долга,
К поклоненью забытым вещам,
Но они дожидались,
И, грустя, засмеялась душа
Запоздалому их ожиданью.

Таким образом, процесс взаимопревращения персонажа имеет двустороннюю направленность. Это прямо коррелирует с композиционной семантикой первого тома. Вспомним: малодиф-

ференцированное сознание ЛГ «Ante Lucem» — в хронологическом отношении чем дальше, тем явственней — на протяжении «Стихов о прекрасной даме» расщеплялось на два резко отличающихся друг от друга варианта. Сознание ЛГ «Ante Lucem», говорим мы, но уже вследствие самой этой малой дифференциации мы точно так же вправе говорить и о сознании ЛП этой главы. Поэтому неудивительно, что в «Ночной фиалке» ЛГ понимает не только то, кем он станет, но и то, кем он был.

Наметившееся было (в «Распутях») их смешение в первых же главах второго тома оказывается мнимым — мы снова имеем дело с обоими вариантами, причем в «Пузырях земли» и «Ночной фиалке» эти варианты разнятся в еще большей степени, чем в «Стихах о прекрасной даме»: там лишь в нескольких стихотворениях возникает ЛП в образе «беззаконного призрака», в «Пузырях земли» же его образ максимально десоциализирован и дегуманизирован. Точно так же и ЛГ, который в «Стихах о прекрасной даме» был очерчен достаточно расплывчато — то как смеющийся над «глупыми сказками» старик, то как творящий подобные же сказки участник «огневой игры» — здесь, в «Ночной фиалке», выступает как вполне современный автору и социально очень схожий с ним человек. Который притом прямо говорит о своем отношении с ЛП: разорванные, притом во многом противоположные в данном конкретном времени, вне этого времени они тождественны. ЛГ «Ночной фиалки» **был** и **будет** обитателем «болотного» мира. ЛП им **является** в момент повествования. Иначе говоря: ЛГ был тем человеком, который теперь стал ЛП, и он станет таким человеком, которым ЛП является сейчас. Кто же останется в реальности, в настоящем времени, то есть кто будет выполнять функцию ЛГ в дальнейшем развитии сюжета? Это уже упомянутый друг, оставшийся в городе.

Если попытаться прокомментировать эту сложную ситуацию с точки зрения психологии творчества А. Блока, то картина получается очень понятной: ЛГ поэта на определенном этапе творческой эволюции автора чувствует себя разорванным на две части: воспоминание экзальтированной юности как субъект речи (ЛП) и современное к ним отношение (ЛГ). Со временем автор перерастает сознание ЛГ и приступает к пресловутому «самоосмеянию», создавая образы ярмарочного театра.

Однако, как показывают первые главы второго тома, совокупность этих вариантов мирозерцания не была поступательным хронологическим процессом. Первые стихи «Ante Lucem» написаны в 1898 году, «Ночная фиалка» — в 1906 (в этом же году написаны и знаменитые лирические драмы Блока). И мы видим, что в 1906 году разница между этими двумя вариантами значительно углубляется по сравнению например с 1903 г., и не только достигает размеров пропасти 1901—1902 гг., но и значительно эти размеры превосходит. Однако, уже обогащенный опытом

«Распутий», автор в «Пузырях земли» и «Ночной фиалке» усложняет соотношение между ЛП и ЛГ: в настоящем времени они антагонистичны, но в прошлом и будущем (может быть, точнее было бы сказать «в вечности» или «вне времени») — тождественны. О времени сказано:

И проходят, быть может, мгновенья,

А быть может, — столетья —

время в «Ночной фиалке» так же нелинейно, как и в «Пузырях земли».

Таким образом, «Ночная фиалка» объясняет смешение черт ЛП и ЛГ в «Распутях» и «Пузырях земли»: речь идет о разных персонажах, причем лирическому герою предстоит превратиться в лирический персонаж. Понимать это нужно следующим образом: в «Стихах о прекрасной даме» ЛГ, поставленный в тяжелую ситуацию, отделяет от себя симулякр — ЛП, которого отягощает наиболее радикальными своими свойствами и кармой экстремальной судьбы. ЛП пропадает в болоте, а ЛГ резвится в городе с подругой.

Но вот оказывается, что отторженный симулякр в болоте остается жить, точнее пребывать, и — как вторая половина бородавки Тома Сойера тянет к себе первую — оказывает влияние на ЛГ. Последний видит кошмарный своей радостностью сон о том что он **превращается** в ЛП. Таким образом, «Пузыри земли» и «Ночная фиалка», объединенные многофункциональной и символической темой болота, на этом фоне показывают, отчего именно происходит смешение черт обоих вариантов сознания в стихах 1902 — 1903 г. С другой стороны, здесь возникает завязка дальнейшего развития трилогии — ЛГ предстоит стать ЛП, но его сознание не исчезает, его наследует двойник, которому суждено стать ЛГ (и, следовательно, со временем также оказаться в ситуации ЛП) дальнейших глав трилогии.

«Ночная Фиалка» — «сон», очевидно, пророческий, вещий — предлагает ключ не только к «Пузырям земли», но и к последующим главам второго тома — наиболее очевидно к «Разным стихотворениям (1904—1908)» и «Городу».

2.2. «Разные стихотворения» (1904 — 1916): третий вариант авторского сознания

Среди глав, составляющих «Собрание стихотворений», есть две, названные «Разные стихотворения» (1904—1908 и 1908—1916). Такое название может сильно разочаровать человека, пытающегося показать, что поэтическая трилогия Блока точно есть роман в стихах. К чему такие скучные названия? Может быть, автор хочет этим намекнуть, что эти главы — вовсе и не главы, а так, собрания разнородных стихотворений, смесь, изборник? Как же тогда должен неспешно раз-

ворачиваться продуманный романский сюжет, к чему слова о необходимости каждого стихотворения и каждой главы и тому подобные вещи?

Мы, однако, убеждены в том, что «Разные стихотворения» никоим образом не являются своего рода резервацией, куда Блок поместил все стихи, в другие разделы не вписывающиеся. Во-первых, за пределами «Собрания» осталось множество лирических стихотворений, не считая при этом шуточных и незавершенных. В крайнем случае Блок мог и не включать в «Собрание» ничего лишнего, тем более, учитывая взгляд автора на эту книгу как на единое сюжетное произведение, главы которого, очевидно, составляют развивающийся сюжет. Во-вторых, в этих главах немало стихотворений, являющихся общепризнанными шедеврами поэта.

Тем более странно выделение двух глав «разных» стихотворений», если учесть, что далеко не все главы книги обладают таким художественным единством как, например, «Снежная маска» или «Вольные мысли». Говорить об очевидном единстве «Распутий», «Города» или «Арф и скрипок» приходится с осторожностью — стихотворения этих глав тоже в достаточной степени разные.

Однако эти две главы имеют место. Они, следовательно, существенны для автора. Первый вопрос, возникающий при взгляде на трилогию целиком: зачем нужны были в книге эти циклы? Ответить на него попытаемся сначала на примере «Разных стихотворений (1904—1908)». Сами по себе эти стихотворения ничем не поразят читателя. Они сделают это в контексте второго тома и в контексте второго и третьего томов, вместе взятых.

Берем «Разные стихотворения» и смотрим все по порядку. Возникающая при этом картина не может не поразить воображения исследователя.

«Жду я смерти близ денницы...» (Денница по-латински — Люцифер) (январь 1904) — монолог умирающего Царя, обращенный к Царице — несомненно сходство с художественным планом «Стихов о прекрасной даме», связанным с монологами-видениями ЛП.

«Я восходил на все вершины...» (15 марта 1904):

Я восходил на все вершины
Смотрел в иные небеса
Мой факел был и глаз совиный
И утра божия роса (1, 2, 36).

Сходство со знакомой риторикой ЛП очевидно, что же касается совиного глаза (ср. с «Мои глаза — глаза совы» — «Сбежал с горы и замер в чаще...»), и еще со многим, что в «Стихах о прекрасной даме» говорилось об особенном взгляде ЛП), то и портретная характеристика субъекта речи этого стихотворения совершенно совпадает с уже известной по первой книге трилогии.

«Ты оденешь меня в серебро...» (14 мая 1904)

...И когда я умру,
Выйдет месяц — небесный Пьеро,
Встанет красный паяц на юру (...)
В этот яростный сон наяву
Опрокинусь я мертвым лицом
И паяц испугает сову (...)
Знаю — сморщенный лик его стар (...)
Но зловещий восходит угар —
К небесам, к высоте, к чистоте (1, 2, 37).

Комментарии, кажется, излишни.

«Фиолетовый запад гнетет...» (написано в тот же день):

Нас немного. Все в дымных плащах.
Брызжут искры и блещут кольчуги (...)
Оставляем лазурность на юге (...)
Ставим троны иным временам —
Кто воссядет на темные троны?
Каждый душу разбил пополам
И поставил двойные законы (...)
Нам открылось в гаданьи: мертвец
Впереди рассекает ущелье (1, 2, 38).

Здесь, оставляя без комментариев знакомые мотивы двойничества, лазурности, рыцарских доспехов и «темных тронов», в связи с рассекающим ущелье *мертвецом*, напомним строки: «И стало ясно кто молчит / И на пустом седле смеется» («Я вышел в ночь — узнать, понять...»).

Дальше — только цитаты, говорящие сами за себя.

«Взморье» (26 мая 1904):

Я покорно смотрел в небеса
Где Она расточала туман.
Я увидел Глядящую в твердь —
С неземным очертанием рук.
Издали мне привиделась Смерть (1, 2, 39).

«Я живу в глубоком покое...» (15 июня 1904):

Но в туманный вечер — нас двое.

Я вдвоем с Другим по ночам (...)
Из угла серебрятся латы (...)
Заскрипят ли тяжкие латы?
Или гроб их, как страх мой, пуст?
Иль Он вдунет звук хриповатый
В этот рог из смердящих уст?
Или я, как месяц двурогий,
Только жалкий сон серебрю,
Иль приснился в долгой дороге
Всем бессильным встретить зарю? (1, 2, 40)
«Поет, краснея, медь. Над горном...» (4 июля 1904):
Стою. И карлик служит мне;
Согбенный карлик в платье черном,
Какой являлся мне во сне (1, 2, 42).
«Зажигались окна узких комнат...» (осень 1904):
В этот час и Ты прошла к вечерне,
Свой задумчивый и строгий сон храня (...)
Так, как я, тонуть в небесном равнодушном взгляде
Не умел никто, Свободная, поверь! (...)
И, вступив на звонкий ряд ступеней,
Я стоял преображенный на горе (1, 2, 43).
«Все бежит, мы пребываем...» (сентябрь 1904)
Утром сходятся монахи (...)
...на светлых крышах
Ждали Утренней Звезды.
Мы молчали, колдовали,
Ландыш пел, Она цвела,
Мы над прялкой тосковали
В ночь, когда Звезда пряла (1, 2, 44).
«Гроб невесты легкой тканью...» (5 ноября 1904):
Над ее бессмертной дремой
Нить Свершений потекла...
Это — Третий — Незнакомый

Кротко смотрит в купола (1, 2, 46).

«Ночь» (19 ноября 1904):

Маг, простерт над мигом брений (...)

Кто Ты, зельями ночными

Опоившая меня?

Кто Ты, Женственное Имя

В нимбе красного огня? (1, 2, 48)

Примеров из «Ее прибытия» (16 декабря 1904) приводить не станем из соображений экономии места.

Перед нами — результат лишь беглого взгляда на полтора десятка «Разных стихотворений» 1904 года, **взятых подряд!** Образ ЛП, черты которого будто бы стали сглаживаться в «Распутях», здесь, как видим, явлен миру во всем буйстве своих красок, настолько наглядно, что мы сочли излишним построчное сопоставление этих стихотворений с теми, которые обильно цитировались в первой главе настоящей работы.

Если бы второй том был ограничен рамками 1904 года, то, судя по полученным результатам, можно было бы сказать, что в «Разных стихотворениях (1904 — 1908)» действующим лицом и субъектом сознания является ЛП. Однако в дальнейшем картина начинает меняться.

В «Разные стихотворения» 1905 года входят следующие тексты: «Шли на приступ. Прямо в грудь...», «Вот на тучах пожелтелых...», «Влюбленность», «Она веселой невестой была...», «Не строй жилищ у речных излучин...», «Потеха! Рокошет труба...», «Балаганчик», «Поэт», «У моря», «Моей матери», «Старость мертвая бродит вокруг...», «В туманах, над сверканьем рос...», «Осенняя воля», «Не мани меня ты, воля...», «Оставь меня в моей дали...», «Девушка пела в церковном хоре...», «В лапах косматых и страшных...», «Там, в ночной завывающей стуже...», «Утихает светлый ветер...», «В голубой далекой спальне...», «Вот он — Христос — в цепях и розах...», «Так. Неизменно все, что было...», «Прискакала дикой степью...» и «Бред». Стихотворения эти действительно настолько «разные», что об отнесении их к монологам ЛП или подобного ему субъекта сознания не может быть и речи.

Мы говорили, что в таких стихотворениях, как «Жду я смерти близ денницы...», «Я восходил на все вершины...» и им подобных — см. выше, — перед нами воскресает образ ЛП в самом чистом виде. Среди более поздних «Разных стихотворений» также есть им подобные. Однако их совсем немного: с большей или меньшей уверенностью определить субъект сознания как ЛП мы можем лишь в стихотворениях 1905 года «Не строй жилищ у речных излучин...», «Оставь меня в

моей дали...» и «Так. Неизменно все, как было...»; а также в стихотворениях «Ты придешь и обнимешь...» (1906) и «Придут незаметные белые ночи...» (1907).

Но уже 14 декабря 1904 года написано стихотворение «Все отошли. Шумите сосны...», субъект речи которого проявляет себя иначе. Во-первых, он подчеркивает, что все происходит в современности — здесь строка «Гуди, стальная полоса» еще усилена авторской пометкой: «У полотна Финл. ж. д.». Во-вторых, он говорит о себе:

Я не забыл на пире хмельном
Свою заветную свирель.
Пошлю мечту о запредельном
В Его Святую колыбель (...)
Не о спасеньи, не о Слове...
И мне ли — падшему в пыли? (1, 2, 58) —

некоторая поэтическая условность образов («пир хмельный», «заветная свирель», «падший в пыли») не мешает понять смысл этих образов: герой — современный художник, называющий свой идеал «мечтой», и не питающий иллюзий по поводу своего настоящего положения.

Следующее стихотворение, также связанное с вариантом сознания ЛГ (и также снабженное реальной топологической привязкой — «Июль 1905. Рогачевское шоссе»), — «Осенняя воля», воскрешает элементы «огневой игры»:

Но густых рябин в проезжих селах
Красный цвет зареет издали,
Вот оно, мое веселье пляшет
И звенит, звенит, в кустах пропав!
И вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав (1, 2, 75).

Обратим внимание на слово «зареет»: глагол в русском языке, мягко говоря, не самый пространственный, но здесь смысл его появления ясен — отсылка к мотиву вечерней зари. Заметим также, что здесь «огневая игра» менее условна, чем в большинстве стихотворений СПД. Во-первых она проистекает на широком ландшафтном и культурном фоне «Руси», во-вторых «огневая подруга» начинает приобретать цыганские черты. Этот процесс прогрессирует в стихотворении «Прискакала дикой степью...», где подруга не только несет общие для этого женского типа черты —

Рукавом в окно мне машет,
Красным криком зажжена,

Так и манит, так и пляшет (1, 2, 86), —

но в еще большей мере обладает признаками «цыганскими» — берем слово в кавычки, так как оно используется не в этнографическом смысле («Ты страшна своей красотой — / Разметавшейся у стана / Рыжей спутанной косой»: «рыжая», да еще и «коса» для этнической цыганки совершенно не характерна), а в культурно-мифологическом. Здесь ключевое определение — «дикой вольности сестра», может быть — разбойница («любишь краденые клады»), может быть, прямо по словам А. Белого, — хлыстовская богородица.

(В этом случае, между прочим, актуализируется мотив рыжих волос. Мы не будем затрагивать архетипической стороны этого мотива, важнее, что сам А. Белый, как известно, в романе «Серебряный голубь» создал образ такой богородицы Матрены. Матрена — рыжая. В «Стихах о прекрасной даме» Блок нередко связывал образ героини с «золотым» цветом. Здесь, в ситуации той же огневой игры, что и в СПД, подруга тоже рыжая. Неизвестно, насколько случайна цепь этих совпадений и соответствий, но мнение А. Белого о том, что «прекрасная дама» Блока есть хлыстовская богородица, известно. Ниже мы еще коснемся романа «Серебряный голубь» и его возможной связи с творчеством Блока.)

Подобная же картина — в стихотворении «Ищу огней — огней попутных...» (1906).

Ищу огней — огней попутных
В твой черный, ведовской предел.
Меж темных заводей и мутных
Огромный месяц покраснел (...)
Дай мне пахучих, душных зелий
И ядом сладким заморочь (1, 2, 117).

«Огневая игра» поминается и в таких стихотворениях 1908 года, как «Когда замрут отчаянье и злоба...»:

Все та же ты, какой цвела когда-то,
Там, над горой туманной и зубчатой,
В лучах немеркнувшей зари. (1, 3, 129);

и «Ты так светла, как снег невинный...»:

Быть может, путник запоздалый,
В твой тихий терем постучу.
За те погибельные муки
Неверного сама простишь,
Изменнику протянешь руки,

Весной далекой наградишь (1, 3, 130).

Мы отмечали еще одну характерную черту ЛГ: в любви ему везет, он женолюбив, он — «обольститель северных дев». В стихотворении «Иванова ночь» (1906) этот мотив сочетается с другими, характерными для монологов ЛГ.

Мы выйдем в сад с тобою, скромной,

И будем странствовать одни.

Ты будешь за травую темной

Искать купальские огни.

Я буду ждать с глубокой верой

Чудес, желаемых тобой (...)

Я буду ждать, любуясь втайне,

Ночных желаний не будя.

Твоих девичьих очертаний —

Не бойся — не спугну, дитя! (...)

И под навес ветвей узорных

Проникло таинство зари (1, 2, 96) —

здесь и мотив ворожбы и гаданий, и потребность веры вкупе с сомнениями в возможность такой веры, и красноречивое помещение «таинства зари» (отсылающее к «Заре» ЛП) «под навес ветвей», то есть в земную жизнь, в «огневую игру» обыкновенной, не мистической зари. Еще большая степень процесса «секуляризации» отношений с девушкой на фоне вечернего сада — в стихотворении «Ты можешь по траве зеленой...», где христианские мотивы редуцированы до рудиментарного

Ты можешь по траве зеленой

Всю церковь обойти,

И сесть на паперти замшёной (...);

зато любовные предельно конкретизированы:

Но ты гуляешь с красным бантом

И семечки лущишь,

Телеграфисту с желтым кантом

Букетики даришь.

И потому — ты будешь рада

Сквозь мокрую траву

Прийти в туман чужого сада,

Когда я позову (1, 2, 116).

В СПД мы выделили еще один персонаж, находящийся в зависимости от сознания ЛГ, — это разочаровавшийся в «глупых сказках» прошлого «старик». Здесь он также присутствует в стихотворении «Прошли года, но ты — все та же...» (1906): «А я — склонен над грудой книжной, / Высокий, сгорбленный старик» (1, 2, 101). Он говорит:

Да. Нас года не изменили.
Живем и дышим, как тогда,
И, вспоминая, сохранили
Те баснословные года...

И книжная гряда, над которой склонен герой, и его определение прошлых лет как баснословных подчеркивают некоторую литературность, искусственность происходившего, соответствующую «сочинительству» ЛГ.

Но в пределах «Разных стихотворений», если брать весь период с 1904 по 1916 гг., подавляющее большинство стихотворений не может быть поставлено в зависимость от сознания ни ЛГ, ни ЛП в том виде, в котором они были характерны для СПД.

Во-первых, многие из «Разных стихотворений» устанавливают тесную связь со стихами, вошедшими в другие главы трилогии. Посмотрим на начало стихотворения «В лапах косматых и страшных...»: «В лапах косматых и страшных / Колдун укачал весну». Стихотворение написано в августе 1905 года — то есть уже после того, как 24 апреля того же года «венчалась весна с колдуном» («На весеннем пути в теремок...»). Уже следующее стихотворение главы — «Там, в ночной завывающей стуже...» — явно предвосхищает мотивы одновременно «Снежной маски» и «Файны»:

Вот плывут ее вьюжные трели,
Звезды светлые шлейфом влача,
И взлетающий бубен метели,
Бубенцами призывно брэнча (1, 2, 81).

То же самое можно сказать стихотворениях 1906 года «Бред»:

Вот иней мне кудри покрыл,
Дыхание сперла зима...
И ветер мне очи слепил,
И рог мой неверно трубил... (1, 2, 87);

и «Шлейф, забрызганный звездами...»:

Кубок-факел брошу в купол синий —

Расплеснется млечный путь.
Ты одна взойдешь над всей пустыней
Шлейф кометы развернуть (1, 2, 105).

Между прочим, в стихотворении «Бред» дело не ограничивается только предвосхищением: оно открыто устанавливает не только типологическую (связанную с типом сознания), но и прямую генетическую и сюжетную связь между «Стихами о прекрасной даме» и «Снежной маской». Герой «Бреда» прежде всего устанавливает тот факт, что он — болен:

Я знаю, ты близкая мне...
Больному так нужен покой...
Прильнувши к седой старине,
Торжественно брежу во сне... —

иными словами, перед нами ЛП, но осознающий, что излюбленная им «седая старина» есть «торжественный бред». Но чрезвычайно важно, что вначале он говорит о прошлом

Я Белую Деву искал (...)
Я Древнюю Деву искал,
И рог мой раскатом звучал;

теперь же, в настоящем, происходит следующее:

Я твердой стопою всхожу —
О, слушай предсмертный завет!..
В последний тебе расскажу:
Я Белую Деву бужу!

Белизна Апокалипсиса оборачивается снежной белизной, но важно не это, а то, что герой сам говорит о своем обращении к этой Деве, причем **посмертном**:

И помню я звук похорон:
Как гроб мой тяжелый несли,
Как сыпались комья земли.

Во-вторых, если мы вспомним об авторском, «маскарадном» плане «Стихов о прекрасной даме», то обнаружим, что именно в «Разные» входят те стихотворения второго тома, которые относятся к этому художественному плану: «Поэт», «У моря», «Балаганчик», «Балаган».

В этой же главе находим и стихотворение «Шли на приступ. Прямо в грудь...», являющееся прямым откликом на события 9 января 1905 года, и «Русь», которое не вошло в главу «Родина» как будто только для того, чтобы представлять эту важнейшую тему позднего Блока в «Разных стихотворениях», и первоначально предназначенные для детского календаря «Вербочки» — од-

ним словом, стихи настолько разные, что именно в этой их непохожести начинает ощущаться тенденция.

Наиболее отчетливо она проявляется в том, что в этой главе присутствуют такие стихотворения, как «В туманах, над сверканьем рос...», «Зачатый в ночь, я в ночь рожден...», «Когда я создавал героя...» и другие, субъект речи которых обнаруживает максимальное биографическое сходство с самим автором.

«В туманах, над сверканьем рос...»:

Я в старом парке дедов рос
И солнце золотило кудри (...)
И проходили сонмы лиц,
Всегда чужих и вечно взрослых... (1, 2, 74);

«Зачатый в ночь, я в ночь рожден...»

И вот — я стал поэт.
Влюбленность расцвела в кудрях
И ранней грусти глаз (...)
И — незнакомая — пришла
И встала на мосту.
Она была — живой костер
Из снега и вина... (1, 2, 130) —

все это совершенно соответствует знаниям об А. Блоке, почерпнутым не столько из его лирики, сколько из биографии.

Именно в этом разделе мы встречаем стихи, озаглавленные «Моей матери» («Тихо. И будет все тише...» и «Помнишь думы? они улетели...») и «Сын и мать» с посвящением «моей матери», здесь находим первоначально посвященное жене «Ангел-хранитель», стихи, посвященные С. Городецкому («Сольвейг») и Е.П. Иванову («Вот он — Христос — в цепях и розах...»), Г. Чулкову («Не строй жилищ у речных излучин...») и Л. Семенову («Жду я смерти близ денницы...»), Ф. Смородскому («Нежный! У ласковой речки...») и Г. Гюнтеру («Ты был осыпан звездным светом...») — т.е. людям, с которыми А. Блок состоял в личном и достаточно тесном знакомстве. Если сравнить это с изохронной «Разным стихотворениям» главой «Город», то в последней только два посвящения, притом посвящение стихотворения «Петр» Е.П. Иванову имеет смысл не личный, а концептуальный, так как стихотворения «Петр» и «Поединок» были связаны с замыслом «Петербургской поэмы», к которому Е.П. Иванов имел самое прямое отношение — см. его «Воспоминания об Ал. Блоке».

Таким образом, можно сказать, что «Разные стихотворения» взятые в совокупности, меньше всего отвечают закономерностям сочетания и взаимодействия основных вариантов авторского сознания, характерных для блоковских книг и глав. В то же время, рассмотренные вне контекста тома и трилогии, а совершенно изолированно, «Разные стихотворения» выглядят как ряд стихотворений, в связи с которым можно вести речь о ЛГ Блока не в специфическом значении, о котором говорим мы, а в значении совершенно традиционном, где образ поэта становится в его стихах то весьма условным, как в большинстве стихотворений 1904 года, то максимально сближается с биографической личностью автора.

Каково же в таком случае место «Разные стихотворения» в контексте тома и трилогии? Следует заметить, что все остальные главы второго тома действительно обладают гораздо большим художественным единством, которое варьируется от сходства пространственно-временных, сюжетно-предметных и интонационных параметров в главах «Город», «Фаина» и «Пузыри земли» до фактического сращения нескольких стихотворений в неразрывное целое, как в «Снежной маске» и «Вольных мыслях».

Если сопоставить второй том с первым, то обнаруживается, что субъекты речи стихотворений Блока, объективирующие разные варианты авторского сознания в первом томе композиционно не выделены. Причина этого лежит вне плоскости нашего исследования, а следствием стала идея блоковского пути. Во втором томе различия этих вариантов закреплены композиционно. Каждая из глав в основном соответствует тому или иному варианту авторского сознания. Исключением являются «Разные стихотворения».

Следует ли из этого, что «Разные стихотворения» нарушают композиционную структуру тома и трилогии? Отнюдь нет.

Обратим внимание на «балаганный» художественный план «Стихи о прекрасной даме». В общем он сводится к совокупности монологов Поэта, в которых говорится о разыгрываемой комедии масок. Стихи, развивающие этот план, есть и во втором томе, причем **все они** входят в «Разные стихотворения». Мы уже на материале первого тома определили субъект речи этих стихотворений как Поэта. Однако, как показано выше, субъект речи «Разных стихотворений» взятых целиком, максимально приближен к биографическому автору. Вывод очевиден: «Разные стихотворения» в наибольшей степени отражают позицию Поэта, не надевающего маски ЛГ или ЛП.

Возникает вопрос. Если ЛП — это очевидно вариант авторского сознания, достаточно далекий от обыденного сознания А. Блока, или, во всяком случае, такой, к которому автор способен относиться критически, то ЛГ (из какового положения мы первоначально и исходили) биографически гораздо ближе. Однако это не самый близкий с ним вариант — субъект сознания «Разных

стихотворений» гораздо ближе к биографическому автору. Почему же мы не определяем его как ЛГ?

Вспомним о происхождении самого термина. Ю.Н. Тынянов писал о том, что Блок воспринимается многими читателями как личный знакомый: «образ этот персонифицирует все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно представляют *человеческое лицо*, и все полюбили *лицо*, а не *искусство*» (301, 118), то есть речь идет о хорошо узнаваемом образе, который он и обозначил термином «лирический герой». Очевидно, что такой образ должен быть достаточно стабильным и непротиворечивым. Однако едва ли приходится говорить о хорошо узнаваемом образе поэта, например, в столь разных и противоречивых в художественном отношении «Разных стихотворениях». Едва ли лирический герой Блока узнаваем, скажем, в его шуточных стихотворениях. Очевидно, что под ЛГ следует понимать наиболее известный и популярный вариант авторского сознания — именно тот, с которым связана и мифология Блока (Ахматова о Есенине, А.А. Бессонов из «Хождений по мукам» А.Н. Толстого; Евтушенко: «Когда я думаю о Блоке (...) То вспоминаю я не строки, / А мост, пролетку и Неву» и вплоть до почти цитирующих Блока слов «круги под страшными глазами» и т.д.).

Иными словами, ЛГ Блока — маска вполне определенная, ничуть не менее застывшая, чем образ-маска ЛП, в то время как субъект сознания многих стихотворений Блока имеет очень мало общего и с тем, и с другим вариантом. Это не «лирический герой» и не «лирический персонаж», это еще один вариант авторского сознания, который мы обозначали как «Поэт» — не формальная характеристика субъекта речи, а концептуально значимый вариант сознания, приобретающий в тексте черты персонажа произведения.

В еще большей степени это видно в главе «Разные стихотворения (1908—1916)» третьего тома. Здесь обнаруживаем ряд стихотворных посланий вполне в духе этого исторического жанра («случайные» стихи, пользуясь терминологией восемнадцатого века) — «Юрию Верховскому (при получении «Идиллий и элегий)», «Валерию Брюсову (при получении «Зеркала теней)», «Владимиру Бестужеву (ответ)» и другие — Вячеславу Иванову, Анне Ахматовой. В этой же главе отклики на злободневные события — «Антверпен», «Женщина», посвященная памяти ценимого Блоком Августа Стринберга, и очередное посвящение матери «Сон». Здесь также находим ряд знаменитых стихотворений Блока на металитературные темы — «За гробом», «Друзьям» (особенно любимое литературоведами за нежелание Поэта «...стать достойным доцента, / И критиков новых плодить»), «Поэты», «Художник». Одним словом, в «Разных стихотворениях (1908—1916)» перед читателем открывается картина жизни конкретно взятого литератора — поэта А.А. Блока.

В «Разных стихотворениях (1908—1916)» мы не найдем мотива масок, но следует иметь в виду, что мотив масок есть лишь частный случай мотива искусства вообще. Стихи, связанные с образом литератора, и здесь достаточно ясно показывают отношение Поэта к миру искусства как миру искусственному, где этимологически нейтральное латинское «литература» или тем более хвастливое французское «беллетристика» лучше всего заменяется пренебрежительным (в русском прочтении) английским «fiction».

«За гробом»:

Был он только литератор модный,
Только слов кощунственных творец...
Но мертвец — родной душе народной... (1, 3, 123)

Тут скепсису по отношению к литературе противопоставлено отношение к «народной душе». Невеста, между тем,

Этих фраз избитых повторенья,
Никому не нужные слова —
Возвела она в венец творенья,
В тайную улыбку божества...

Здесь очевидна параллель с рассмотренной выше трактовкой балаганного мотива в «Стихах о прекрасной даме» («Там лицо укрывали / В разноцветную ложь, / Но в руке узнавали / Неизбежную дрожь»).

Следующие два стихотворения главы развивают тему литературы и литературности, и если в стихотворении «Друзьям» Поэт пишет

Молчите, проклятые книги!
Я вас не писал никогда! (1, 3, 127)

(заметим, кстати, и двусмысленное фразеологическое сочетание «проклятые книги»), то в «Поэтах», словно спохватываясь и вспоминая, что все-таки писал их, он заканчивает знаменитым:

А вот у поэта — всемирный запой
И мало ему конституций!

Пускай я умру под забором, как пес,
Пусть жизнь меня в землю втоптала, —
Я верю: то бог меня снегом занес,
То вьюга меня целовала (1, 3, 128).

Последние строки, напиши их любой другой поэт, были бы ничем иным как романтическим манифестом, но не то у Блока: поцелованный вьюгой и занесенный снегом персонаж слишком хорошо знаком читателю «Снежной маски»; к уже известному мотиву добавляется знаменательное «Я верю: то бог меня снегом занес...». Эта строка придает манифесту характер подлинно романтический, то есть амбивалентно-иронический. Предельно inferнальная «Снежная маска» ставит под вопрос уместность в данном случае всяких разговоров о Боге. Знакомство же с творчеством чрезвычайно ценимого Блоком Л. Андреева заставляет видеть в последних строках прямую связь с «Жизнью Василия Фивейского», священника, безумного в гордыне своей стать чудотворцем, который именно и умирает на грязной дороге с восклицанием «Я верю!».

Андреевские ассоциации тем более уместны, что здесь же, через три стихотворения, обнаруживаем «Сусального ангела», навеянного андреевским «Ангелочком». В «Сусальном ангеле» между прочим говорится вещи весьма важные. Финал стихотворения кажется очень патетическим, интонация его — сплошь рыдательной, но это только одна сторона дела. Сравним финал стихотворения:

Ломайтесь, тайте и умрите,
Созданья хрупкие мечты,
Под ярким пламенем событий,
Под гул житейской суеты!
Так! Пропадайте! Что в вас толку?
Пускай лишь раз, былым дыша,
О вас поплачет втихомолку
Шалуныя девочка — душа... (1, 3, 133)

со строчками:

Но ангел тает. Он — немецкий.
Ему не больно и тепло.

Заметим, что это *сусальный ангел, немецкий ангел*, которому *не больно*. Церковный дискурс вообще никогда не был для Блока по-настоящему сакральным, доказательства чему можно приводить десятками, и отчасти они уже приводились. Обращение Блока к «музыкальной стихии» «народной души», к стихии язычества и сектантства, естественным образом сочеталось у него с крайне скептическим отношением как к официальной церкви, так и к западной цивилизации — наиболее подробно о том и другом можно прочесть в его эссе «Девушка розовой калитки и муравьиный царь». Теплый немецкий сусальный ангел — трудно выдумать образ, символизирующий культурное явление, в большей степени враждебное Блоку. Отчего же так плачет душа? Просто-

напросто речь снова идет о погруженности души в мир «fiction», о «неизбежной» лжи, о кошунственных словах и наивных страдающих масках.

Об этом же, между прочим, говорится в стихотворении «Ты помнишь? В нашей бухте сонной...», законченном 6 февраля 1914 года. Десять лет прошло со времени написания первых «Разных стихотворений». Но символы тишины и кораблей есть и здесь. Многозначительно и начальное обращение:

Ты помнишь? В нашей бухте сонной

Спала зеленая вода, (1, 3, 136) —

особая интимность начала живо напоминает аналогичный по размеру текст:

Здесь тишина цветет и движет

Тяжелым кораблем души. (1, 2, 114)

Происходит нечто подобное замещению огненной царевны «Стихов о прекрасной даме» огненной проституткой «Города». «Тяжелый корабль души» материализуется в четырех военных кораблях 1914 года. (Конечно, речь идет именно о кораблях, ибо «военные суда» — оксюморон, сбой в терминологии, суда бывают гражданскими, а военные суда принято называть кораблями). И вот —

Мир стал заманчивей и шире,

И вдруг — суда уплыли прочь.

Мы не можем с уверенностью утверждать, что Блок знал об этой терминологической разнице (хотя его отчим был человек сугубо военный), но в двукратном назывании кораблей — судами чувствуется тенденция. «Корабли» для Блока были символом, очень широко использованном как в драме «Король на площади», так и в «Разных стихотворениях (1904—1908)». Не исключено, что данная профанация (с военно-морской точки зрения) относится именно к кораблю как символу, кораблю, оказавшемуся всего лишь «судном», ведь неспроста ниже сказано:

Как мало в этой жизни надо

Нам, детям, — и тебе и мне.

Ведь сердце радоваться радо

И самой малой новизне.

Посмотрим на стихотворение «И вновь — порывы юных лет...», где опять идет речь о «чаще творческого восторга» и опять почти цитируется «Сусальный ангел»:

И только с нежною улыбкой

Порою будем вспоминать

О детской той мечте, о зыбкой,

Что счастием привыкли звать (1, 3, 144).

О неизбежной, но и необходимой лжи искусства говорится и в «Художнике», и в стихотворении «О, нет! Не расколдуешь сердца ты...».

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что «Разные стихотворения», разделенные на два тома, в контексте трилогии выполняют вполне определенную функцию — это собственно **авторская** речь. Именно потому, что Поэт — живая, изменчивая, противоречивая личность, художественное содержание и интонационная окраска этих стихотворений столь значительно различаются внутри цикла. Нам весьма отчетливо показано, что Поэт — А. Блок — писал монологи и ЛГ, и ЛП, что он — художник готического средневековья, «стихийно-музыкальной» Руси и зловещего современного города, и что он, наконец, просто человек, сын своей матери, муж своей жены, знакомый Городецкого, Чулкова, Иванова, Брюсова; человек, быть может, чересчур, подостоевски, широкий. Разные стороны личности Поэта выражены в разных же стихотворениях, которые потому и не могут не быть разными. Но Блок, пишущий «Разные стихотворения», — прежде всего поэт Блок, и поэтому естественным образом главной темой «Разных стихотворений» становится взгляд художника на себя как на такового, на образ мира в творчестве как таковой, то есть в первую очередь как на **образ**.

И взгляд этот — безрадостный, а если быть терминологически точным — трагический, в том понимании трагического, которое представлено у Аристотеля и свято соблюдалось в классицистическом театре: невозможность счастливого выбора. Трагизм мира в поэзии Блока состоит в его неизбежной искусственности. Поэт только констатирует эту черту мира. Вопрос о том, как жить в таком мире, решается Блоком опосредованно, через образы ЛГ и ЛП.

2.3. Петербург у Блока как осознанный историко-культурный миф

«Город» и первая часть «Разных стихотворений» написаны одновременно, в 1904—1908 гг., таким образом при этом мы имеем дело с двумя абсолютно **изохронными** главами, поэтому понять, чем отличаются эти два цикла в целокупности — значит понять логику построения второго тома.

Само название главы «Город» подсказывает тематический критерий, в соответствии с которым и сгруппированы стихотворения этой главы, и возможность применения такового действительно мерещится при первом взгляде — действие стихотворений главы «Город» происходит как бы в городе. Но, во-первых, только «как бы»: на самом деле мы, например, не видим ничего специфически городского в стихотворениях «Барка жизни встала...», «День поблек, изящный и не-

винный...» или «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...». С другой стороны, явно в городе происходят события таких стихотворений, как «Зажигались окна узких комнат...» («Разные стихотворения»), а также «Статуя», «Из газет», «Среди гостей ходил я в черном фраке...», «Мне гадалка с морщинистым ликом...», «Фабрика», «Мой месяц в царственном зените...», «Вербная суббота...», «Двойник» («Вот моя песня — тебе, Коломбина...»), «По городу бегал черный человек...», «— Все ли спокойно в народе?», «Старуха гадала у входа...», «Я смотрел на слепое людское строенье...», «Мы повсюду. Мы нигде. Идем...», вошедших в «Распутья».

Выше уже говорилось о том, что стихотворения «Город в красные пределы...» и «Вечность бросила в город...», по конкретно-предметному наполнению рисуя картины большого города, явно содержат мотивы «огневой игры» СПД. Очень схожие вещи можно сказать и об остальных стихотворениях 1904 года, входящих в «Город». Двенадцать (включая два рассмотренных выше) из четырнадцати стихотворений заливают вечерняя краснота.

«Последний день»:

Еще вечером у фонаря ее лицо блеснуло (...)

Всех ужаснее в комнате был красный комод (1, 2, 139).

«Петр»:

Он спит, пока закат румян (...)

Запляшет факельное пламя.

Зажгутся нити фонарей (...)

И ризой городская гарь

Фонарь манящий облачила! (...)

И, заалев перед денницей

В руке простертой вспыхнет меч... (1, 2, 142)

«Поединок»:

И зарей — огнем усталым...

Девы алых вечеров... (1, 2, 144)

«Обман»: «Пьяный красный карлик не дает проходу», «карлик прыгнул в лужу красным комочком», «по улицам ставят красные рогатки», «плывут собачьи уши, борода и красный фрак», «в глазах ее красно-голубые пятна», «красный колпак» (1, 2, 146)

«Гимн»:

Огневой переменчивый диск (...)

Луч вонзился в прожженное сердце стекла (...)

Опаленным, сметенным, сожженным дотла... (1, 2, 151)

«Поднимались из тьмы погребов...»:

Скоро день глубоко отступил,
В небе дальнем расставивший зори (...)
В пелене отходящего дня (...)
Нам последний закат из огня
Сочетал и соткал свои пятна... (1, 2, 153)

«Ввысь изверженные дымы...»:

Застилали свет зари (...)
Над вечернею толпою
Зажигались фонари (...)
Свет мерцал в глазах зевак (...)
Ты пьяна вечерней думой... (1, 2, 155)

«Блеснуло в глазах. Метнулось в мечте...»:

Красный с козел спрыгнул (...)
Нищий поднял дрожащий фонарь (...)
Гори, маскарадный зал! (1, 2, 157)

«В кабаках, в переулках, в извивах...»);

В электрическом сне наяву (...)
Ты зажег их снопами лучей?
Ты раскрасил пунцовые губки (...)
И казался нам знаменем красным
Распластавшийся в небе язык (1, 2, 159).

Лишь два из стихотворений «Города» 1904 года не представляют собой этюда в багровых тонах: «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...» и «День поблек, изящный и невинный...».

Заметим и то, что эта вечерняя краснота, так же, как в «Стихах о прекрасной даме», связана с мотивами гадания или магии («Вечность бросила в город...», «В кабаках, в переулках, в извивах...», «Ввысь изверженные дымы...», «Обман», «Поединок») и с «красными» женскими образами, которые здесь также являются не пассивными акцепторами мужского внимания (как в ряде монологов ЛП), а проявляют свое активное начало, подобно «подруге» или иногда «царевне» ЛГ.

Вспомним, что в «Ночной фиалке», когда ЛГ уже чувствовал сладкий дурман зацветающего цветка (или забытой страны), его друг видел дрожки, где франты обнимают раскрашенных женщин, и мещанских девиц за окнами. Именно эти женщины, и притом примерно в том же порядке, проходят перед читателями «Города».

Вначале это «Тени беззвучно спешащих / Тело продать» («Улица, улица...»); «женщина, ночных веселий дочь» («Повесть»); «вольная дева в огненном плаще» («Иду — и все мимолетно...»); «веселые девушки», вышедшие «на глухую улицу в полночь» («Легенда»); «слепые, продажные твари», «толпа проституток румяных» («Невидимка»). Впрочем, в последнем стихотворении приземленный образ городской женщины снова приобретает библейские масштабы, снова «Жена» пишется с большой буквы:

Вечерняя надпись пьяна
Над дверью, отворенной в лавку...
Вмешалась в безумную давку
С расплеснутой чашей вина
На Звере Багряном — Жена (1, 2, 171).

В другом стихотворении («Ты проходишь без улыбки...») мы имеем дело уже с самой Богородицей, ведущей Младенца. Герой в этом случае будто бы напоминает ЛП: он единственный в городе видит приход Богородицы, он говорит:

Я хочу внезапно выйти
И воскликнуть: «Богоматьерь!
Для чего в мой черный город
Ты Младенца привела?» (1, 2, 177)

Однако говорить о благочестивости порыва ЛГ не приходится, ибо для него Богоматьерь может быть совсем не тем, чем она является для добрых христиан:

Как лицо твое похоже
На вечерних богородиц,
Опускающих ресницы,
Пропадающих во мгле...

То есть, по мнению ЛГ, в городе много таких «богородиц» (здесь он как раз использует строчную букву). Между прочим, никакого противоречия с христианскими представлениями здесь нет: блуднице также уготована великая роль в конце всемирной истории, и роль эта — также рождение «Младенца»...

После того, как в «Невидимке» появилась «Жена на Багряном Звере», в главе более ни разу не используется слово «проститутка», хотя с женщинами легкого поведения мы встречаемся и дальше: натуралистически-бытовой термин неуместен для обозначения женщины, которая начинает играть в жизни ЛГ судьбоносную роль, и приобретает в его глазах другую, романтическую, окраску — «Незнакомка»; «Она — бесстыдно упоительна / И унижительно горда» («Там дамы ще-

голяют модами...»); «Женщины в темных одеждах, / С молитвой в глазах и изменой в надеждах» («На серые камни ложилась дремота...»); в последнем случае ЛГ пылко манифестирует свою позицию:

О, город! О, ветер! О, снежные бури!

О, бездна разорванной в клочья лазури!

Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами! (1, 2, 203).

Самый последний и разительный пример судьбоносной, сверхреальной героини «Города» — восковая Клеопатра из одноименного стихотворения, о которой скажем ниже.

Начиная со стихотворения «Улица, улица...», повторяется женский образ другого рода — бедная девушка, как правило, шьющая или прядущая:

О, если б не было в окнах

Светов мерцающих!

Штор и пунцовых цветочков!

Лиц, наклоненных над скудной работой! (1, 2, 162)

Это, кроме отмеченного, героини стихотворений «Перстень-Страданье» («Локоны пали на нежные ткани — / Верно, работала ночь напролет... / Щеки бледны от бессонных мечтаний, / И замирающий голос поет» (1, 2, 179)); «Холодный день» («Нам скоротает век работа, / Мне — молоток, тебе игла» (1, 2, 191)); «Хожу, брожу понурый...» («Зачем она приходит / Со мною говорить? / Зачем в иглу проводит / Веселенькую нить?» (1, 2, 191).

Чрезвычайно важно, что эти два основных типа женских образов «Города» совершенно четко соответствуют двум основным типам женских образов тех «Стихов о прекрасной даме», субъектом сознания которых был ЛГ. Вспомним, что там мы выделяли план «огневой игры» и «реальный план» — героиня первого отличалась игривостью, огненной стихийностью и некоторой условностью образа; героиня второго — реальная девушка, возлюбленная ЛГ, описывалась в выражениях скромности и трогательности. В «Городе» женщины легкого поведения также весьма динамичны и действуют, как правило, на вечерней заре. Что же касается отмеченной условности образа, то они тоже в некотором роде условны («вольная дева в огненном плаще») вообще, но в особенности — в стихотворениях «Незнакомка», «Там дамы щеголяют модами...» и «Клеопатра», то есть степень условности образа возрастает по ходу развития сюжета.

Трогательные девушки «Стихов о прекрасной даме» (наподобие героини стихотворения «Мы встречались с тобой на закате...»), здесь, в «Городе», еще более трогательны уже вследствие своей социальной специфики (девушки все неимущие, беспрестанно работающие), но сохраняют свой знаковый цвет невинности: «Одна, одна надежда / Вон там, в ее окне. / Светла ее одежда, /

Она придет ко мне» (1, 2, 199) («Хожу, брожу понурый...»); черты кротости: «Заплакать — одно мне осталось, / И слушать, как мирно ты спишь» (1, 2, 198) («Окна во двор»), или: «Ты обернулась, заглянула / Доверчиво в мои глаза... / И на щеке моей блеснула, / Скатилась пьяная слеза» (1, 2, 191) («Холодный день»).

Все сказанное, разумеется, подтверждает мысль о том, что субъект сознания «Города» — ЛГ, но гораздо важнее другое — «Город» проливает еще толику света на историю отношений ЛГ «Стихов о прекрасной даме» с противоположным полом. Как мы помним, ЛГ «Стихов о прекрасной даме» часто упоминал умершую возлюбленную. Достаточно прочесть стихотворение «На чердаке», чтобы значительно обогатить представление как о самом ЛГ, так и о сюжетной линии, с которой он связан. Здесь смерть героини — не факт далекого прошлого, а нечто свершившееся очень недавно. Очень понятно место действия:

Что на свете выше
Светлых чердаков?
Вижу трубы, крыши
Дальних кабаков (1, 2, 205).

Последние строки дают понять, кто есть субъект речи этого стихотворения (на протяжении целого ряда стихотворений главы мы могли убедиться, что ЛГ — человек бедный и пьющий, причем, судя по стихотворению «В октябре», — запойный). Остальные строфы служат прямым мостом из «Стихов о прекрасной даме» в «Снежную маску», что еще раз убеждает, что во всех трех случаях мы имеем дело с единым субъектом сознания, именно — ЛГ. Здесь путь от Белой Невесты к стихийной музыке вьюг проходится на протяжении двух строф.

А она не слышит —
Слышит — не глядит,
Тихая — не дышит,
Белая — молчит...
Уж не просит кушать...
Ветер свищет в щель.
Как мне любо слушать
Вьюжную свирель!

Тихая — Белая — Молчаливая (Неподвижная) — атрибуты равно сверхреальной героини, или реальной, но мертвой. Упоминание о просьбе кушать и щели, в которую свищет ветер — обращение к мотивам городской жизни люмпенизированного литератора. (В данном случае мы называем ЛГ литератором вовсе не из-за сходства описываемой сцены с известным эпизодом из

«Утраченных иллюзий» Бальзака — это следует из всех стихов так называемого «чердачного цикла», мы остановимся на этом ниже.) Фраза же «Как мне любо слушать / Вьюжную свирель!», не слишком уместная в устах только что овдовевшего человека, прекрасно сочетается с эстетикой следующей главы трилогии — «Снежной маски», причем в контексте близкой «Снежной маски» упоение смертью — явление вполне естественное.

Обратим внимание на два следующих (после этого) стихотворения, кстати, заключительных в главе «Город» — это «Клеопатра» и «Не пришел на свиданье». Оба развивают тему смерти. Субъект речи последнего — ролевой персонаж, женщина, сознание которой тесно связано с тем вариантом сознания, в рамках которого возникли образы городских девушек:

Нету милого — ушла.
Нету милого — одна.
Даль мутна, светла, сыра.
Занавесила окно,
Засветила огонек,
Наклонилась над столом... (1, 2, 209)

Дальше объясняется, что ее милый умер, и эта смерть так же атрибутируется мотивами снега и вьюги, как и смерть женщины «На чердаке». Не менее мертва и Клеопатра — героиня, в принципе, встраивающаяся в парадигму городских женщин легкого поведения.

По поводу появления Клеопатры, и не ее самой, а ее **мертвого изваяния** И.С. Правдина пишет: «Характерен для второго тома и образ «паноптикума», «балаганчика», где Она — в прошлом Царица — превращена в восковую куклу» (251, 221).

Сверх этого, образ Клеопатры заставляет думать в двух направлениях. Первое из них — пушкинское, прямо ведущее к египетской, следовательно — цыганской теме, о чем уже написана классическая работа Ю.М. Лотмана и З.Г. Минц («Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока), и мы на этом задерживаться не будем. Второе, тоже пушкинское, плавно переходящее сначала в петербургско-мифологическое, а затем — тесно сплетающееся с проблемой вариантов авторского сознания.

О сближении идеи «нового человека» у Блока с образом пушкинского «Медного всадника» писала К.А. Медведева: «Решение автора «Медного всадника» (темы, проблематика, конфликт, коллизии, качества и судьба героя, сочетание подходов «историка строгого» и «поэта», открытия в стиле, жанре и пр.) сопоставляется с решениями Блока и Маяковского. Пушкинская постановка проблемы «нашего героя» — громадная предтеча трактовок «нового человека» у поэтов XX века» (206, 19).

Первое стихотворение главы, «Последний день», судя по словам самого автора (как, впрочем, и по названию), навеяно стихами Брюсова «Конь Блед», однако, несмотря на эту связь, отчетливо схоже со стихами «Обман», «Повесть», «Легенда» «Митинг», «В Октябре», «На чердаке» — во всех этих стихах речь идет о смерти «маленького человека», принимающей апокалипсические масштабы. Далее следуют «Петр» и «Поединок».

Д.Е. Максимов писал: «Блока и Е.П. Иванова во многом сближали вопросы философского понимания современной культуры и, в частности, завещанная русской литературой XIX века «петербургская тема». Оба они, пройдя через Достоевского и прикоснувшись к традиции славянофильской мысли, относились к современной западной культуре подозрительно и настороженно. (...) Такое отношение к «Петровскому элементу», в котором Евгений Иванов видел нечто демоническое, было закреплено им в эскизе «Всадник» (написан, видимо, в 1905 г.), а Блоком — в его «Петербургской поэме» (так первоначально назывались стихотворения «Петр» и «Поединок» — 1904 г.)» (142, 352). Дополним это свидетельство словами самого Е.П. Иванова: «...Образ Медного Всадника связывался у меня с бурей и революцией. Под простертою дланью Всадника поднимаются бурные воды и народы. «Мятежный ищет бури». Буря связывалась с морем, надвигающимся на город Всадника. В этом движении бурного моря на город я находил особый смысл (...) Не правда ли, «Всадник бронзовый, летящий на недвижимом скакуне», это — Петр совсем не тот, чем в «Петербургской поэме», где имя Петра только лишь «алеет на латах» от Зари, а сам он как Сатана (...) Действие города на Ал. Блока было подобно действию «бездны» зрительного зала на актера. Это — «ненасытно-жадный паук»... (142, 377).

Но нас в настоящий момент интересует не та сторона петербургского мифа, которая связана с взаимоотношениями русского начала и западной цивилизации, а та, которой уже касались выше — трагедия «маленького человека» в Петербурге. «Петербургской поэмой», как известно, назывался «Медный всадник». Сюжет «Медного всадника» — трагедия маленького человека: столкновение сверхчеловеческих сил («стихии» и «Кумира») отнимают у этого человека его возлюбленную и его разум. Пушкинский Евгений и ЛГ Блока в «Городе» — персонажи во многом схожие, и их судьбы очень похожи: оба — петербургские бедняки, оба тешат себя иллюзией возможности личного счастья, надежды обоих связаны с бедной, невинной девушкой. В обоих случаях она умирает. Евгений сходит с ума и начинает выкрикивать смутные угрозы в адрес Петра и его города. ЛГ, в общем, занимается приблизительно тем же, а в стихотворении «Поединок» находится в ситуации прямого противоборства с медным изваянием. Но не только в стихотворении «Поединок».

Медный всадник всегда был символом блеска и величия Российской монархической государственности. Противоборство с ним — мятеж против государства. Если учесть историческую ситуацию 1904 — 1907 гг., когда были написаны стихи, входящие в главу (кроме самого последнего, «Не пришел на свиданье», датированного февралем 1908 года), то внешние формы этого мятежа очень легко было заимствовать из современной жизни. Поэтому вполне естественно наличие в главе таких стихотворений, как «Митинг», «Сытые» — это стихи о революции, но нельзя забывать и о том культурном фоне, на котором воспринимается революция в рамках сознания ЛГ «Города» — это, безусловно петербургский миф, о чем свидетельствуют такие стихи о революции, как «Вися над городом всемирным...» и «Еще прекрасно серое небо...». Революция в «Городе» (о чем свидетельствуют и приведенные выше высказывания Д.Е. Максимова и Е.П. Иванова) — бунт в мифологизированном «Петербурге», имеющий столь же мистический, сколько и интертекстуальный характер, причем ближайшим литературным соответствием является, конечно, «Медный всадник».

Однако не забудем, что главный герой «Медного всадника» — Евгений. Очень сложно с уверенностью сказать, что есть преследование его Медным всадником в пушкинской поэме — объективная реальность поэмы или субъективная реальность сознания Евгения. Как уже говорилось выше, мы обращались к теме взаимодействия вариантов авторского сознания в творчестве Пушкина. Евгений, несомненно, выполняет в поэме функцию ЛП (ЛП Пушкина, естественно, обладает иными качествами, чем ЛП Блока). Поэтому трагедия ЛГ «Города», как и трагедия Евгения, хотя и обусловлена инфернальной силой Петербурга, имеет характер глубоко личный.

Об инферальности образа Петербурга, как вообще, так и конкретно в творчестве Блока, написано очень много, и мы не станем цитировать стихотворения «Города» с тем, чтобы еще раз доказывать именно это. Обратим внимание лишь на две тесно взаимосвязанные стороны этой инферальности — на мотивы **искусственности** и **пустоты** — как наиболее стабильные мотивы на протяжении всей творческой биографии Блока.

В стихотворении «Невидимка» появляется образ Невидимки (он же присутствует в одном из «Разных» стихотворений — «Вот на тучах пожелтелых...»), комментируя который, В.Н. Орлов высказывает предположение о его связи с образом Недотыкомки «Мелкого беса».

Независимо от того, насколько верно указанное сопоставление, сама по себе связь творчества А. Блока и Ф. Сологуба несомненна и весьма показательна. В 1907 году Блок дважды касался произведений Сологуба в статьях «О реалистах» и «Творчество Федора Сологуба». Наиболее интересен его взгляд на роман «Мелкий бес» («О реалистах»). Роман, по мнению Блока, — «о том, во что обращается человек под влиянием «недотыкомки», и о том, как легки души и тела тех, кто

избежал ее влияния» (1, 5, 125). Говоря о легкости душ и тел, Блок, конечно, имеет в виду образы Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова, которые, по его мнению, принципиально противопоставлены миру Передонова. В рамках настоящей работы мы не имеем возможности пускаться в разбор «Мелкого беса» с целью доказать, что Блок ошибался в таком противопоставлении — тем более, что роман Сологуба всегда вызывал интерес исследователей и литература о нем достаточно обширна. Однако мы можем предположить, **почему** Блок ошибся. Как нам кажется, причина этого может быть сведена к расхожим формулам «Лицом к лицу лица не увидать», «со стороны — виднее» — и им подобным. Дело в том, что художественный мир и сюжетная основа «Мелкого беса» до такой степени схожи со «Стихами о прекрасной даме», что автор последних, А. Блок, не мог быть объективен в суждении о романе: Блок смотрел не «со стороны», а именно «лицом к лицу».

В значительной мере он понимал это и сам. Вот еще красноречивые выдержки из статьи «О реалистах»: «Пошел Передонов в маскарад, да и увидел Недотыкомку. Как увидел, так и поднес зажженную спичку к занавеске. И побежала Недотыкомка тонкой огненной струйкой по занавеске, запалила дом и сожгла его дотла, так что с одной стороны дурак Передонов устроил пожар уездного клуба, а с другой — Недотыкомка зажгла перед дураком Передоновым мировой костер. Кто же эта Недотыкомка? Мечта или действительность? В романтической «Ундине» рыцарь все ищет вечную женственность, а она все рассыпается перед ним в серебристых струйках потока. Когда же умер и был похоронен рыцарь, зеленый могильный холм его обтекла эта серебристая водяная струйка. И это была милая, верная сердцем до гроба — Ундина. В реалистическом «Мелком бесе» огненная струйка ползет и пропадает в общем пожаре. И Передонов, верный рыцарь Недотыкомки, тупо смотрит, как разгорается огненный костер. Должно быть, и верный рыцарь Ундины так же тупо смотрел, как поглотил его серебристую струйку злой водяной поток. (...) И бывает, что всякий человек становится Передоновым. И бывает, что погаснет фонарь светлого сердца у такого ищущего человека, и «вечная женственность», которой искал он, обратится в дымную синеватую Недотыкомку. Так бывает, и это бесполезно скрывать» (1, 5, 129).

Как видим, Блок смог рассмотреть в Передонове «рыцаря» и в Недотыкомке — результат поисков «вечной женственности». Но этим сходство двух произведений не ограничивается. В СПД есть сверхреальная героиня — плод воображения ЛП и цель его стремлений. Точно так же у Передонова есть мечта о «княгине», существующей где-то далеко, вне обыденной жизни Передонова — ЛП «Мелкого беса». В обыденной жизни существует Варвара — женщина, определенным образом связанная с мечтой, и этой мечте противопоставляемая. Мечта о княгине владеет всем существом Передонова, но вскоре появляется Недотыкомка — поначалу бесформенная и неопределенная inferнальная сущность низшего порядка. По ходу действия романа Недотыкомка начи-

нает приобретать более грозный и опасный для Передонова характер. Одновременно происходит постепенное изменение облика «княгини» — Передонов все более уверяется, что Она была его любовницей, кроме того воображаемый им возраст «княгини» все увеличивается, доходя до неправдоподобных цифр; далее Передонов уже представляет ее «холодной», сладострастно воображает, что от нее пахнет трупом. В конце концов княгиня сливается с Недотыкомкой, именно после этого Передонов окончательно сходит с ума и убивает одного из своих двойников — Володина. Таким образом, сюжетная линия ЛП СПД имеет прямое соответствие с сюжетной линией Передонова. Между тем линия Саши Пыльникова и Людмилы Рутиловой также имеет самое прямое соответствие в СПД — это, конечно, «огневая игра» ЛГ с его «подругой»! Дело здесь не только в том, что на протяжении большей части романа они заняты эротическими забавами, но и в том, что эстетический идеал в романе действительно воплощен в этих образах, но сами эти образы отнюдь не противопоставлены окружающему их пошлому миру. Весь город смеется над «передоновскими бреднями» о Людмиле и Саше, и получается, что Передонов (опять-таки подобно ЛП СПД) действительно своего рода «видящий» и «знающий». (И даже его навязчивая идея, что Саша — девчонка, в свете трансвеститных игр молодых людей оказывается не лишенной некоторых оснований.) Таким образом, сюжетная линия Саши — Людмилы может быть только отчасти противопоставлена линии Передонова — Княгини — Недотыкомки. То же самое, однако, происходит и в трилогии Блока. Но не забудем, что статья «О реалистах» появилась летом 1907 года, когда Блок еще не думал о «романе в стихах», когда его взгляд на собственную лирику как на «трилогию вочеловеченья» сложился еще далеко не в полной мере.

Вернемся, однако, к образу Невидимки. Кроме предположения о связи Невидимки с Недотыкомкой, В.Н. Орлов также ссылается на воспоминания Е.П. Иванова. Эти воспоминания действительно чрезвычайно важны для понимания не одного только образа Невидимки. Вот запись от 26 февраля 1904 г.: «Пустышка-невидимка (Уэллса) — ходит по городу в «человеческом платье». Звонится в квартиры. Отворят, о ужас! стоит сюртук, брюки, в пальто, в шляпе, все одето, а на кого — не видно, на пустышку! Лицо шарфом закрыл как маской. Опять звонок. «Опять пустышка пришел!» в манжетах и перчатках, как реклама белья монополь. Манекен, маска, тот же автомат. Мертвец — кукла, притворяющаяся живым, что обмануть пустой смертью «Вот злонравия достойные плоды!» У Блоков об пустышке говорил. Саше — Ал. Блоку очень это знакомо. Он даже на стуле изобразил, согнувшись вбок, как пустышка сидя вдруг скривится набок, свесив руки» (142, 392).

А вот свидетельство от 28 марта 1904 г.: «В связи с мыслями о Демоне и двойнике его пустышке-автомате, чертовой кукле, рассказ о продавшем душу чорту человек. Продавая душу,

человек делается легко-пустым, картонным как кукла, и ничего у него нет «за пустой душой». Душа же пустая — мертвая, притворяется все время живой, все время разыгрывает сцены, смотря на себя в зеркало самолюбования. Продажа души чорту происходит через зеркальность» (142, 392).

Д.Е. Максимов по этому поводу пишет: «Дошедшие до нас высказывания Е.П. Иванова в его письмах и рукописях дают нам основание заключить, что тема иллюзорной, обескровленной, «картонной» жизни, а вместе с нею и тема «пустышек», кукол-автоматов, порожденных миражами современной механистической цивилизации, сложились у Блока в значительной мере под влиянием его друга» (142, 359).

В словах Е.П. Иванова к единому генетическому корню сводятся мотивы:

— мертвеца, притворяющегося живым («Пляски смерти» и другие стихотворения «Страшного мира»);

— «картонности» и масочности, во-первых, как атрибута пустоты и, во-вторых, как следствия «продажи души чорту» (авторский план «Стихов о прекрасной даме», лирические драмы, балаганские мотивы «Разных стихотворений»);

— зеркальности как необходимого условия упомянутой продажи (то есть двойничества — ряд монологов ЛП «Стихов о прекрасной даме» и, в известном смысле, важнейший сюжетный момент всего «Собрания стихотворений»).

Д.Е. Максимов отождествляет мотивы «иллюзорности» и «обескровленности» с «картонностью жизни», причем связывает это с «миражами механистической цивилизации». С «механистической цивилизацией», коль скоро речь идет о главе «Город», все понятно. Что же касается миражей и иллюзорности «картонной» жизни, то об этом мы говорили очень много. Миражи и иллюзорность, как уже было показано выше, суть свойства целого ряда художественных планов лирики Блока; не только персонажи комедии масок, но и образы Прекрасной дамы и ее рыцаря; Богоматери и поклоняющегося ей инока или схимника; и — как оказывается теперь — ЛГ городских стихов Блока, входящих как в «Город», так и в «Страшный мир» (см. слова Е.П. Иванова о мертвецах, притворяющихся живыми). Запомним также слово «обескровленность» — это не полный, а лишь контекстный синоним слов «пустота» или «картонность», который в ином контексте приобретает иное значение. Мы имеем в виду вампирские истории наподобие «Песни ада» или цикла «Черная кровь» («Страшный мир»).

Отметив мимоходом некоторые специфические и стабильные для блоковской поэзии стороны инферральности Петербурга, продолжим оборванную выше мысль: итак, трагедия Евгения в «Медном всаднике», хотя и обусловлена внешне, имеет все же личный характер. Она складывается

ся из четырех моментов: «смерть любимого созданыя» — бунт против Города — безумие — смерть. Точно такая же картина и у Блока. Заметим в связи с этим, что название «Петербургская поэма» — не единственное, имеющее прямое отношение как к Пушкину, так и к Петербургскому мифу. Пушкинская «Родословная моего героя», генетически связанная с «Медным всадником», получает отзвук в блоковской «Жизни моего приятеля» («Страшный мир»). Очень может быть, что это тот самый приятель, который не пошел за Ночной Фиалкой одноименного стихотворения. Так вот, если «смерть любимого созданыя» постигает ЛГ в «Городе», то собственная его смерть описана (и очень красочно) именно в «Жизни моего приятеля».

Таким образом очевидные пушкинские аллюзии, возникающие при рассмотрении образа городского люмпен-литератора, который впервые появляется именно в «Городе», проливают определенный свет и на сюжетную линию, в которую этот персонаж включается. Теперь несколько слов по поводу люмпен-литераторства ЛГ.

При чтении ряда стихов «Города» может показаться, что речь идет о пролетарии. Самым веским доводом в пользу этого, сверх общей революционности многих стихотворений, которая в советском и постсоветском (но не дореволюционном!) сознании прочно ассоциируется с пролетариатом, могут быть строки из «Холодного дня»:

Нам скоротает век работа,
Мне — молоток, тебе — игла (...)
Я близ тебя работать стану (1, 2, 191), —

однако заметим, что пока (в момент речи) никто не работает, ЛГ только говорит о том, что «станет» работать, а это не одно и то же. С учетом того, что в стихотворении дается крайне неприглядная картина быта рабочего класса, и того, что в момент речи ЛГ пьян, следует скорее рассматривать его слова как выражение мрачной фантазии впечатлительного человека, который едва ли всерьез собирается браться за молоток. К этому выводу склоняет и то, что в других стихотворениях «Города» этого времени (сентябрь — декабрь 1906 года) ЛГ много и красиво говорит о своих материальных невзгодах и выпивке, но нигде не работает. «В октябре»:

Да и меня без всяких поводов
Загнали на чердак.
Никто моих не слушал доводов
И вышел мой табак. (1, 2, 193) —

какие «доводы», и кто должен их «слушать», если речь идет о рабочем?

«Хожу, брожу понурый»:

А мне — какое дело?

Брожу один, забыт.
И свечка догорела,
И маятник стучит (...)
А я, нахмутив брови,
Ей в сотый передам,
Как много портил крови
Знакомым и друзьям. (1, 2, 199) —

рефлексия по поводу собственного нравственного несовершенства — черта совершенно интеллигентская, а сетования на «забытость», более того, типичны именно для интеллигенции творческой. Слова «Я сам, позорный и продажный, / С кругами синими у глаз» («Клеопатра»), даже если бы ЛГ здесь же не назвал себя поэтом, скорее приличествуют представителю богемы, чем сознательному рабочему, а уж несознательному — и того меньше.

По всему этому разумно предположить, что люмпенские картины «Города» связаны скорее с мифологией Города в литературе критического реализма вообще (мы говорили о связи стихотворения «На чердаке» с романом Бальзака) и в особенности — с мотивами романов Достоевского. «Клеопатра», в частности чрезвычайно напоминает тот момент «Идиота», когда компания Рогожина появляется у Настасьи Филипповны. И это не случайно: Петербургский миф русской литературы только рожден Пушкиным, а свое развитие получил в творчестве многих писателей (в том числе и самого Блока), и Достоевский сделал для развития этого мифа едва ли не больше других. О связи творчества Достоевского и Блока немало писали (в частности, Л.К. Долгополов, Ю.М. Лотман), и она очевидна:

Нас много — шатунов и сумрачных гуляк.
Один — влюблен в луну — обманом лунным крепнет.
Тот — в рваном картузе — покинул сон клоак
И, к солнцу устремясь, в огне и зное слепнет (1, 2, 417), —

— это оставшийся в рукописи вариант стихотворения «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...» — кажется, его интертекстуальные связи с классической русской литературой не нуждаются в комментариях. Если же говорить о поэтике автовариаций, то сравним это как с приведенной в первой главе любопытной дневниковой записью 1901 года, так и с образом, возникающим в «Плясках смерти» («Страшный мир»).

Таким образом, можно с уверенностью сказать: предположение о том, что в главе «Город» мы имеем дело с тем вариантом авторского сознания, который связан с ЛГ Блока, выполняющим именно эту функцию в «Стихах о прекрасной даме» и «Ночной фиалке» в целом оказывается вер-

ным. Мы видим, что ЛГ как вариант сознания по-прежнему связан с важнейшими своими атрибутами, среди которых следует назвать преобладающую цветовую гамму связанных с этим образом стихотворений; активность и лабильность героя; характерную для этих стихотворений стабильную систему двух женских персонажей; специфический образ лирического «я» — человека, связанного с миром искусства.

К этому следует добавить специфическую для характеристики ЛГ степень условности мира, моделируемого в его монологах. Этот мир достаточно условен, по сравнению с «авторским» образом мира, возникающим в «Разных стихотворениях». Те «художественные планы», которые выделялись в монологах ЛГ «Стихов о прекрасной даме» («реальный» и «огненный»), на первый взгляд — да и на самом деле — представляются менее жизнеподобными, чем стихотворения главы «Город». Однако большее жизнеподобие картин города не должно вводить в заблуждение по поводу близости этих стихов к так называемому реализму. Дело даже не в том, что мирозерцание, воплощенное в «Стихах о прекрасной даме», остается подтекстом и большинства стихотворений «Города», как это было показано во второй главе настоящей работы. Важнее в данном случае то, что это жизнеподобие связано не столько с процессом непосредственного восприятия окружающего мира, сколько с определенными культурно-историческими клише и чисто литературными переключками (в «Городе» — главным образом с литературой критического реализма, главным образом русского; в особенности со стереотипами возникающего в этом русле Петербургского мифа).

Можно предположить, что степень условности художественного мира, создаваемого в сознании ЛГ, всегда остается приблизительно одинаковой, но характер этой условности может меняться в зависимости от того, с какими культурными стереотипами она связана. Естественно при этом, что связь с романтическими стереотипами в результате даст картину **объективно** более условную, а с реалистическими — менее условную, но эта большая или меньшая объективная условность будет связана не с изменением характеристик сознания героя, которое в общем остается стабильным, а с характером той художественной условности, которая берется им за образец миромоделирования. (Если бы можно было пренебречь обязательным для гуманитарных наук принципом историзма, то можно было бы сказать, что для значительной части лирики Блока жизнеподобие связано не с реалистическим, а с постмодернистским типом миромоделирования.)

На основании анализа стихотворений «Города» можно сделать вывод о специфическом сюжетно-персонажном значении и внутренней взаимосвязи ряда уже знакомых мотивов, обнаруживаемых как в первом, так и во втором томе. Так, мотивы иллюзорности являются общими для «картонного мира», который служит одним из авторских образов мира, и для картин города, соз-

данных ЛГ этой главы. Между тем в сюжетно-персонажном отношении ЛГ «Города» оказывается связанным как с таковым «Стихов о прекрасной даме» и «Ночной фиалки», так «Страшного мира», что позволяет со значительной степенью уверенностью говорить о сюжетной стороне трилогии.

2.4. Снежная маска как Фаина и наоборот

З.Г. Минц в книге «Лирика Александра Блока» (Тарту, 1969) предпринимает подробный анализ «Снежной маски». Результаты этого анализа представляются нам настолько показательными в ряде отношений, что мы позволим себе простую компиляцию из некоторых ее положений, ограничившись самыми краткими комментариями.

- «Я» (и «Мы») оказывается действующим одновременно в двух, по-разному движущихся, временах. Так, первая (с точки зрения «линейного времени «Я») встреча героев СМ оказывается одновременно и совсем не первой, а одной из бесконечно многих, циклически повторяющихся (с позиций «циклического времени «ты»); «Каждый из томов дает некий целостный цикл творческого развития поэта, причем отдельные «фазы» в этих циклах кое в каких чертах (конечно, лишь в самых общих и абстрактных) совпадают. Разумеется, такая «симметричность», в значительной степени, — результат ретроспективного осмысления Блоком собственной эволюции, итог позднейшей компоновки циклов»;

(Совершенно точное определение. Это прямо подтверждают дальнейшие выводы. — *А.И.*)

- Герой в прошлом был «царем» или «рыцарем», вооруженным мечом;
- «Лирический сюжет» СМ будет состоять именно в движении «Я» из мира «посланцев неба» на ледяные просторы пространства «ты»;
- «Мир «Ты» темен и, одновременно, бел»;

(«Темен и, одновременно, бел» «Ее» мир в религиозном плане СПД. — *А.И.*)

- Радость, с темой которой связаны оба героя — всегда демоническая, «Злая радость», радость гибели; В обоих героях постоянно подчеркивается и любовь к свободе, которая носит «почти «кошунственный» характер»;
- в «Стихах о Прекрасной Даме» любовь героя — только его устремление к всегда далекой от него героине. Здесь же говорится «о достигнутом счастье «холодной любви», объединившей героев»;

(Радость и взаимность — атрибут «огневой игры» ЛГ, которая здесь обогащена темой кощунства и гибели, прежде характерной для ЛП. — *А.И.*)

И, наконец, —

- мир, которому принадлежит «маска», описывается как будущее состояние лирического героя;
- в последнем стихотворении цикла герой мертв, потому что «На снежном костре» написано от лица героини;

(Если лирический герой мертв, и, будучи таковым, попадает в бесформенный и безначальный мир «Маски», характеризующийся неким «циклическим временем», — иными словами, в мир, имеющий очень мало общего с земной реальностью, — то каким образом он впоследствии обретает эстетический идеал на просторах конкретно-исторической «Родины»? — *А.И.*)

А вот что говорится по поводу второй части главы, «Маски»:

- Мир «Масок» — театр. «В сцены из жизни «масок» вплетаются ситуации гримирования героя («Подвела мне брови красным...»), инсценирование жизни («Тени на стене»);
- Герои наделяются условно-жеманными, театрализованными жестами («И стрельчатые ресницы / Опускает маска вниз»);

(И проститутки, и «богоматерь», возникающие в стихах «Города», характеризуются этим же жестом. Тогда не только «богоматерь», но и городские проститутки Блока, воспринимаемые как обращение поэта к реальной жизни, театральны и условны. Что, кстати, и правдоподобно в свете следующего высказывания Блока: «Матрос и проститутка были, есть и будут неразрывной классической парой, вроде Арлекина и Коломбины...» (1, 6, 279). — *А.И.*)

- «известен и создатель масок: Я.../ ...какие хочешь маски / приведу (1, 2, 240)»;

(ЛГ сохраняет свой важнейший атрибут. — *А.И.*)

Также, по словам исследовательницы, сходство «Фаины» со «Снежной маской», которое вполне логично в свете единства прототипа (Н.Н. Волоховой), состоит в открытости художественного пространства, в общих для обеих глав мотивах кружения, полета, музыкальности, сна, ветра, холода и огня. В восьмом стихотворении цикла «Заключение огнем и мраком» («О, что мне закатный румянец...») упоминаются снежные искры (ср. снежный костер «Снежной маски»), снежный кубок и маски. Подобно тому, как в первой из двух названных глав существует противопоставление лирического «Я» и Маски, так и во второй из них лирическое «Я» и Фаина противопоставляются по статичности-динамичности соответственно. Главы связываются между собой прямой цитацией — «кубок темного вина» в стихотворении «Крылья» («Снежная маска») и в «Я в дольний мир вошла

как в ложу...» («Фаина»); «спутал страницы» — в «Они читают стихи» («Снежная маска») и «Пойми же, я спутал, я спутал...» (пятое из «Заклятья огнем и мраком»).

Различие этих циклов, по мнению З.Г. Минц, состоит в том, что героиня «Фаины», в отличие от Маски — реальная земная женщина; «Фаина» — первый цикл А. Блока полностью посвященный земной красоте и земной любви. Блок в «Фаине» (которая ассоциируется с Русью) приходит к примирению с действительностью.

П. Громов при анализе главы указывает, что, в отличие от «вольной» Фаины (ср. «вольная дева в огненном плаще»), лирический герой главы «связан с бедной, расчерченной городской жизнью», и выстраивает ряд оппозиций, характерных для этой главы:

«Я» — Фаина

«город» — «вольная Русь»

«интеллигенция» — «народ»

Оппозиции любопытные. Левая часть, как видим, совпадает с той характеристикой ЛГ «Города», которая приводилась выше.

Эти две главы действительно во многом похожи, что же касается различий, то главное из них, на наш взгляд, состоит лишь в том, что «Фаина» шире — и по объему, и (естественно) по хронологическому охвату, и по диапазону изображенной картины мира. Можно сказать, что по большинству художественных параметров они состоят в привативных отношениях: «Снежная маска» является как бы «частным случаем» «Фаины».

Мы попытались, по генетической близости, рассмотреть эти две главы как взаимоопределяющие, по аналогии с решением системы уравнений с двумя неизвестными, каждое из которых, взятое по отдельности, решено быть не может, — иными словами, декодировать непонятные места «Снежной маски» при помощи «Фаины» и наоборот. (Кроме того, к «Фаине» есть еще один ключ — драма «Песня судьбы». Таким образом, система будет состоять из трех уравнений, из которых «Песня судьбы» достаточно легко подвергается деконструкции.)

При всей своей внешней сумбурности, «Снежная маска» гораздо легче поддается анализу, чем «Фаина», и структурная композиция «Снежной маски» гораздо прозрачнее, нежели «Фаины». Причина понятна: «Снежная маска» создана в самый короткий срок (29 декабря 1906 — 13 января 1907 гг.), — в отличие от «Фаины», которая составлена из стихотворений, писавшихся на протяжении 1906 — 1908 гг., и имеет достаточно сложную историю формирования. «Снежная маска» изначально имела такую же композицию, как и в последнем издании; «Фаина» — результат специального авторского конструирования из стихотворений, входивших в разные разделы двух разных сборников — «Земля в снегу» (1908) и «Ночные часы» (1911).

Большинство из тех признаков «Снежной маски», на которые указала З.Г. Минц (мотивы открытых пространств, взаимного кружения и полета героев, музыкальности, сна, ветра, холода и огня), в рамках представлений, выработанных в настоящей работе, недвусмысленно указывают на вариант сознания, формирующий художественный мир «Снежной маски» — на ЛГ. Другой чрезвычайно важный мотив «Снежной маски», характерный для нее ничуть не менее перечисленных, и еще более симптоматичный для названного варианта сознания — это мотив искусства, или, что, по Блоку, почти то же самое — иллюзорности. Причем тема искусства и театральности возникает уже в первой части главы («Снега»): «Ты — стихов моих пленная вязь» (1, 2, 212), «О, стихи зимы белоснежной! / Я читаю вас наизусть» (1, 2, 213); «Ее песни» (1, 2, 220). Тем более это характерно для второй части главы (с соответствующим названием — «Маски»): «улыбалась чья-то повесть» (1, 2, 236); «Он рассказывает сказки» (1, 2, 237); «Улетевший с книжной дверцы / Амур» (1, 2, 238); «— Вы любезней, чем я знала, / Господин поэт!» (1, 2, 239); «Я — поэт!» (1, 2, 240); «К нашим сказкам, милый рыцарь, / Приклоните слух...» (1, 2, 242); «Ах, вы сами в сказке, рыцарь!» (1, 2, 243); «Они читают стихи» (1, 2, 245); «Спят цари и герои / Минувшего дня» (1, 2, 250) — не считая беспрестанно упоминающихся «маски» или «масок».

Следует отметить, что мотив искусственности в «Снежной маске» отмечался современниками поэта. Мы имеем в виду в первую очередь А. Белого и его «симфонию» «Кубок метелей», написанную в том же 1907 году. Вот цитата из нее: «Вышел великий Блок и предложил сложить из ледяных сосулеч снежный костер. Скок да скок на костер великий Блок: удивился, что не сгорает. Вернулся домой и скромно рассказывал: «Я сгорал на снежном костре». На другой день всех объездил Волошин, воспевая «чудо св. Блока» (46, 268).

Автор настоящих строк согласен с той мыслью А. Белого, что на костре из сосулеч в обычных условиях не сгоришь. Словосочетание «Снежная маска» за прошедшие с тех пор годы стало слишком привычным для филологического уха, чтобы расслышать в нем оксюморон, который в этом случае имеет место. Этот оксюморон существует не только на уровне наивно-бытового сознания (не может быть снежной маски — растает, если только надевший ее не мертвец, каковую мысль, впрочем, в контексте поэзии Блока нельзя сбрасывать со счета). «Снежная маска» — оксюморон гораздо более глубокий, философско-эстетический. В нем сталкиваются значения стихии из самых первородных и безначальных, метеорологической — с маской, то есть явлением человеческой культуры, притом с одним из наиболее искусственных — собственного театрального, лицейского искусства, да притом и в наиболее застывшей, предельно условной, то есть вдвойне искусственной форме — в форме театра масок. Тема театра масок в творчестве Блока к 1907 г. ку-

да как не нова. Однако оксюморонность названия как раз и зависит от того, что на этот раз в самую условную из искусственных форм вливается наиболее хаотическая стихия.

Противоестественность такого соединения тем разительней, что сама глава на самом деле был создана действительно, что называется, на одном дыхании. Поэтому очевидная искусственность такого соединения не была следствием, сложной композиционной идеи автора при составлении, например, данного цикла через много лет спустя и все такое, а была прирожденной, стихийной и даже полубессознательной.

Тема масок — излюбленная тема Блока со времен «Стихов о прекрасной даме». Уже написаны «Балаганчик» и «Нечаянная радость», где тема масок была темой искусственности и театральности роковых судеб персонажей, уже были сказаны слова критики о самоосмеянии, о кощунстве, об издевательствах над своим прошлым — и после этого — и не в порядке полемики или эпатажа — а воистину стихийно Блок опять уравнивает в художественных правах безначальную стихию и заформализованную донельзя театральность.

Вместе с тем мы видим, что, несмотря на беспредельную хаотичность происходящих в главе событий (подчеркнутую даже на уровне внешней стиховой формы), условность картины мира в «Снежной маске» ограничена как пространственно-временными рамками Петербурга (корабли у мыса, мосты, электрический свет, кресты на храмах, бег саней, во второй части — интерьер гостиной с диваном, камином, книжным «шкапом» и т.п.), так и вполне определенной социальной ролью ЛГ («господин поэт») — это также типично для данного варианта сознания. Одним словом, образ ЛГ «Снежной маски» сам по себе очень мало отличается от уже знакомого персонажа. Другое дело — его поведение, или, проще сказать, та сюжетная линия, в которую включается герой, сохраняя свои персонажные черты, но утрачивая или ослабляя присущую ему функциональную специфику, связанную с определенным вариантом сознания.

До сих пор мы говорили об очевидном слиянии с inferнальными силами, связанными с деантропоморфной женской сущностью в связи с образом ЛП «Стихов о прекрасной даме». В данном случае, когда, с одной стороны, уже установлено, что действующим персонажем «Снежной маски» является знакомый нам ЛГ, а, с другой стороны, характеристика Маски как inferнальной сущности также вполне однозначна (ниже мы еще приведем ряд примеров), вывод напрашивается сам собой — перед нами явление того же рода, с каким мы сталкивались в «Ночной фиалке». Явление это двойственного характера, в котором одновременно присутствуют противоположенные моменты лабильности и стабильности: лабильность типов сознания, характеризующих конкретный персонаж, и в то же время — стабильность как сюжетной ситуации, связанной с определенным типом сознания, так и самого этого типа.

Лабильность связи конкретного персонажа с определенным типом сознания (при стабильности самого этого типа) является условием сохранения как сюжетной ситуации, связанной с данным типом, так и художественной индивидуальности самого персонажа. Так, первые же строки первого стихотворения «Снежной маски» («Снежное вино») гласят:

И вновь, сверкнув из чаши винной,
Ты поселила в сердце страх
Своей улыбкою невинной
В тяжелозмейных волосах (1, 2, 211), —

где сразу же («и вновь») видим отсылку к некоторому прошлому, причем для читателя первого тома понятно, к какому именно; а «сверкнув из чаши винной» очень натурально возвращает к образу ЛГ, посетителя ночных ресторанов и, одновременно, к его винным видениям («Незнакомка», «Там дамы щеголяют модами...») — последнее предположение подтверждается также строкой, обращенной к Маске: «В среброснежном покое — / О, Твои, Незнакомая, снежные жертвы!» (1, 2, 250).

Фраза же «Ты поселила в сердце страх» связывается с другим образом: страх — постоянный спутник ЛП «Стихов о прекрасной даме» в финале главы. Образ сердца — не «детского» («Погружался я в море клевера...»), а того, о котором говорится «Сердце — крашенный мертвец» (1, 3, 48) и «Взглянул в свое сердце — и плачу...» (1, 3, 50) станет одним из мотивов «Страшного мира», ЛГ которого также вполне отвечает сложившемуся представлению об этом персонаже (подчеркиваем — персонаже, ибо после «Снежной маски» для него характерен уже другой тип сознания и, соответственно, сюжетная линия).

По поводу «тяжелозмейных волос» долго говорить не приходится: Медуза Горгона при самом радужном взгляде на мир существо-таки inferнальное. Чтобы последний образ не показался только нашей субъективной ассоциацией, следует забежать немного вперед и прочесть в главе «Фаина» стихотворение «За холмом отзвенели упругие латы...», где, в частности, говорится:

Воротясь, ты направишь копьё полуночи
Солнцебогу веселому в грудь.
Я увижу в змеиных кудрях твоих очи
Я услышу твой голос: «Забудь» (1, 2, 260).

Так даже в четырех строках раскрывается целый ряд художественных планов, характерных для разных персонажей и вариантов сознания, а совпадение их в одной точке стихотворного текста есть картина их динамического равновесия, связанного с процессом становления определенного типа сознания у персонажа, для которого он изначально не был специфичным — в данном слу-

чае это ЛГ, который, сохраняя свою персонажную специфику, приобретает черты сознания (и, следовательно, попадает в сюжетную ситуацию) другого персонажа.

Если же говорить о «романе в стихах» в целом, то «Снежная маска» в развитии его сюжета знаменует тот момент, когда ЛГ **наяву** попадает в ситуацию ЛП — так становится явью увиденное им **во сне** («Ночная фиалка»), причем как конкретно-образный персонаж он остается самим собой — он не превращается в ЛП, хотя некоторые его слова указывают даже на чисто внешнее сходство с другим лицом:

...Не увидать себя в венце,

Твои не вспомнить поцелуи

На запрокинутом лице? (1, 2, 211) —

однако обратим внимание на модальность высказывания — это не объективная реальность, а нечто **воображаемое** или **припоминаемое** героем. В реальности же он остается «господином поэтом», жителем Петербурга, обольстителем женщин etc.

Сходство Фаины с Маской очевидно, и оно весьма обстоятельно описано в упомянутых выше работах П. Громова и З.Г. Минц. Следует все же сказать несколько слов по поводу того мнения, что Фаина — реальная земная женщина. Это справедливо только в том смысле, что во многих стихотворениях главы Фаина **обладает** чертами земной женщины. Этого совершенно недостаточно. Для того, чтобы быть земной женщиной, этими чертами нужно не только обладать, но и **ограничиваться**, а Фаина этого не делает. Выше мы приводили строки о ней — «Я увижу в змеиных кудрях твоих очи» — и не понимаем, о какой земной реальности можно говорить в связи с образом Фаины.

Снежная Маска — существо совершенно inferнальное, а по приведенному выше соображению, может быть, и inferнальное-то именно вследствие своей крайней искусственности, в соответствии с представлениями классического немецкого романтизма об inferнальной сущности искусственности (автоматизма), и о добре лишь в естественной жизни. Воспоминания Е.П. Иванова показывают, что А. Блок полностью разделял эти представления. Образ Фаины, как в одноименной главе второго тома трилогии, так и в «Песне судьбы» весьма обильно наделен чертами одновременно и искусственности, и inferнальности.

Несомненно, что при всех чертах сходства «Снежной маски» и «Фаины», вторая глава шире во всех отношениях: и по объему, и по хронологическим рамкам, и концептуально — по широте охвата действительности и по многоплановости возникающей картины мира. Первое же стихотворение цикла («Вот явилась. Заслонила...») тесно связано с символикой одновременно и «Снежной маски» и «Незнакомки» («снежный стон», «снежно-белое забытье», «шелка и соболя»

героини, рифмующиеся «снежная даль» и «темная вуаль»); здесь же присутствуют и прежние черты «огневой игры», как проникнутой фольклорными мотивами, так и с чертами «городской» эстетики: «Душа моя вступила / В предначертанный ей круг» (1, 2, 254), «Тройка мчит со звоном», «Ты взмахнула бубенцами, / Увлекла меня в поля», «И о той ли вольной воле / Ветер плачет у реки, / И звенят, и гаснут в поле / Бубенцы, да огоньки», «Золотой твой пояс стянут, / Нагло скромн дикий взор» (ср. проститутки «Ночной фиалки» — «с наглой скромностью смотрят в глаза»), «Пусть мгновенья все обманут, / Канут в пламенный костер».

Речь шла о первом стихотворении главы. Второе («Я был смущенный и веселый...») и третье («Я в дольний мир вошла как в ложу...») стихотворения цикла полной мерой вводят театральную тему.

Именно здесь, на рубеже 1906—1907 гг. ярмарочный театр масок в лирике Блока сменяется театром музыкально-драматическим («Фаина», затем «Кармен»). Каково же отношение героя к этому новому театру? Оказывается, что если балаганная театральность в 1901—1906 гг. автором четко ощущалась и язвительно комментировалась в стихах и драмах, то здесь субъект сознания вполне патетичен. (То же и в драме «Песня судьбы», где назойливая театральность произведения делала сомнительной его художественную ценность даже для театра, и «Песня судьбы» осталась более фактом личной биографии автора, нежели явлением русской драматургии.) Но то же самое происходит и в лирике. Такие строки, как

Я — звезда мечтаний нежных,

И в венце метелей снежных

Я плыву, скользя...

В серебре метелей кроюсь,

Ты горишь, мой узкий пояс —

Млечная стезя! (1, 2, 257) —

под пером великого русского поэта мыслимы разве только в качестве реплики балаганного персонажа площадной драмы, однако это не реплика, а лирическое стихотворение.

Так странно на первый взгляд развивается отношение к театру — от разочарования и насмешки к очарованию и воспеванию: логика кажется противоестественной, ибо нельзя очароваться тем, что уже прежде осмеял. Мы опять же избегаем здесь психологического момента, ибо субъективно-психологически такое возможно — но невозможно объективно-художественно.

Единственное объяснение этому феномену — прежнее: синхроническое сосуществование нескольких вариантов авторского сознания, а в сюжетной плоскости — взаимопревращение ролей героев, воплощающих эти варианты. Не Блок или единый «ЛГ поэзии Блока» от осмеяния картон-

ного мира приходит к очарованию Снежной Маской или лубочно-театральной Фаиной — это давно знакомый вариант авторского сознания становится специфичным для другого (тоже давно знакомого) персонажа — в данном случае, как и в «Снежной маске» — для ЛГ.

Стихотворение «Ушла. Но гиацинты ждали...» одновременно сводит в героине черты инферальности:

Вползи ко мне змеей ползучей,
В глухую полночь оглуши,
Устами томными замучай,
Косою черной задуши.

и сектантства:

И, миру дольному подвластна,
Меж всех — не знаешь ты одна,
Каким раденьям ты причастна,
Какою верой крещена (1, 2, 258).

Сам факт сочетания этих мотивов А. Блок вполне осознавал. Читаем в его записной книжке (6 марта 1908 года): «Фаина — «В лесах» Печерского. Тоже — раскольница с демоническим» (1, 8, 103)

Обратим внимание на то, что мотивы сектантства в «Фаине» и «Песне судьбы», художественно связанные с картинами «огневой игры» ЛГ «Стихов о прекрасной даме» (к персонажной характеристике субъекта сознания «Фаины» следует добавить, что он связан и с другими знакомыми нам мотивами лирики Блока — «бедной городской жизни» (П. Громов), цыганскими мотивами, бытом современного Блоку литератора; кроме того, **все** стихи «Фаины» связаны с женским образом), в то же время концептуально коррелируют с «религиозным» планом этой книги, находящимся в зависимости от сознания ЛП. Именно таким образом в «Фаине» оказывается возможным переход сюжетной функции от одного персонажа к другому.

Таким образом, использование «Фаины» в качестве инструмента для анализа «Снежной маски» позволяет прийти к выводу: ЛГ «Снежной маски» — действительно известный нам ЛГ, связанный с мотивами театральности, современной городской жизни, находящийся в специфических для него отношениях с героиней, которые он сам рассматривает в рамках специфического культурного контекста — «музыкальной стихии народной души». К характеристике же типа сознания, которое он объективирует в настоящее время, также можно привести убедительные цитаты. «Я был смущенный и веселый...»:

Живым огнем разъединило
Нас рампы светлое кольцо,
И музыка преобразила
И обожгла твое лицо. (1, 2, 256) —

огненное кольцо рампы в контексте строфы — причина; следствием же становится хорошо нам знакомое **изменение Ее облика**, которое, к тому же, весьма красноречиво происходит тем же способом, что «изменение облика» Данте. Интересно и симптоматично в этом случае функциональное отождествление музыки с адским пламенем.

В «Фаине» город перестает восприниматься субъектом сознания как безусловно злое начало. Это и неудивительно: коль скоро сама Фаина — актриса, она может существовать в этом качестве только на сцене, то есть в современной городской жизни. Лейтмотив «Фаины» — «С нами ночь!» («О, что мне закатный румянец...», «И я провел безумный год...»). Прочитируем для полноты картины еще одно стихотворение из «Фаины» — «Всю жизнь ждала. Устала ждать...»:

Забавно жить! Забавно знать,
Что под луной ничто не ново!
Что мертвому дано рождать
Бушующее жизнью слово! (1, 2, 287)

Не менее интересны выводы, которые можно сделать при обратной задаче — использовании «Снежной маски» для анализа «Фаины» (равно как и «Песни судьбы»). Тогда оказывается, что Фаина, которую и последующие исследователи, и сам Блок прямо отождествляли с Россией, в образе которой воплотил поэт свои самые высокие чаянья и вообще приобщился народной стихии, отождествляется со Снежной Маской. Вопрос: если народная душа — музыкальная стихия, то что тогда — формализованная до степени балаганной маски иллюзорность? Россия? Россия.

Такое предположение противоречит устоявшемуся взгляду на суть творческой эволюции (воплощенной в композиции трилогии) Блока. Прямой, как стрела, путь поэта, по всеобщему мнению, лежал именно к России. Там, в главе «Родина», виделся финал этого пути, именно там «художник, мужественно смотрящий в лицо миру» обретал последний идеал и окончательно «узнавал и принимал жизнь». И.С. Правдина, характеризуя героя «Страшного мира» («История формирования цикла «Страшный мир»»), говорит о нем: «спасение — только в обретении нового идеала, поисках незыблемых объективных жизненных ценностей. «Требуется какое-то иное высшее начало», — писал Блок в статье «Народ и интеллигенция», приходя к выводу, что отсутствие его приводит к «самоубийству всех видов» (V, 327). В этой статье и других статьях и письмах 1907 — 1908 годов Блок провозглашает необходимость слияния с Родиной...» (257, 218). И это действительно так,

но с одной оговоркой: певец России, «художник, мужественно смотрящий в лицо миру» — это не сам Блок, точнее — **не весь** Блок. А раз так — то и **не Блок**, потому что сказать «не весь Блок» можно и о «рыцаре Прекрасной Дамы», и о «черном рабе проклятой крови», и о Германе из «Песни Судьбы» — одним словом, почти о любом из персонажей блоковского творчества.

Начиная с 1907 года тема России постепенно становится главной темой блоковской поэзии. В этом году написано программное стихотворение «Русь», этим же годом начинается датировка стихотворений главы «Родина» в третьем томе. Тогда же написан ряд статей, в которых писатель выражает высшую степень любви к России в противовес решительной нелюбви к западной цивилизации. Наиболее известный пример — «Девушка розовой калитки и муравьиный царь». В дневниках и записных книжках эта мысль выражена еще более решительно. Вот запись от 12 сентября 1908: «Распроститься с «Весами». Бойкот новой западной литературы. Революционный завет — презрение» (1, 8, 113). Элементы мистического народничества Блока заметны еще в «огневой игре» СПД, но в полной мере получают раскрытие именно в «Фаине». Здесь национально-фольклорные мотивы имеют своеобразную окраску:

Гармоника, гармоника!

Эй, пой, визжи и жги!

Эй, желтенькие лютики,

Весенние цветки! (1, 2, 280) —

вторая строка — очевидный цыганский плясовой вопль, а упоминание весны здесь (и в других стихотворениях главы — «О, весна без конца и без краю — / Без конца и без краю мечта»; так говорит Фаина: «Сгоришь в моем саду! / Я вся — весна! Я вся — в огне!» (1, 2, 284)) следует сопоставить с тем специфически блоковским пониманием весны, о котором мы писали выше. Само имя «Фаина» в качестве символа России озадачивает, как и многократное сравнение символа России со змеей: может быть, так принято где-нибудь далеко на Востоке, но в русской народной ментальности змея никогда не ассоциировалась ни с чем достойным, в русской народной ментальности за убитую змею прощалось сорок грехов.

Ю.М. Лотмана и З.Г. Минц в уже упомянутой статье «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока» подчеркивают мысль, что цыганское начало в русской культуре никоим образом не было противопоставлено собственно русскому, напротив: «Цыганское пение воспринималось не как изменение природы русской песни, а как подлинно народное ее раскрытие. «От народа (русского) отделить их нельзя», — писал Ап. Григорьев о цыганах» (192, 114). Однако сам Блок писал: «нельзя любить цыганские сны, ими можно только сгартать» (1, 7, 79). Здесь он вполне последователен: «Я люблю гибель, любил ее искони... Я последователен и в

своей любви к «гибели» (1, 8, 318). Однако стремление к гибели можно ли рассматривать как некоторый конструктивный идеал?

В той же статье приводится следующая мысль: «Не случайно рядом с «цыганской» темой возникает образ народа, живущего в краю песен — «страна искусства». Так возникает сначала гоголевская Украина, затем гоголевская Италия, а позже — тема Италии в русской литературе, которая дойдет до Горького и Блока как своеобразный двойник «цыганской темы» (192, 111). По отношению к Блоку мысль эта совершенно верна, но и получает особый смысл. Блоковская Италия все же значительно отличается от горьковской. Это действительно «страна искусства», итальянские очерки Блока так и называются — «Молнии искусства». Однако «Итальянские стихи» открывают и другие черты этого искусства. Во-первых оно мертвое, мемориальное, как восковая кукла египетской Клеопатры («Равенна», «Почивает в мире Теодорих...», «Слабеет жизни гул упорный...», «Умри, Флоренция, Иуда...», «Под зноем флорентийской лени...», «Фьезоле»). Во-вторых, здесь опять видим двусмысленную игру с христианской мифологией, и опять это образ Божьей Матери и, одновременно, земной (даже слишком) «девы» Марии, — это стихотворения «Девушка из Spoleto», «Madonna da Settignano», «Сиена»; в особенности — «Глаза, опущенные скромно...» (опять! — *А.И.*) и «Благовещение». Что касается двух последних, то их можно сопоставить не только с пушкинским «рыцарем бедным», но и с «Гавриилиадой». Таким образом, та сторона итальянских впечатлений Блока, которую он выразил строками

В черное небо Италии

Черной душою гляжусь. (1, 3, 108), —

вполне соответствует словам И.С. Правдиной о том, что в сборнике «Ночные часы» «трагизм увеличивается от раздела к разделу» и «утверждается «Итальянскими стихами» (257, 218). Так что «итальянскую тему» в лирике Блока воистину можно назвать двойником русско-цыганской темы. Что же касается мотива искусства, то в «Фаине» он также неразрывен с мотивом искусственности:

И странным сияньем сияют черты...

Удалая пляска!

О, песня! О, удаль! О, гибель! О, маска...

Гармоника — ты? (1, 2, 280) —

ЛГ как бы и сам не вполне верит тому, что говорит: «гармоника — маска?». Именно так, маска. В статье Ю.М. Лотмана и З.Г. Минц также говорится: «Но образ Фаины в «Песне Судьбы» связан не только с представлением о «настоящей жизни», о субстанции народного характера. Кроме Фаины прошлой и Фаины будущей, в пьесе есть и Фаина настоящая: шантанная певица, исполняющая «общедоступные куплеты» с пошлыми словами (...). Фаина-Русь, великая в своих

возможностях, сегодня сама еще не знает истинных путей, ищет, но не находит Жениха, изменяет ему с ей самой ненавистным «спутником» (192, 139).

По внимательному прочтению «Фаины» в контексте всей трилогии и с учетом сложившихся в настоящей работе представлений, становится очевидным, что мифологему «зрелый Блок — певец России» следует принимать с теми же оговорками, что и «юный Блок — певец Прекрасной Дамы».

Еще одним важным доводом в пользу нашей точки зрения является именно композиция трилогии, рассматриваемая с учетом тех особенностей варьирования форм авторского сознания и художественных персонажей книги, которым посвящена настоящая работа.

Итак, рассмотрим композицию, — сначала второго тома, а затем и всей трилогии. Это позволит нам вернуться к теме «Блок и Россия» с новой информацией для дальнейших рассуждений.

2.5. Сюжет и композиция второго тома

Завершают второй том «Вольные мысли». Традиционно именно в стихотворениях этой главы видели решительный шаг Блока к реализму. Так, П. Громов указывал, что «Фаина» и «Вольные мысли» разрушают слишком абстрактный мир «Снежной маски» и их роль во втором томе поэтому аналогична роли «Распутий» в первом томе.

Цикл состоит из четырех стихотворений. Первое из них легко противопоставляется трем последующим по достаточно важному признаку. По мнению З.Г. Минц, в основе «Вольных мыслей» лежит идея приятия мира и жизни, но есть здесь и абсолютно отвергаемые явления: быт и нравы сегодняшнего (= городского) мира, люди этого мира. Тогда первое из стихотворений посвящено картинам отвергаемого мира, три последних — картинам мира принимаемого (за исключением присутствующих в нем людей отвергаемого мира). Действие первого стихотворения — «О смерти» — происходит в городе («Все чаще я по городу брожу...», городские сцены на ипподроме и набережной). Действия второго, третьего и четвертого происходит в соответствии с их названиями — «Над озером», «В северном море» и «В дюнах» (под каждым обозначено место создания — «Шувалово», «Сестрорецкий курорт» и «Дюны» соответственно). Заметим здесь, что название первого — «О смерти» — указывает на тематику, названия второго, третьего и четвертого — обозначение места. Таким образом, первое стихотворение по своему философскому назначению (о смерти) и месту действия (ненавистный лирическому «Я» город) должно как бы оттенять три оставшихся.

При прочтении первой же строчки стихотворения «О смерти» — «Все чаще я по городу брожу...», немедленно вспоминается целый ряд синтаксически подобных:

«Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (Пушкин);

«Еду ли ночью по улице темной...» (Некрасов);

добавим, пожалуй, и «Едешь ли в поезде, в автомобиле...» (Высоцкий) — последний не мог повлиять на Блока, но прекрасно ощутил концептуальный ореол русских стихотворений, начинающихся со строки о блужданиях или поездках по городским улицам — это стихи о смерти.

Наиболее очевидна в данном случае переключка с пушкинским текстом. Об этом писала Л.Я. Гинзбург («О прозаизмах в лирике Блока»): «Предметный мир цикла «Вольны мысли» широк и непредвиден в своей наблюденной конкретности. Но он ведь складывается под знаком Пушкина. (...) Пушкинская интонация, интонация «Вновь я посетил...», настойчиво проникая в эти стихи, заранее освящает все в них изображенное» (97, 165). Например, в описании тела утопленника

Один тащил багор (...)

...Другой помог,

И длинное растянутое тело,

С которого ручьем лилась вода... (1, 2, 257) —

трудно не увидеть связи с текстом пушкинского «Утопленника».

Однако важнейшая интертекстуальная связь стихотворения, несомненно, устанавливается с творчеством Льва Толстого. В стихотворении перед нами **три смерти** — жокея, рабочего и — предстоящая — ЛГ, который говорит о смерти «...Так свойственно мне знать, / Что и ко мне она придет в свой час» (1, 2, 295). Смерть жокея на скачках (изображение которых переключается с соответствующими картинами из «Анны Карениной»), рабочего и — будущая — ЛГ каждый раз передается очень по-разному. Вот жокей (то есть всадник): «Упавший навзничь, обратив лицо / В глубокое ласкающее небо. / Как будто век лежал, раскинув руки / И ногу подогнув. Так хорошо лежал» (1, 2, 296). А вот — уже упомянутый нами Василий Фивейский из рассказа Л. Андреева: «И в своей позе сохранил он стремительность бега; бледные мертвые руки тянулись вперед, нога подвернулась под тело». Вот описание смерти всадника:

Так хорошо и вольно умереть

Всю жизнь скакал — с одной упорной мыслью (...)

Ударился затылком о родную,

Весеннюю, приветливую землю (...)

...И умерли глаза.

И труп мечтательно глядит наверх.

Так хорошо и вольно (1, 2, 297).

Глядящий мертвыми глазами в небо (опрокинутый) всадник на родной, весенней (в особенности), приветливой земле, лежащий в позе Василия Фивейского, — это, конечно, ЛП, или, точнее, это жокей, в данном стихотворении исполняющий функцию наблюдаемого лирическим героем мертвого ЛП.

Между прочим, связь с рассказом Л.Н. Толстого необходимо подразумевает контраст двух смертей — одной красивой, можно сказать божеской, другой — безобразной, человеческой, слишком человеческой. Имеется в стихотворении и такая — это смерть рабочего. Описание тела приводилось. Городовой «Зачем-то щеку приложил к груди / Намокшей и прилежно слушал, / Должно быть, сердце», «И каждый вновь пришедший задавал / Одни и те же глупые вопросы», затем следует описание истового выпившего рабочего, доказывающего вред пьянства — все это еще обычная, человеческая нелепость. Но есть нелепость и особая, специфически блоковская, которая позволяет и в этом утопленнике видеть черты еще одного двойника ЛП. Посмотрим на обстановку набережной, где происходит всплытие мертвеца. Рабочие возили с барок в тачках дрова, кирпич и уголь,

И светлые глаза привольной Руси
Блестели строго с почерневших лиц.
И тут же дети голыми ногами
Месили груды желтого песку,
Таскали — то кирпичик, то полено,
То бревнышко. И прятались. А там
Уже сверкали грязные их пятки,
И матери — с отвислыми грудями
Под грязным платьем — ждали их, ругались
И, надавав затрещин, отбирали
Дрова, кирпичики, бревешки. И тащили,
Согнувшись, под тяжелой ношей, вдаль.
И снова, воротясь гурьбой веселой,
Ребятки начинали воровать:
Тот бревнышко, другой — кирпичик... (1, 2, 297)

При желании здесь действительно можно увидеть нечто толстовское, из жизни простонародья (особенно в слове «ребятки»; Лев Толстой очень любил детей). Но, во-первых, такая тематика для лирики Блока совершенно нехарактерна. Хотя в «Ямбах» и говорилось:

Да. Так диктует вдохновенья:
Моя свободная мечта
Все льнет туда, где униженье,
Где грязь, где мрак, и нищета (1, 3, 93), —

но все же для блоковской лирики это во многом осталось декларацией. Блоковский «мрак» носит в основном мистический характер, а о «грязи» и «нищете» можно узнать скорее из прозы, дневников и переписки поэта (хотя тоже немного, если сравнить с творчеством многих современных Блоку авторов), нежели из его стихов. «Свободная мечта» — может быть; но как поэт Блок остался далек от натурализма.

Во-вторых, поражает несоответствие между иконными ликами рабочих и описанием членов их семей, которое ограничивается грязными пятками и отвислыми грудями, под грязным же платьем. Пятки и груди — части тела, ценность которых для портретной характеристики минимальна, в то же время их символическая нагрузка может быть значительной. Отвислые груди знаменуют подчеркнуто плотское женское начало, что же касается голых ног, то Е. Гоцило писала о библейских параллелях между гениталиями и ногами, между прочим, считая, что «многочисленные обращения к женским ножкам у Пушкина основываются именно на этой ассоциации и, возможно, имеют библейские корни» (341, 183). Чуть ниже мы еще поговорим об этих частях тела. Несоответствие состоит и в том, что разумная деятельность рабочих сменяется какой-то невнятной бессмыслицей: ребятки весело воруют — хорошо, когда кирпичик или полено, а то и «бревнышко», прячутся (с бревнышками?!), «а там» ждут матери, ругаются, отбирают бревнышки и, «согнувшись под тяжелой ношей», тащат «вдаль» — и все начинается сначала. Деятельность что у детей, что у женщин, — не разумная, не осмысленная, какая-то стихийно-весенняя, как у мохнатых существ, которые славят весну и дразнят прохожих в предисловии к «Нечаянной радости». Все это — весенние хтонические картины «Пузырей земли», которые, однако, здесь происходят в условиях города, ибо между «Пузырями земли» и «Вольными мыслями» пролегает расстояние в целый том.

Возвращаясь же к толстовским мотивам, не забудем и о третьей смерти. Она произойдет в будущем, и ЛГ говорит:

Сердце!
Ты будь вожатаем моим. И смерть

С улыбкой наблюдай. (1, 2, 298) —

сердце-вожатай знакомо нам уже по стихотворениям первого тома («Погружался я в море клевера...»), а более — по мотиву сердца-мертвеца «Страшного мира», которое, с учетом только что сказанного, напоминает также уже знакомые по «Фаине» дантовские мотивы, тем более, что в «Страшном мире» есть и писанная терцинами «Песнь ада», а вожатой Данта по его кругам был точно мертвец.

Заметим вещь очень важную: рабочие с иконными ликами привольной Руси и хтонические весенние существа вовсе без лиц, только с грудями и пятками, суть члены одних семей, состоящие между собой в интимной либо кровной связи. Это то самое, о чем мы говорили при анализе «Пузырей земли», — не путаница серафического и инфернального, как в «Стихах о прекрасной даме», а принципиальный отказ от самой мысли о различии этих начал, болото вместо храма. Это еще одна причина видеть в утопленнике двойника ЛП.

В связи с этим хотелось бы еще раз вернуться к роману А. Белого «Серебряный голубь». Рассматривать этот роман нужно с учетом его интертекстуальных связей не только со «Стихами о прекрасной даме», но и с блоковским идеалом «Вольной Руси», связанной с образом Фаины («раскольница с демоническим»). Мы бы не решились назвать роман карикатурным воспроизведением блоковского идеала, однако полемика с Блоком здесь очевидна. Сюжет романа состоит в том, что поэт-мистик Дарьяльский попал под влияние «секты голубей», оказался на распутье между двумя женщинами — своей невестой Катей и хлыстовской богородицей Матреной — и в финале пал жертвой религиозного фанатизма. Понятно, что корень зла лично для Дарьяльского состоял в Матрене, чьи грубо-простонародные черты (мистическое народничество Блока) сочетаются с демоническими, или, на языке платоновско-соловьевском, «Афродита Пандемос» отождествляется с Астартой.

Вот ее первое, и сразу предельно эмблематичное, появление в романе: «На мостках здоровые торчали ноги из-под красного, подоткнутого подола да руки полоскали белье; а кто полоскал, не видно: старуха ли, баба ли, девка ли» (42, 24). (Совершенно невероятное, имей мы дело с реалистической прозой, обстоятельство, что «проходя мимо пруда», Дарьяльский увидел одни только ноги стоящей на мостках — лицо же остается неведомо). Далее описывается ее одежда: «В дальнем углу церкви заколыхался красный, белыми яблоками, платок над красной ситцевой баской» (24, 25), то есть **вся** одежда — красная. И только после ног и красного одеяния «Сладкая волна неизъяснимой жути ожгла ему грудь, и уже не чувствовал, что бледнеет; что, белый, как смерть, он едва стоит на ногах. Волненьем жестоким и жадным глянуло на него безбровое ее лицо в крупных рябинах» (24,25) — объяснить такую реакцию Дарьяльского на это лицо можно, конечно,

только сверхъестественными причинами! Дальнейшая портретная характеристика Матрены характеризуется педалированием одних и тех же признаков — «Поглядывает баба рябая на Катю»; «баба рябая ничего себе»; «нос тупонос, лицо бледное, в крупных в рябинах — в огненных»; «она — рябая, пренеказистая из себя; с большим животом». Большой живот, как и большая грудь, — эмблемы утрированно-женского начала; о ногах выше уже говорилось, продолжим: «из-под баски красной полные бабьи заходили груди»; «ух, побежала — мелькают Матренины пятки»; «загорелые ноги, здоровые, в грязи — и ишь как оне, ноги, наследили на терассе»; «волосы ее рыжи, груди отвислы, грязны босые ноги и хотя сколько-нибудь выдается живот»; «в колыханье же грудей курносой столярихи, и в толстых с белыми икрами и грязными пятками ногах, и в большом ее животе, и в лбе покато и хищном, — запечатлелась откровенная срамота»; «босые ноги Матрены Семеновны оттопали куда-то вбок, там она укрывала фартуком грязным до невозможности густо горящее лицо».

Заметим также, что, поскольку сознание Дарьяльского постепенно приобретает черты сознания блоковского ЛП, во внешнем образе Матрены также появляются новые черты. С одной стороны, безразлично-описательная интонация сменяется эмоционально окрашенной: «Вон, вон, о, Господи, красная юбка Матрены Семеновны: вон, вон из-под юбки ее босая ножка под столом бросается в глаза из полуоткрытой двери: и ножку ту перерезал жизни луч световой» (24, 198). С другой стороны, появляются и черты инферальности — «белое в зеленоватом свете, точно зеленый труп, перед ним сидящей ведьмы лицо; сама к нему лезет, облапила, толстые груди к нему прижимает, — ослабленная звериха» (42, 151); «набок платок, волосы прочь: ногтем по волосам проведет — сыплются искры» (42, 212); «пыльного оттенка ее грязно-красные волоса, и вздутья кровью припекшихся губ дико его разволновали» (42, 228). Для полноты картины следует добавить, что ближе к финалу романа, незадолго до гибели Дарьяльского, описывается народная вечеринка: «Завизжала гармоника (...) пьяная баба пошла в пляс» (24, 255); «Долго бы еще топотала оголтелая баба...» (ср. у Блока — «И долго длится пляс ужасный...»), не случись пожар, которого естественно довершает картину этой «огневой игры» поэта-мистика с «демонической раскольницей». Таким образом, А. Белый в «Серебряном голубе», вольно или невольно, дает свою версию важнейшей сюжетной линии Блока, причем, как и Блок периода «Фаины» и «Песни Судьбы», помещает сюжетную линию «изменения Ее облика» на фоне «вольной Руси», придавая ей, в отличие от Блока, немного натурализма и очевидную определенность сюжетного развития. Смещение религиозности и демонизма, которое и сам Блок видел в сектантстве, имеет наглядное соответствие в художественном мире «О смерти», а именно — в уже упомянутой кровно-интимной близости

иконноликих рабочих с их хтоническими домочадцами. Знаменательно, что Блок назвал «Серебряного голубя» «гениальной повестью» (1, 5, 434).

Обратим, однако, внимание, насколько «О смерти» литературней, чем сходные с ней по картине мира (ЛГ и мертвый всадник на фоне «священной» весны) «Пузыри земли». При сохранении образно-концептуальной системы первой главы тома, здесь видим отказ от оригинальной мифологии и подключение к общекультурному фону (в данном стихотворении — главным образом к толстовскому, который в начале столетия был куда более мощным, чем в конце). Смысл этого явления очевиден — развитие мотива искусственности мира, моделируемого посредством сознания ЛГ.

Об этом же можно говорить и в связи с остальными стихотворениями главы. «Над озером» снова, как и в «Стихах о прекрасной даме», изображает три пары взаимодействующих художественных единиц: девушка — офицер, ЛГ — актриса, ЛГ — озеро («С вечерним озером я разговор веду / Высоким ладом песни (...) Влюбленные ему я песни шлю (...) Как женщина усталая, оно / Раскинулось внизу...(1, 2, 299)»). Если озеро похоже на женщину, то ЛГ похож на ЛП (как и должно быть после «Снежной маски»):

...Надо мной — могила
Из темного гранита (...)
И кто посмотрит снизу на меня,
Тот испугается: такой я неподвижный..., —

и, однако, только похож, — вот он пишет о себе дальше:

В широкой шляпе, среди ночных могил,
Скрестивший руки, стройный и влюбленный в мир.

Что-то среднее между Байроном и Горьким (горьковские мотивы в главе заметны, мы их коснемся), а скорее — классический Йенский романтик, мировоззрение которого немислимо вне романтической иронии (продолжение с того же места):

Но некому взглянуть. Внизу идут
Влюбленные друг в друга: нет им дела
До озера, которое внизу,
И до меня, который наверху.

Вся история о том, как нежная и удивительная девушка внизу, должная, по мнению ЛГ, прогнать подходящего к ней пошляка-офицера, вместо того целуется и уходит с ним (ЛГ, только что мысленно называвший ее «Теклой», понимает, что она на самом деле «Фёкла» — о Фёкле см. выше) без остатка вписывается в сюжет «изменения ее облика», но посмотрим на ЛГ:

Я хохочу! Взбегаю вверх. Бросаю
В них шишками, песком, визжу, пляшу
Среди могил — незримый и высокий...
Кричу: «Эй, Фёкла! Фёкла!»...

Эти молодые люди внизу, натурально, **пугаются** и убегают, но никогда еще роль **страшного** ЛП не исполнялась в трилогии столь комично, как «Над озером» (к теме «самоосмеяния» Блока).

Вот стихотворение «В северном море». Здесь налицо явно горьковские мотивы — неумеренные олицетворения пейзажа («закат из неба сотворил глубокий многоцветный кубок», «Руки одна заря закинула к другой», «сестры двух небес прядут туман», «туча в предсмертном гневном мечет из очей то красные, то синие огни», «остров распростерт в воде, как плоская спина морского животного»), контрастирующая с ним жалкая и ничтожная буржуазная публика («дряблость мускулов и грудей обнажив», «визжа, влезают в воду», «шарят неловкими ногами дно», «кричат, стараясь показать, что веселятся»). Этой публике, в свою очередь, противопоставляются настоящие, гордо звучащие люди с красавицы-яхты (она противопоставлена «пузатой и смешной моторной лодке», на которой, между прочим, сидит и ЛГ):

Сидят, скрестивши руки, люди в светлых
Панамах, сдвинутых на строгие черты (...)
И вежливо и тихо говорит
Один из нас: «Хотите на буксир?»
И с важной простотой нам отвечает
Суровый голос: «Нет. Благодарю» (1, 2, 304).

Таким образом, ЛГ — тоже «один из нас», пассажиров смешной моторной лодки, несмотря на весь свой романтический пафос (впрочем, если не заемный, то литературно-вторичный).

Однако самая злая самоирония из всех «Вольных мыслей» выражена в последнем стихотворении — «В дюнах». Вначале герой говорит:

Я не люблю пустого словаря
Любовных слов и жалких выражений:
«Ты мой», «Твоя», «Люблю», «Навеки твой».
Я рабства не люблю. Свободным взором
Красивой женщине смотрю в глаза (...)
И я прекрасен — нищей красотой
Зыбучих дюн и северных морей (1, 2, 306) —

образ вполне типичный для романтической литературы от Байрона до Ницше и Горького.

тие мироощущения участника «огневой игры» «Стихи о прекрасной даме» (т.е. ЛГ) в условиях «прозрения» — аналогично превращению предчувствий ЛГ «Ante Lucem» в свершения ЛП «Стихов о прекрасной даме».

5. «Вольные мысли» — род заключения: первые монологи «преображенного» ЛГ — в одном ряду с преромантическим эпигонством ЛП «Стихов о прекрасной даме» и романтическим — ЛГ в ряде глав третьего тома.

Таким образом, две первые пары глав второго тома («Пузыри земли» + «Ночная фиалка» и «Разные стихотворения» + «Город») предлагают новую картину взаимоотношений между тремя вариантами авторского сознания, существующими в первом томе — между ЛГ, ЛП и Поэтом. В первом томе их существование задано в статике, причем каждому определена соответствующая функция. ЛП проживает ситуацию «изменения Ее облика» изнутри, при этом из персонажа десоциализированного в некоторой степени превращается в персонаж полностью десоциализированный и в значительной мере дегуманизированный (поскольку дегуманизацией можно в известном смысле назвать и смерть, и обретение нечеловеческих свойств). В «Ante Lucem» читатель имеет дело с чем-то напоминающим процесс становления сознания ЛП, в «Распутьях» — с некоторым смещением черт ЛГ и ЛП, с процессом, который К.Н. Леонтьев описывал как «вторичное упрощение» — процессом деградации и смерти.

Именно второй том дает объяснение причине этого процесса. В «Пузырях земли» сознание ЛП вновь возникает перед читателями в самом чистом виде, причем ЛП явно деантропоморфен, находится в очевидно inferнальной обстановке, которая, однако, описывается с совершенно иной интонацией, чем следовало бы ожидать в такой ситуации. В «Ночной фиалке», по многим показателям являющейся прямым продолжением «Пузырей земли», становится понятным происхождение ЛП. Оно напоминает теогонию Якоба Беме: ЛП постоянно происходит из ЛГ (что, памятуя о том, что реальным прототипом обоих было одно и то же лицо, именно — А. Блок, удивлять, в общем, не должно). В «Ночной фиалке» ЛГ видит сон, в котором встречает ЛП и понимает, что сам он обречен стать таким же. (Таким образом, по аналогии следует предположить, что и ЛП первого тома некоторым образом возникает из ЛГ.)

Напротив, ЛП, монологи которого столь явно звучат в «Разных стихотворениях» 1904 года, при дальнейшем чтении главы теряет свою специфику и начинает говорить голосом даже и не ЛГ, а прямо авторским, из чего мы и делаем вывод, что субъектом сознания «Разных стихотворений» является Поэт как реальный прототип всех персонажей трилогии. Глава же «Город», в начале которой перед нами вновь оказывается ЛГ, включенный в излюбленную им ситуацию «огневой

игры» (правда, с женщинами другого плана), заканчивается тем, что ЛГ явно десоциализируется (деклассируется как элемент) и оказывается в той же ситуации неразличения серафического и инфернального, которая уже привела к роковому концу ЛП, причем здесь же вновь возникает и тема суицида («В октябре»).

Таким образом, между Поэтом, ЛГ и ЛП нет принципиальной личностной разницы как между разными персонажами, стабильно сохраняющими свои внутренние и внешние качества на протяжении всего произведения, а выделенные в рамках первого тома варианты авторского сознания, независимо от предметного и персонажного наполнения, и во втором томе продолжают существовать в столь же жесткой обособленности, как и в «Стихах о прекрасной даме». Мы видим, что возможность становления такого варианта сознания как сознание ЛП, является атрибутом сознания ЛГ, а, сверх того, «Разные стихотворения» свидетельствуют о том, что оба описанные варианта сознания являются функцией сознания авторского. Этот факт, сам по себе очевидный для читателя, знающего, что все эти стихи написал один человек, здесь становится фактом художественного мира трилогии. Условно говоря, Поэт как один из персонажей книги признается в своей причастности к легкомысленному литературоцентризму ЛГ и к переходящему в сатанинскую одержимость романтическому энтузиазму ЛП, хотя со своей, авторской позиции, полностью отдает себе отчет в том, с какими именно героями таким образом демонстративно самоотождествляется.

Новый виток сюжетного развития начинается в следующей паре глав — в «Снежной маске» и «Файне». Написанная в самое короткое время «Снежная маска» повествует примерно о таком же процессе, который происходил в «Стихах о прекрасной даме» с ЛП, разница состоит в том, что здесь процесс протекает куда более стремительно, а сверхреальная героиня изначально является существом неприкрыто инфернальным. Вместе с тем белая стихия зимы, захватывающая ЛГ («господин поэт» — называет его гостя) явно перекликается с апокалиптической Белизной «Невесты», которая мерещится ЛП в первом томе, а ситуация второго, «снежного крещения» (то есть, по сути, Антикрещения), в которую с охотой бросается ЛГ «Снежной маски» — с нарастанием инфернальной окраски «служения» ЛП в «Стихах о прекрасной даме». Так повторяется сюжетная линия ЛП, причем ее демоническая сущность в «Снежной маске» выражена совершенно недвусмысленно и неоднократно подчеркивается именно как таковая. Вместе с тем вторая часть главы, «Маски», во многом дублируя «балаганный» план первого тома, подчеркивает специфику этого художественного плана, характерную именно для второго тома. Тема масок здесь, во-первых, подчеркнута литературна, причем это именно литературность в духе русского декаданса; во-вторых, герой здесь охотно пускается в очарование этой, вполне сознаваемой им как ложь, литературно-

стью. Это и неудивительно: здесь ситуацию слияния с инфернальными силами переживает ЛГ, человек более социальный и рефлексирующий, нежели ЛГ первого тома.

Художественный мир следующей главы, «Фаины», значительно шире и многообразнее, чем мир «Снежной маски». В ней, как в фокусе, сходится целое множество художественных планов, имеющих место в предыдущих и последующих главах трилогии, но все они связаны именно с типом сознания ЛГ:

1) тема снежной стихии и «Снежной Девы» («Снежная маска», «Страшный мир», «О чем поет ветер»);

2) тема театра и искусства вообще («Стихи о прекрасной даме», «Разные стихотворения», «Итальянские стихи», «Кармен», «Соловьиный сад», отчасти «Арфы и скрипки»);

3) тема стихии (мировой вообще и народной в частности), воплощенной в «стихийной» женщине («Стихи о прекрасной даме», «Город», «Родина»)

Тема «стихийной» женщины из народа возникает в «огневой игре» ЛГ «Стихов о прекрасной даме» со своей подругой, она тесно переплетается с темой сектантства (подробнее об этом см. в книге А. Эткинда) и, через нее, — с темой Христа, понимаемой Блоком совсем не каноническим образом, и, одновременно, — с «люмпенскими» стихами Блока (в «Фаине» — цикл «Заклятие огнем и мраком», вне главы — «Город», «Страшный мир», «Возмездие», «Ямбы»). Однако самым важным в образе Фаины является то, что именно в этой инферальной «Снежной Деве» Блок видит символ России. Тема родины, с годами занимающая все большее место в творчестве Блока, оказывается, судя по «Фаине» (и драме «Песня судьбы»), инферальной темой. Таким образом «служение» безумного ЛП сатанинским силам, стоящими за воображаемой им Вечной Женственностью, оказывается лишь предвестием (своего рода «прологом на небесах») процесса куда более близкого к жизни и потому более зловещего — очарования ЛГ «народной стихией», за которой на деле стоит еще более откровенно демоническая Снежная Маска. Именно эта тема станет главным моментом дальнейшего сюжетного развития трилогии.

Вот, в сущности, сюжет второго тома, но рассматривать его как художественное и композиционное целое следует с осторожностью, поскольку композиция и всей трилогии не столь однозначна, как это может показаться на первый взгляд.

2.6. О скрытой композиции лирической трилогии

Выше уже указывалось на то внимание, которое всегда уделялось фактам личной в смысле интимной биографии Блока. Говорилось и о том, что это вполне объяснимо: коль скоро целые

главы «романа в стихах» посвящены совершенно конкретным женщинам, но при этом не представляют собой связного рассказа об отношениях с ними, читатель равно исследователь вправе заподозрить тут какой-то намек и тем самым почти неизбежно придти к мысли о необходимости или желательности узнать об этой истории как можно больше, причем из чисто читательского равно академического интереса, чтобы глубже и полнее понять сам стихотворный текст. Поэтому мы не только не думаем осуждать дотошных исследователей, но и со своей стороны склонны принять участие в подобных штудиях, чтобы уточнить ряд вопросов.

Начать следовало бы с четкой дихотомии. Стихи и стихотворные циклы Блока, посвященные женщинам, делятся на две группы. Во-первых, это те, которые прямо (текстуально) посвящены отдельно взятой женщине. Во-вторых, — те стихи и стихотворные циклы, о которых комментаторы говорят, что они «навеяны отношениями с Н.» или «в основу их положено чувство к Н.»

К первым относится прежде всего множество стихотворений посвященных или прямо названных Блоком «Моей матери». Кроме них, в рамках трилогии формальное посвящение связано с именами К.М. Садовской, О.М. Соловьевой, М.А. Олениной д'Альгейм, Н.Н. Волоховой, Анны Ахматовой, В.А. Щеголевой-Богуславской, Л.А. Дельмас, М.П. Ивановой и З.Н. Гиппиус. Сам факт такого посвящения, как правило, очень мало обогащает концептуальный план этих стихотворений или циклов, по крайней мере, в контексте «Собрания». Наиболее цельным среди этих стихотворных множеств Блока является «Снежная маска». Однако и в этом случае знание о том, что прообразом героини «Снежной маски» была Н.Н. Волохова, само по себе (и повторим — в контексте данной, последней, редакции трехтомника) имеет значение разве что литературно-биографическое. (Совершенно другое, неизмеримо большее, значение приобретает этот факт в свете того, что та же Н.Н. Волохова явилась прототипом героини главы «Фаина», что дает основания для сопоставительного анализа глав.) То же самое можно сказать о главе «Кармен» (1914). Сама по себе эта глава безусловно и чрезвычайно важна для понимания логики трехтомника и логики гипотетической творческой эволюции Блока. Но факт посвящения ее Л.А. Дельмас ничего не объясняет, он сам нуждается в объяснении (исполнение Любовью Александровной партии Кармен в одноименной опере Ж. Бизе в спектакле петербургского Театра музыкальной драмы и т.п.). Концептуальная важность образа Кармен связана с чем угодно — с человеком природы в русской литературе девятнадцатого века и цыганской темой у Блока — рождением трагедии из духа музыки — и тому подобными вещами — кроме самой личности Л.А. Дельмас, что, напротив, чрезвычайно важно лично и исключительно для самого А.А. Блока. (Здесь само посвящение как жанр выступает в своей традиционной, в сущности — внелитературной функции — увековечить имя частной

личности путем формальной привязки к художественному тексту, сродни тем посвящениям, которые старинные авторы делали своим меценатам). Приблизительно то же самое можно сказать и о цикле «Через двенадцать лет», посвященном К.М. Садовской. Несомненно, что и элегическое название, и гармонично сочетающееся с ним место возникновения замысла (стихотворения, присланные из Германии) разумнее рассматривать в контексте неисчерпаемой темы «Блок и романтизм», нежели в контексте темы тоже огромной, но менее научной («Блок и женщины»). Многочисленные стихотворения Блока, посвященные его матери, разбросаны по циклам и главам всех трех томов и не составляют концептуального единства, а связаны тоже с фактом сугубо биографическим — теснейшей духовной связью поэта с его матерью, оказавшей огромное (по мнению некоторых советских историков литературы — тлетворное) влияние на становление творческой личности поэта. Ряд других посвящений и посланий (О.М. Соловьевой, М.А. Олениной д'Альгейм, А.А. Ахматовой, В.А. Щеголевой-Богуславской, М.П. Ивановой и З.Н. Гиппиус) носят эпизодический характер, тем более на фоне гораздо более частых посвящений мужчинам (С. Соловьеву, А. Белому, Е. Иванову и другим). Не забудем и Григория Е., которому посвящено стихотворение «Старушка и чертенята» — пол Григория вообще может заинтересовать разве что в рамках темы, впрочем, небезынтесной, «Блок в мире животных». (Блок на самом деле очень любил животных, собак, ежей, свиней, коней и многих других. Кроме кошек, которые слишком inferнальны — по воспоминаниям Е.П. Иванова.)

Таким образом, подойдя к женскому вопросу формально, мы уходим в область бесконечного, и остаемся практически ни с чем. Но есть и другой ряд произведений поэта, связанных с женщинами — именно те, в которых имя женщин прямо не называется. Точнее — одной женщины, и нетрудно догадаться, какой. На страницах трилогии мы не встретим имени Л.Д. Менделеевой-Блок, хотя количество стихотворений, так или иначе связанных с ее личностью, конечно, далеко превосходит те, которые в трилогии объединены в главу «Стихи о прекрасной даме». Во-первых, как уже говорилось в первой главе, «Стихи о прекрасной даме» 1905 и 1911 годов — вещи совершенно разные, и под «Стихами о прекрасной даме» во втором случае следует понимать весь первый том. Во-вторых, обращение к биографическим и текстологическим данным показывает, что ей были посвящены и многие другие более поздние стихотворения. Посвящения впоследствии были сняты. Умолчание имени распространяется только на текст **одного** из произведений Блока — «Собрания стихотворений». Заметим также, что большинство посвящений, фигурировавших в периодической печати и сборниках Блока до 1911 года, в «Собрании» сохранены, однако сняты **все** посвящения Л.Д. Менделеевой-Блок. Задавшись вопросом — почему имя Л.Д. Менделеевой-

Блок ни разу не упоминается в тексте трилогии, где вообще упомянуто много имен и, в частности, немало женских, — и прибегнув к методике, использованной героем рассказа Х.Л. Борхеса «Сад расходящихся тропок», мы пришли к выводу, что в этом случае имеем дело с совершенно типичным эффектом «минус-приема».

Речь идет, в частности, о таких стихотворениях, как «Царица смотрела заставки...», «Все кричали у круглых столов...», «Снова иду я над этой пустынной равниной...», «На Вас было черное, закрытое платье...», «Когда я стал дряхлеть и стынуть...», «День был нежно-серый, серый как тоска...», «Ей было пятнадцать лет. Но по стуку...», «Ты в поля отошла без возврата...», «Ангел-Хранитель» (в рукописи — «Любе». — *А.И.*), «Ты отошла и я в пустыне...», «Река раскинулась. Течет, грустит лениво...», «В ночь, когда Мамай залег с ордою...» (см. «Письма Блока к жене»). Все названные стихи — прямые эпистолярные послания Блока невесте, а впоследствии жене. Особенно важен факт еще одного блоковского посвящения Л.Д. Менделеевой-Блок. Мы имеем в виду цикл «О чем поет ветер».

Значение этого факта для целей данной работы трудно переоценить, как и оценить даже трудно. Выше уже говорилось о принципиальной важности «Стихов о прекрасной даме» как общепризнанной точки отсчета блоковского пути. Полагаем, что равное значение в таком случае должна иметь и финальная точка книги. Это именно «О чем поет ветер», последняя глава «Собрания стихотворений». Поскольку (в отличие, например, от «Евгения Онегина») этот роман в стихах был автором завершен, то последняя по порядку глава, если тем или иным образом не оговорено обратное, должна считаться завершением всего романа в целом и одновременно — всего прямого и действенного как стрела блоковского пути

Нас не должен смущать факт, что в «Собрании» есть стихи и целые циклы, обозначенные более поздними датами, чем «О чем поет ветер». Во-первых, — по определению (автор романа вправе писать его главы в любом удобном для себя порядке). Во-вторых, — по сути. Мы хотим сказать, что датировки Блока далеко не бесспорны.

Выше уже говорилось о том, что логика композиции «Собрания» не хронологическая. Не менее очевидно, что она не жанровая. «Собрание стихотворений» не является и собранием предыдущих сборников Блока (как это было, скажем, в «Собрании стихотворений» К.Д. Бальмонта). Остается остановиться на мысли, что логика — сюжетная. (Сделать такое предположение тем легче, что об этом неоднократно говорил автор.) В этом случае последней главой «романа в стихах» является цикл «О чем поет ветер». Этот факт кажется нам достаточным основанием для того, чтобы именно этот цикл привлекал особо пристальное внимание исследователей творчества Блока. Дей-

стве «романа» заканчивается в 1913 году, но эта дата достаточно условна (цикл фактически был и завершен и опубликован в 1915 году). Многие его стихи имеют две даты (известно, что поэт неоднократно возвращался к работе над уже написанными стихами, иногда через много лет). Вопрос о том, какую из них в каждом отдельном случае следует считать «основной», а какую «дополнительной», остается открытым. Об этом ясно свидетельствует авторское предисловие к сборнику стихотворений «За гранью прошлых дней» (1920): «Стихи, напечатанные в этой книжке, относятся к 1898 — 1903 годам. Многие из них переделаны впоследствии, так что их нельзя отнести ни к этому раннему, ни к более позднему времени. Поэтому они не входят в первый том моих «Стихотворений». Сказанное относится и к главе «О чем поет ветер».

Шесть стихотворений датированы в «Собрании стихотворений» следующим образом: 19 октября 1913; 19 октября 1913; и еще четыре — просто: Октябрь 1913. В соответствии с этим и вся глава датирована 1913-м годом. Однако фактически, в том виде, в каком она существует в настоящее время, она не была написана в 1913 году. Точнее было бы назвать следующую датировку:

«Мы забыты, одни на земле...» — 19 октября 1913 г.

«Поет, поет...» — 19 октября — 27 декабря 1913 г.

остальные четыре стихотворения — 19 октября 1913 — 26 августа 1914 г.

Все шесть были опубликованы в «Русской мысли», 1915, № 2, — с посвящением: «Посвящается моей жене». Впоследствии посвящение было снято, таким образом, целиком тот текст главы, с которым имеет дело современный читатель, окончательно сложился не ранее 1916 года, когда вышло в свет очередное издание трилогии. Как известно, именно 1916 годом датированы и самые последние (хронологически) стихотворения, включенные в «Собрание». Таким образом, даже хронологически глава «О чем поет ветер» является последней главой трилогии, ибо упомянутые поздние стихи входят в главы «Родина», «Арфы и скрипки» и «Разные стихотворения» (третий том), объединяющие стихотворения соответственно 1907 — 1916, 1908 — 1916 и 1908 — 1916. (То есть не позднее 1916 г.) Что же касается формально более поздних «Кармен» (1914) и «Соловьинный сад» (1915), то и они написаны не раньше, чем окончательно сложилась глава «О чем поет ветер» — в 1916 году.

Таким образом, если помнить роль Л.Д. Менделеевой в возникновении «Стихов о прекрасной даме» (точки отсчета), оказывается, что и сюжетный финал трилогии связан с тем же прототипом. Поэтому, с интересом прочтя статью Л.В. Жаравиной «О кольцевых композициях в лирике Блока», мы со своей стороны могли бы предложить пример еще одной кольцевой композиции, причем самой глобальной из всех таковых у Блока — это кольцевая композиция «Собрания

стихотворений», образованная обращением поэта к одному и тому же женскому образу в начале и конце трилогии.

Но это еще не все. На самом деле композиция «Собрания» организована стихотворениями, связанными с образом Л.Д. Менделеевой, более сложным и жестким образом, нежели просто кольцеобразно.

Простая трехчленная композиция трехтомника, где каждый член естественно соответствует одному из томов, естественно соблазняет искать концептуальный смысл такой композиции в существовании некоторой гипотетической триады тезиса — антитезиса — синтеза. К такому же мнению подталкивает дневниковая запись Блока: «Пяст говорил мне: «Ночные часы» через голову «Нечаянной Радости» и «Снежной маски» протягивают руку «Стихам о Прекрасной Даме» (1, 7, 86).

Важнейшим доводом в пользу пересмотра взгляда на композицию трилогии как на прямое воплощение гегелевской триады стала для нас **графическая** характеристика текста. Нетрудно заметить, что во всей трилогии немало специфической, семантически нагруженной графики. Это и два графических варианта местоимений, относящихся к образу героини («ты» и «Ты», «она» и «Она» и т.п.), и выделение курсивом отдельных слов и фраз (в ряде случаев таким образом Блок обозначал цитаты, иногда — наиболее важные в стихотворении слова и выражения).

Но есть три случая, когда курсивом были выделены отдельные стихотворения целиком. Это — «Вечер прекрасен. Дорога крута...», «Ты в поля отошла без возврата...» и «Ты отошла, и я в пустыне...». Все три изначально посвящены Л.Д. Менделеевой-Блок. Первое из названных стихотворений служит вступлением к «Стихам о прекрасной даме», второе — вступлением ко второму тому трилогии. Обращаемся к третьему тому. Он открывается главой «Страшный мир» и никакого вступления не имеет. Таким образом резко нарушается созданный двумя первыми томами композиционный ритм. Однако в главе «Родина» третьего тома первое стихотворение также набрано курсивом. Третий и последний случай в трилогии — это «Ты отошла и я в пустыне...», посланное Л.Д. Блок в письме и озаглавленное «Л. Д. Б.». (Любовь Дмитриевна ответила Блоку: «Мне даже теперь не хочется и говорить ни о чем, только бы тебя видеть, быть с тобой и чтобы тебе казалось хоть иногда, что есть где «приклонить голову» (8, 206)).

В связи с этим уместно процитировать Ю.М. Лотмана: «Если закон двухслойности художественного структурного уровня определяет синхронную конструкцию текста, то на синтагматической оси также работает механизм деавтоматизации. Одним из его проявлений выступает «закон третьей четверти». Состоит в он в следующем: если взять текст, который на синтагматической оси членится на четыре сегмента, то почти универсальным будет построение, при котором первые две

четверти устанавливают некоторую структурную инерцию, третья ее нарушает, а четвертая восстанавливает исходное построение, сохраняя, однако, память и об его деформации. Несмотря на то что в реальных текстах закон этот, конечно, значительно усложняется, связь его со структурой памяти, внимания и нормами деавтоматизации текста обеспечивает ему достаточную широту проявления. Так, в четырехстопных двусложных размерах подавляющее большинство пропусков ударений падает на третью стопу. Приводимые К. Тарановским таблицы кривых показывают это с большой убедительностью. Если взять за единицу не стих, а четверостишие, то легко убедиться, что в подавляющем большинстве случаев третий стих на всех уровнях выступает как наиболее дезорганизованный. Так, в традиции, идущей от «русского Гейне» и получившей во второй половине XIX — XX в. большое распространение, третий стих «имеет право» не рифмоваться. Обычно нарочитая неупорядоченность проявляется и на фонологическом уровне. Рассмотрим расположение ударных гласных в первой строфе стихотворения Блока «Фьезоле» (1909).

Стучит топор, и с кампанил
 К нам флорентийский звон долинный
 Плывет, доплыл и разбудил
 Сон золотистый и старинный...

И О И
 И О И
 О Ы И
 И И И

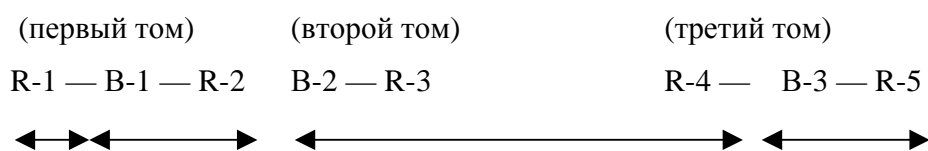
Функция первых двух стихов как задающих инерцию, третьего как ее нарушающего, а последнего — восстанавливающего, синтетического, включающего и память о третьем, — очевидна. Аналогичные закономерности можно проследить и на уровне сюжета» (191, 62).

Именно это мы и сделали.

Если вспомнить, что словосочетание «стихи о прекрасной даме» были в первом издании трилогии названием **всего** первого тома, а также вспомнить семантику названия «Ante Lucem» (между прочим, в своем дневнике 1901 года А. Блок ставил пометки «Ante Lucem», если делал запись до намеченной в этот день встречи с Л.Д. Менделеевой, и «post lucem», если после состоявшейся встречи), то можно говорить, что вступление «Вечер прекрасен. Дорога крута...» относится к первому тому вообще, в котором «Ante Lucem» играет роль пролога. Таким образом два из упомянутых «курсивных» посвящений этой женщине соответственно являются вступлениями к первому и второму томам трилогии.

Третьим из них — «Ты отошла, и я в пустыне...» (в котором, кстати, под Галилеей прямо подразумевается та же женщина — еще раз см. «Письма Блока к жене») — открывается глава «Родина» третьего тома. Сопоставим этот факт с тем, что говорилось о главе «Фаина», с тем, какое значение занимала тема родины в позднем творчестве Блока, проведем аналогию с первыми двумя томами, учитывая при этом трепетное отношение Блока к композиции трилогии и ту табуизацию имени Л.Д. Менделеевой-Блок, к которой он прибегает при работе над этой композицией — и можно с уверенностью сказать, что место и роль этих трех стихотворений в композиции ничуть не менее важно, чем формальное обозначение нумерации томов.

Совместив эти две системы композиционных маркеров, мы получим картину достаточно наглядную:



где В — вступление;

Р («радикал») — любая часть текста, кроме вступления.

Выделенные стрелками композиционные разделы, входящие в состав трилогии, как видно по схеме, не совпадают с томами трилогии. Принципом выделения этих композиционных разделов стало простое соображение, что **вступление** необходимо должно **предшествовать** тому, что после него будет сказано. Тогда, если общим принципом композиции всего трехтомника в целом остается хронологический (стихотворения 1898 — 1904, 1904 — 1908 и 1908 — 1916 годов соответственно), то выделенные композиционные разделы будут иметь значение в большей степени концептуальное. Смысл его будет в таком случае состоять в следующем.

Первый композиционный раздел, соответствующий главе «Ante Lucem» первого тома (стихотворения 1898 — 1900 годов), представляет собой художественную картину мира, предшествующую появлению перед героем «Чародейного, Единого лика», с какого появления и начинает развиваться собственно сюжет «романа в стихах», является своего рода прологом к повествованию (то есть — еще не действием).

Второй раздел, соответствующий главам «Стихи о прекрасной даме» и «Распутья» (стихотворения 1901 — 1904 годов, включая те, которые входили в первый сборник А. Блока), посвящен событиям, описанным в первой главе настоящей работы — истории взаимоотношения трех основ-

ных вариантов авторского сознания, лежащей в основе «Стихи о прекрасной даме» и первого тома трилогии.

Третий раздел объединяет второй том трилогии с большей частью глав третьего тома и включает стихотворения 1904 — 1916 годов. Именно здесь становится ясной специфика генезиса и взаимоотношений трех основных вариантов авторского сознания.

Четвертый раздел (стихотворения 1907—1916 годов, главы «Родина» и «О чем поет ветер») представляет собой, нетрудно догадаться, финал трилогии, в котором знакомая сюжетная схема воспроизводится на уровне сознания уже самого Поэта.

2.7. Последняя утопия Александра Блока

Сопоставляя соотношение циклов «Страшный мир» и «Родина» в разных редакциях трилогии, И.С. Правдина приходит к следующему выводу: «Раздел «Родина» в 1916 году, очевидно, должен воплощать абсолютный идеал, создавая полный контраст «Страшному миру» — характерно, что такие стихи, как «Грешить бесстыдно, непробудно», «Петроградское небо мутилось дождем...», «Рожденные в года глухие», «На железной дороге», входят в 1916 году в раздел «Разные стихотворения». Здесь «страшный мир» еще не проникает внутрь обетованных, хотя и печальных просторов, он ощущается за их пределами. В последней редакции третьего тома положение усложняется» (257, 231). А усложняется оно следующим образом: «Страшный мир оказывается включенным в бытие Родины, а не отделенным от нее, как было в предыдущих изданиях. Характерно, что в последней редакции в «Страшный мир» опять входят стихи «Под шум и звон однообразный», здесь среди «метели, мрака и пустоты» возникает Родина — «путеводительный маяк» для заблудившегося в «ночной распутице». Показательно и то, что стихотворение «На железной дороге», которое в 1912 году включалось в «Страшный мир», в последней редакции вошло в раздел «Родина». Уже эти примеры показывают, что теперь между этими двумя циклами нет такой резко очерченной границы, как раньше. Возникает образ России, плененной и связанной темными силами...» (257, 243). Поскольку в рамках настоящей работы нас интересует не движение текста, а трилогия как единое законченное произведение, то и отметим для себя: в главе «Родина» изображена не просто Россия, а именно «связанная темными силами».

Выше уже указывалось, что ряд стихотворений, вошедших в главу «Родина», прежде был посвящен Л.Д. Менделеевой-Блок, что слова «Да. Ты — родная Галилея / Мне — невоскресшему Христу» (1, 3, 246) она принимала на свой счет, и, вероятно, у нее были основания именно так понимать смысл этих стихов, нам известно, что при составлении трилогии ее имя на страницах «Со-

брация стихотворений» было табуировано. Известно, что цикл «О чем поет ветер» был посвящен ей целиком, — на первый взгляд, это единственное, что может объединить эти две столь непохожие главы, составляющие последний из выделенных нами композиционных блоков трилогии.

Несомненно, что центральное место в главе «Родина» занимает цикл «На поле Куликовом». Неоднократно указывалось, что А.А. Блок называл Русь своей женой, и относились к этому по-разному. Но называл ли? В восклицании «О, Русь моя! Жена моя! До боли / Нам ясен долгий путь!» мы вовсе не ощущаем семантики тождества, ее интонация, по нашему глубокому убеждению, — чисто перечислительная. То же самое относится и к заключительной строфе другого стихотворения главы — «Осенний день»:

О, нищая моя страна,
Что ты для сердца значишь?
О, бедная моя жена,
О чем ты горько плачешь? (1, 3, 257) —

полный синтаксический параллелизм в обоих случаях, по всей видимости, был воспринят как свидетельство тождественности страны и жены. Между тем, именно параллелизм, по нашему убеждению, как раз и исключает отождествление — это было бы тавтологией. Уподобление — да, безусловно, но уподобление не по структурному или, что ли, функциональному сходству страны и женщины, а по их смежности в авторском сознании. И это как раз чрезвычайно важно, потому что «До боли / Нам ясен долгий путь!» — есть прямая автовариация на тему: «Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо». Другое стихотворение этого же цикла, «В ночь, когда Мамай залег с ордою...», начинающееся вполне интимно:

В ночь, когда Мамай залег с ордою
Степи и мосты,
В темном поле были мы с Тобою, —
Разве знала Ты?, (1, 3, 250) —

оказывается обращенным к сверхреальной героине, о которой говорится:

И когда, наутро, тучей черной
Двинулась орда,
Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда.

Можно было долго гадать, имеет автор в виду Богородицу или кого-то другого, но опыт чтения блоковской лирики показывает, что подобный вопрос лучше не ставить: как это было в монологах ЛП «Стихов о прекрасной даме» или «Пузырей земли», как было в подчиненных созна-

нию ЛГ «Итальянских стихах», нам никогда не понять — Богородица «Она» или нет, или — и да, и нет. Следующее стихотворение цикла («Опять с вековой тоскою...») по своей двусмысленности не уступает монологам ЛП:

И я с вековой тоскою,
Как волк под ущербной луной,
Не знаю, что делать с собою,
Куда мне лететь за тобой! (1, 3, 252) —

исполненный «вековой» тоски, «как волк под ущербной луной», умеющий летать субъект речи — это, конечно, не человек, и едва ли ангел.

«На поле Куликовом» двусмысленно, «Задебренные лесом кручи...» — прямая вариация на темы «Пузырей земли»:

...в каждой тихой, ржавой капле —
Зачало рек, озер, болот.
И капли ржавые, лесные,
Родясь в глуши и темноте,
Несут испуганной России
Весть о сжигающем Христе (1, 3, 248).

Прочтем «Посещение» — диалог двух голосов, женского и мужского. Она говорит:

Унесенная белой метелью
В глубину, в бездыханность мою, —
Вот я вновь над твоею постелью (1, 3, 262);

Он отвечает:

Старый дом мой пронизан метелью (...)
Я привык, чтоб над этой постелью
Наклонялся лишь пристальный враг (...)
Лишь рубин раскаленный из пепла
Мой обугленный лик опалит» (1, 3, 262), —

«Она» — «бездыханная», «Он» — с «обугленным ликом»; что это — кадр из фильма ужасов? Нет, это Родина.

Прочтем «Дым от костра струею сизой...», где опять «огневая игра» героя с подругой, где «алый круг», «Все, все обман»; прочтем «Вот он — ветер...», оканчивающийся:

Вот — что ты мне сулила:
Могила (1, 3, 256).

Есть стихотворение «Новая Америка», где «Черный уголь — подземный мессия»: что бы ни думал автор об индустриализации страны, «подземный мессия» говорит сам за себя. В знаменитом «На железной дороге» — кто «она» такая? Все, что о ней известно — она «красивая и молодая», а также мертвая. Она не настоящая, потому что «в цветном платке, на косы брошенном» — и «нежней румянец, круче докон» — две вещи несовместные. В знаменитом «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?» автор обращается к Руси: «Что же маячишь ты, сонное марево?».

И это не случайно. При разборе «Фаины» мы уже говорили о странном образе России, возникающем в этой главе. Россия — последняя утопия Блока, заложенная изначально — в «огневой игре» ЛП «Стихов о прекрасной даме», в хлыстовских радениях Фаины. Нас интересуют не особенности патриотических чувств Блока, а констатация самого главного, относящегося к поэтике трилогии факта: Россия играет в творчестве позднего Блока точно такую же роль, какую прежде играла «прекрасная дама» — роль inferнальной сущности, которую ослепленный энтузиазмом герой со всеми вытекающими для себя последствиями принимает за сущность небесную, откуда и повторение сюжетной линии: служения — изменения ее облика — бытийного краха очарованного романтика.

Отличие состоит в том, что прежде этим потерпевшим был симулякр, подставное лицо, маска — ЛП. Затем им стал ЛГ, — тоже маска, но уже такая, которую большинство читателей принимало за лицо. В финале трилогии — в главе «Родина» — в знакомой ситуации оказывается Поэт. Сознал ли сам А. Блок то, к чему приходим сейчас мы? Пожалуй, сознал.

Подтверждение тому мы видим во многих его архивных материалах, относящихся к 1918 году (когда велась работа над последней редакцией трилогии) и к более позднему времени. Вот, например, запись 4 марта (19 февраля) 1918 года: «9/10 России (того, что мы так называли) действительно уже не существует. Это был больной, давно гнивший; теперь он издох; но он еще не похоронен; смердит. Толстопузые мещане злобно чтут дорогую память трупа...» (2, 5, 244). Р.О. Якобсон в статье «Стихотворные прорицания Александра Блока» высказал мнение, также опровергающее представление о России как воплощении последнего идеала поэта: «Объективным» переводом издевательского императива на язык обиходной прозы были у Блока строки его предсмертного письма: «Итак, «здравствуем и по сей час» сказать уже нельзя: слопала-таки поганая, гнившая, родимая матушка Россия, как чушка — своего поросенка» (333, 268).

Если же вернуться к самой трилогии, то свидетельством в пользу нашего мнения снова будет ее композиция. Финал «романа в стихах» — не «Родина» (пусть даже и «связанная темными силами»), а «О чем поет ветер».

Красноречивое наблюдение: во всей трилогии лишь трижды встречается трехстопный анапест с мужской клаузулой и смежной рифмовкой — «Мы забыты, одни на земле...», «Я ее победил, наконец...» и «Дышит утро в окошко твое...». Если же принимать в расчет еще и строфику («Дышит утро в окошко твое...» астрофично), то есть говорить о полной строфической и метрической идентичности, то таких, соответственно, остается лишь два — «Мы забыты, одни на земле...» и «Я ее победил, наконец...». Здесь и начинается неизбежное сопоставление циклов «Черная кровь» и «О чем поет ветер».

Второе из стихотворений последней главы («Поет, поет...») завершено 27 декабря 1913 года — в тот же день, что и стихотворение «Ночь — как века, и темный трепет...» из цикла «Черная кровь». Это вторично наводит на сопоставления, ибо, конечно, два стихотворения, написанные в один и тот же день, будут иметь нечто общее — исходя если не из астрологии, то из элементарной психофизиологии автора.

С «Черной кровью» все как бы понятно:

Гаснут свечи, глаза, слова...
— Ты мертва, наконец, мертва!
Знаю, выпил я кровь твою...
Я кладу тебя в гроб и пою, —
Мглистой ночью о нежной весне
Будет петь твоя кровь во мне! (1, 3, 58)

«О чем поет ветер» — на самом деле тоже понятно, но гораздо более двусмысленно. В главе есть множество знаков, свидетельствующих в пользу такого подтекста. Ни один из этих знаков сам по себе ничего не доказывает. Но стечение этих двусмысленных знаков на единицу объема текста этой самой короткой в трилогии, заключительной главы не может не заинтересовать. Прочтем стихи этой главы, начиная с первого.

1. Мы забыты, одни на земле.
2. Посидим же тихонько в тепле.
3. В этом комнатном, теплом углу
4. Поглядим на октябрьскую мглу.
5. За окном, как тогда, огоньки.
6. Милый друг, мы с тобой старики (1, 3, 282).

Первая же строка вводит мотив **древности и забытости**. Об этом же говорится в шестой строке (в 1913 году А. Блоку было еще далеко до старости) и, в определенном смысле, в пятой («как тогда»). Этот мотив развивается и дальше:

Все прошло. Ничего не вернешь (...)
Ничего я не жду, не ропщу,
Ни о чем, что прошло, не грущу(..)
Как когда-то, ты помнишь тогда...
О, какие то были года!

Этот же мотив характерен и для других стихотворений главы, причем тема человеческой старости нередко переплетается с темой нечеловеческой древности. Вот второе стихотворение главы, «Поет, поет...»:

Нетяжко бремя
Всей жизни прожитой,
И песнью длинной и простой
Баюкает и нежит время... (1, 3, 284), —

здесь — еще человеческое. Но уже в следующих строках древность героев отождествляется с древностью мира:

Так древни мы,
Так древен мира
Бег (...)

В пятом стихотворении речь также идет о многих веках существования («Вспомнил я старую сказку...»):

И ты, мой друг
Терпи и спи,
Спи, спи,
Не забудешь никогда
Старика,
Провспоминаешь ты года,
Провспоминаешь ты века (1, 3, 289).

В шестом стихотворении («Было то в темных Карпатах...») можно понять и секрет такого долголетия:

Это — я помню неясно,
Это — из жизни *другой* мне

Жалобный ветер напел... (1, 3, 290), —

то есть **эта** жизнь героя — уже не первая.

Вернемся к первому стихотворению. Вторая строка вводит мотив **холода**. Он еще раз подчеркивается в третьей и четвертой: «В этом комнатном, теплом углу / Поглядим на октябрьскую мглу». Он также получает дальнейшее развитие в главе.

«Поет, поет...»:

И лира

Поет нам снег

Седой зимы,

Поет нам снег седой зимы...(1, 3, 284);

В третьем стихотворении мотив усилен — здесь не просто холод, здесь **невозможность согреться**:

Милый друг, и в этом тихом доме

Лихорадка бьет меня.

Не найти мне места в тихом доме

Возле мирного огня! (1, 3, 286)

В шестом:

Впрочем, прости... мне немного

Жутко и холодно стало»; (1, 3, 290)

В пятой строке появляется мотив **незримого присутствия**, далее широко развивающийся.

В том же стихотворении:

Что ж ты смотришь вперед?

Смотришь, точно ты хочешь прочесть

Там какую-то новую весть?

Точно ангела бурного ждешь?

Во втором: «Поет, поет.../ Поет и ходит возле дома...»;

В третьем:

Голоса поют, взывает вьюга

Страшен мне уют...

Даже за плечом твоим, подруга,

Чьи-то очи стерегут!

За твоими тихими плечами

Слышу трепет крыл...

Бьет в меня светящими очами

Ангел бури — Азраил! (1, 3, 286)

Тут становится понятным, какой «бурный ангел» ожидался в первом стихотворении. По поводу значения образа Азраила у Блока писал С.Л. Слободнюк (277, 14).

В четвертой, кроме холода, также мотив **тьмы**, который далее развивается также как мотив **ночи** и **смерти**.

Второе стихотворение:

Туда, туда

На снеговую грудь

Последней ночи...

Вздохнуть — и очи

Навсегда

Сомкнуть,

Сомкнуть в объятьях ночи (...)

Последний свет

Померк. Умри

Померк последний свет зари (1, 2, 285).

Пятое:

И средь растущей темноты

Припомнишь ты (...)

Что прошло, —

Всё, всё. (1, 3, 289)

В последнем стихотворении, словно подытоживая все описанное, говорится:

Было то в темных Карпатах,

Было в Богемии дальней... (1, 3, 290)

Карпаты и Богемия (вместе с Трансильванией, здесь не упомянутой), как известно, — классический ареал обитания вампиров.

И все это — на протяжении шести стихотворений, что, в сочетании с приведенными выше сведениями о хронологических и версификационных совпадениях с «Черной кровью» настораживает в особенности.

В творчестве Блока тема вампиризма занимает не самое большое, но существенное место. В пределах трилогии ее элементы возникают, как отмечалось выше, уже в СПД. Знаменательно, что интерес к этой теме у Блока со временем возрастает: вампирские атрибуты многих образов перво-

го и второго томов складываются в образы полноценных вампиров третьего тома. Не слишком вычужденный в «Стихах о прекрасной даме» (отсутствие тени, пустое зеркало), в «Страшном мире» этот мотив выражен очень ясно, причем здесь идет речь как о вампиризме самом классическом, так и об энергетическом («Есть игра: осторожно войти...»). Так что тема обескровленности, о которой писал Д.Е. Максимов в связи с персонажами «картонного» мира, далеко выходит за рамки темы искусственности вообще, приобретая более определенное и буквальное значение. Знакомство с перепиской, дневниками и записными книжками поэта показывает, что тема эта не была для него только литературно-художественной условностью. Вот выдержка из письма Е.П. Иванову: «...прочел я «Вампира — графа Дракула». Читал две ночи и боялся отчаянно» (1, 8, 251). Вот записная книжка — запись от 14 мая 1918: «Сволочь за стеной заметно обнаглела — играет с утра до вечера упражнения, превращая мою комнату в камеру для пытки. Все нежизнеспособные сходят с ума; все паучье, плотское, грязное — населяется вампиризмом (как за стеной)» (5, 407); от 30 октября 1918: «Вечером Алянский с последними рисунками к «Двенадцати» и Соловьев — с тем чтобы выпить из меня кровь, замучить меня беспутной трепотней языка, помешать работать, — вампир окаянный» (5, 433). Будем помнить, что именно в 1918 году «Собрание стихотворений» сложилось в той редакции, которая и стала окончательной.

Здесь «О чем поет ветер» как заключительная глава трилогии представляет собой недвусмысленный комментарий к предыдущей главе, которая, впрочем, и без такого комментария является весьма специфическим циклом стихов о Родине. Это именно та специфика «Собрания стихотворений» А. Блока, которая рассматривалась на примере всех глав трилогии и обнаружила свою полную стабильность на протяжении почти двадцати лет творческой деятельности поэта.

2.8. Другие главы трилогии

Кроме рассмотренных выше «О чем поет ветер», «Родины», «Итальянских стихов» и второй части «Разных стихотворений», в третий том входят и другие главы — «Страшный мир», «Возмездие», «Ямбы», «Арфы и скрипки», «Кармен» и «Соловьиный сад».

Мы не станем подробно останавливаться на разборе «Страшного мира». Во-первых, анализу «Страшного мира» посвящено столь значительное количество других работ, что нет смысла даже перечислять их — пришлось бы привести здесь добрую половину приложенного списка использованной литературы. Во-вторых, в контексте настоящей работы анализ стихотворений этой главы был бы чистой воды тавтологией: практически все значимое, что можно сказать об этих стихах, уже сказано в связи с другими главами трилогии. В сущности, одна из важнейших общих

идей настоящей работы как раз и состоит в том, что концептуальная специфика этой главы и всей трилогии не имеет существенных различий, что, в известном смысле, вся трилогия А. Блока есть «Страшный мир».

Точно так же и поэтика главы в целом соответствует поэтике трилогии в целом. Здесь также обнаруживаем знакомые мотивы. Действие подавляющего большинства стихотворений «Страшного мира» происходит зимой или поздней осенью, почти всегда в условиях ночи, вообще «мрака», и, что еще важнее, — на фоне снега. По количеству снега «Страшный мир» вполне может соперничать со «Снежной маской», кроме того для него характерен мотив «огня». Что касается огня, то от «огневой игры» «Стихов о прекрасной даме» до цикла «Заключение огнем и мраком» в «Фаине» этот мотив был присущ тем стихам, которые находились в зависимости от сознания ЛГ. Поэтому закономерно предположить, что стихотворения «Страшного мира» тоже относятся к стихам этой группы, как и «Снежная маска», и «Фаина». В ходе предыдущего анализа было наработано значительное число критериев для безошибочного определения этого персонажа. В «Страшном мире» отчетливо выражены мотивы:

1. «сочинительства» — «К музе», «Под шум и звон однообразный...», «Песнь ада», «Как тяжело ходить среди людей...», «Я коротаю жизнь мою...», «Повеселясь на буйном пире...», «Ну, что же? Устало заломлены слабые руки...», «Жизнь моего приятеля»;

2. «огненной», сжигающей страсти — «В эти желтые дни меж домами...», «Из хрустального тумана...», «Двойник», «Песнь ада», «На островах», «Дух пряный марта был в лунном круге...», «В ресторане», «Демон», «Унижение», «Миры летят. Года летят. Пустая...», цикл «Черная кровь»;

3. мотив искусственности — он наиболее очевидно представлен в циклах «Пляски смерти» и «Жизнь моего приятеля». По поводу этого мотива следует заметить, что здесь он представлен в крайней степени своего развития — именно как мотив мертвенности. Если вспомнить, что писали по этому поводу Е.П. Иванов и Д.Е. Максимов, то речь здесь идет как раз о том, как мертвец-«пустышка» имитирует живого человека — об этом же, впрочем, и стихотворения «Как тяжело ходить среди людей...» («И притворяться непогибшим») и «Как растет тревога к ночи...» — «Все равно не хватит силы / Дотащиться до конца / С трезвой, лживою улыбкой, / За которой — страх могилы, / Беспокойство мертвеца» (1, 3, 45).

Здесь, в «Страшном мире», персонаж, которого мы уверенно определили как ЛГ, становится столь же очевидно inferнальным, как ЛП в финале «Стихов о прекрасной даме», сохраняя при этом свою персонажную специфику. К особенностям последней, кстати, относится и гораздо большая, нежели у ЛП, степень рефлексии. Именно потому, что ЛГ полностью отдает себе отчет в

том, каким он теперь стал, inferнальность «Страшного мира» очевидна для любого читателя. Степень этой рефлексии столь велика, что в одном из стихотворений главы — «Идут часы, и дни, и годы...» — ЛГ почти слово в слово с тем, о чем говорили мы, реконструирует историю своего теперешнего состояния:

Хочу стряхнуть какой-то сон (...)
Вот меч. Он — был. Но он — не нужен.
Кто обессилил руку мне? —
Я помню: мелкий ряд жемчужин
Однажды ночью, при луне,
Больная, жалобная стужа,
И моря снеговая гладь...
Из-под ресниц сверкнувший ужас —
Старинный ужас (дай понять), (1, 3, 29) —

здесь начальные слова о сне и мече живо напоминают ситуацию «Ночной фиалки», а сверкнувший из-под ресниц непонятный ужас снежной ночи — «Снежную маску». Видимо, вследствие своего более адекватного сознания ЛГ, исполняя сюжетную функцию ЛП, на аналогичной стадии сюжетного развития, когда оргиастический момент одержимости — «вспышка слишком яркого света» — остается позади, а сам герой остается жить, или, точнее, пребывать в том качестве, в котором он есть, способен сказать о многих вещах более определенно.

Таким образом, в «Страшном мире» завершается сюжетная линия ЛГ трилогии. В этом, сюжетном, отношении она полностью идентична сюжетной линии ЛП. Однако, будучи связана с другим типом сознания, эта линия по ходу своего развития проходит иные стадии и связана с иными художественными планами, чем у ЛП. Очень важно отметить и следующую особенность трилогии: сюжетная линия ЛГ подходит к концу, но это не значит, что тип сознания ЛГ более не имеет места в художественном мире произведения. В составе третьего тома есть ряд глав, субъект сознания которых имеет очевидное сходство с тем типом сознания, который мы атрибутировали как сознание ЛГ — то есть романтическим типом, ибо сознание ЛГ, безусловно, романтическое. Кроме «Итальянских стихов», речь о которых шла выше, к таким главам следует отнести «Арфы и скрипки» и «Кармен».

Эти главы можно определить как **неконститутивные**, то есть не играющие роли в сюжетном развитии трилогии, но при этом вполне отвечающие принципам миромоделирования, обусловленным тем или иным типом сознания, в данном случае — сознанием ЛГ. К таким же главам следует отнести, между прочим, и «Вольные мысли» второго тома, и «Разные стихотворения», в

которых осуществляется миромоделирование по принципам авторского сознания. Если говорить о подобных главах, связанных с сознанием ЛП, то в известном смысле это справедливо по отношению к «Пузырям земли».

Что же касается главы «Возмездие» и примыкающих к ней «Ямбах», то здесь следует сказать следующее. В первом издании трилогии третий том назывался «Снежная ночь» — несомненная компиляция названий двух сборников, легших в его основу: «Земля в снегу» (1908) и «Ночные часы» (1911). Последний по составу во многом соответствовал третьему тому в последней редакции. Он состоял из разделов «На родине», «Возмездие», «Голоса скрипок», «Страшный мир» и «Итальянские стихи» (кроме того, в книгу входил раздел «Снова на родине» — переводы из Г. Гейне, в «Собрание стихотворений», естественно, не включенный). Очевидно, что перечисленные разделы соответствуют главам «Родина», «Возмездие», «Арфы и скрипки», «Страшный мир» и «Итальянские стихи». Между одноименными (или почти одноименными) разделами «Ночных часов» и главами третьего тома есть существенные различия в составе. Это и естественно: во-первых, «Ночные часы» 1911 г. (и первое издание «Собрания» 1912 г.) физически не могли содержать стихов, написанных после 1912 года. Во-вторых, изменение состава глав по сравнению с составом разделов сборника объясняется изменением контекста (теперь таковым становится вся трилогия).

В работе И.С. Правдиной «История формирования цикла «Страшный мир», кроме заявленного в названии, дана в общих чертах и история формирования всего третьего тома, а именно соотношение состава разделов «Ночных часов» с главами третьего тома во всех его редакциях — 1912, 1916 и 1918 годов. Нас интересует не столько история движения текста как таковая (достаточно сложная: многие стихотворения неоднократно переносились из одной главы в другую; некоторые убирались из глав и снова вставляли на свое место в следующем издании — подробнее см. в указанной работе), сколько логика, в соответствии с которой выстроена композиция последней редакции.

Взгляд на движение текста в 1918 г. по сравнению с 1911 г. позволяет увидеть логику в соответствии с которой составлены последовательные главы «Страшный мир» и «Возмездие». Исключенные из состава раздела «На родине» «Ночных часов», стихотворения «О доблести, о подвигах, о славе...» и «Она, как прежде захотела...» в последней редакции находят себе место в главе «Возмездие». Отсюда в противоположном направлении — в главу «Родина» — двигалось «Посещение».

Таким образом, уже поэтому можно сказать, что личные мотивы в «Возмездии» во всяком случае более уместны, чем в «Родине». Это и неудивительно, если обратиться к этимологии на-

звания, во всяком случае связанного с одноименной поэмой, о замысле которой Блок писал: «Мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека; от личности почти вовсе не остается следа, сама она, если остается еще существовать, становится неузнаваемой, обезображенной, искалеченной. Был человек — и не стало человека, осталась дрянная вялая плоть и тлеющая душонка. Но семя брошено, и в следующем первенце растет новое, более упорное; и в последнем первенце это новое и упорное начинает, наконец, ощутительно действовать на окружающую среду; таким образом, род, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи, начинает, в свою очередь, творить возмездие; последний первенец уже способен огрызаться и издавать львиное рычание; он готов ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества. И, может быть, ухватится-таки за него...» (1, 3, 298). Как легко понять из этих слов, главная тема «Возмездия» — трагическая судьба конкретного (ибо связанного с биологическим родом) человека в истории.

В связи с этим нельзя не обратить особое внимание на стихотворения «На смерть младенца». Какова бы ни была реально-биографическая подоплека этого стихотворения, в контексте вышеприведенной идеи возмездия оно знаменует последнюю степень трагизма окружающего мира: возмездия миру не будет. Возмездие же мира — лирическому «Я» налицо. Из всех стихотворений, составляющих главу, только «Шаги командора», где идея возмездия возникает в чистом, собственно «идеальном» виде, характеризуется ощутимой литературной условностью. Все остальные прямо или косвенно обладают автобиографической окраской, но, в отличие от «Разных стихотворений», отражающих самые разные стороны жизни, связаны с одной темой — темой судьбы. Глава проникнута единым эмоциональным строем, и он вполне трагичен, подобно «Страшному миру», но, в отличие от последнего, герой «Возмездия» в первую очередь является жертвой этого трагизма, и только потом — источником, в то время как в «Страшном мире» самым страшным элементом этого мира является сам ЛГ.

Почти все страницы этой главы обращены к женщине как судьбоносному фактору в жизни героя — «О доблести, о подвигах, о славе...», «Забывшие Тебя», «Она, как прежде захотела...», «Ночь — как ночь, и улица пустынна...», «Я сегодня не помню, что было вчера...», «На смерть младенца», «Весенний день прошел без дела...», «Кольцо существованья тесно...». Другие представляют собой биографическую исповедь — особенно это отличает завершающее главу стихотворение «Как свершилось, как случилось...», где, в сущности, изложена вся духовная биография Поэта.

Интересно в этом же смысле стихотворение «Ты в комнате один сидишь...» (в «Ночных часах» называется «Искуситель», монолог незнакомца, обращенный к автору):

Теперь ты мудр: не прекословь —
 Что толку в споре?
Ты помнишь первую любовь
 И зори, зори, зори?
Зачем склонился ты лицом
 Так низко?
Утешься: ветер за окном —
 То трубы смерти близкой! (1, 3, 77)

Знакомые черты, напоминающие внешний облик и элементы сюжетной линии ЛП, в этом стихотворении лишены как мистической экзальтации ЛП, так и особенностей сознания ЛГ, они передаются просто и однозначно.

Вывод из сказанного прост: в «Возмездии» мы имеем дело с сознанием Поэта. При этом, в отличие от неконститутивных «Разных стихотворений», здесь это сознание определяет развитие специфического сюжета — возмездия. (Не случайно, что А. Блок долгое время работал над поэмой, посвященной этой теме и являющейся историей его собственного рода.)

Сюжетный мотив возмездия совершенно не характерен для тех глав трилогии, которые построены в соответствии со спецификой других вариантов сознания. Там сюжетная линия «изменения ее облика» состоит из трех последовательных моментов, соответствующих хрестоматийным завязке, кульминации и развязке, притом последний момент связан с полностью измененным сознанием участника событий, поэтому и говорить о возмездии в настоящем смысле этого слова не приходится. Поэт, проходящий в трилогии подобный же путь, никогда не оказывается в ситуации измененного сознания и лишения самоидентификации. Кроме этого, сюжетная линия «изменения ее облика» развивается в весьма условном мире, «возмездие» же происходит в конкретных исторических условиях, в рамках реального исторического времени. Именно поэтому глава «Ямбы», генетически и композиционно связанная с «Возмездием», в качестве самой формы этого возмездия выбирает революцию — общеисторический вариант того, что в частной биографии героя предстает как личная трагедия.

В этом смысле можно говорить, что глава «Ямбы» развивает «Возмездие» не только композиционно, но и сюжетно, как обращение внутреннего процесса во внешне направленный — в революцию. Если это так, то совершенно закономерным является и послеоктябрьское творчество Блока: будем иметь в виду, что сюжет «Возмездия» и «Ямбов» есть вариант сюжета, в котором участвуют ЛГ и ЛП, лишь решенный на уровне сознания Поэта, — а что происходило с ЛГ и ЛП, мы помним.

Между прочим, взгляд на революцию у Блока был тоже своеобразным, более глубоким, нежели только политическим. Революция для него — не просто возмездие, но «мщение подземных сил» (2, 5, 189). Показательно сопоставление одной записи А. Блока от 26 октября 1908 года с известным стихотворением из «Ямбов» — «Тропами тайными, ночными...» (3 июня 1907). В записной книжке читаем: «...слышите ли вы задыхающийся гон тройки? Видите ли ее, ныряющую по сугробам мертвой и пустынной равнины? Это — Россия летит неведомо куда — в синеголубую пропасть времен — на разубранной своей и разукрашенной тройке. (...) Кто же проберется навстречу летящей тройке тропами тайными и мудрыми...» (5, 117). Вот выдержки из стихотворения:

Тропами тайными, ночными,
При свете траурной зари,
Придут замученные ими,
Над ними встанут упыри,
Овеют призраки ночные
Их помышленья и дела (...)
Их корабли в пучине водной
Не сыщут ржавых якорей,
И не успеть дочесть отходной
Тебе, пузатый иерей! (1, 3, 87), —

здесь мы видим ответ на вопрос, кто проберется навстречу России на тройке — замученные «ими», теперь упыри, ночные призраки. (Это — еще черты к характеристике темы Родины). Интересно здесь и другое. Комментируя это стихотворение, В.Н. Орлов пишет: «*Придут замученные ими...* — Имеются в виду политические жертвы царизма» (1, 3, 522). Пусть так. Однако, судя по стихам трилогии, образы упырей и ночных призраков связаны в первую очередь с героем трилогии: в разных главах с ЛП, с ЛГ и с самим Поэтом. Судя по данному стихотворению, все эти персонажи ада суть элементы возмездия неведомым «им», в число которых входит и этот субъект сознания. Если упыри — политические жертвы царизма, то, следовательно, и субъект сознания некоторым образом причисляет себя к силам царизма? Именно так. Свидетельством тому — еще одна запись Блока от 13 июля 1917 года: «Буржуем называется всякий, кто накопил какие бы то ни было ценности, хотя бы и духовные» (5, 377). Между тем, в последние годы жизни неприязнь к «буржуям», всегда в определенной степени присущая Блоку, доходит до размеров, вызывающих беспокойство за поэта. Вот выдержка из дневника 1918 года: «Я живу в квартире, а за тонкой перегородкой находится друга квартира, где живет *буржуа* с семейством (называть его по имени,

занятия и пр. — лишнее). (...) Он такое же плотоядное двуногое, как я. Он лично мне еще не делал зла. Но я задыхаюсь от ненависти, которая доходит до какого-то патологического истерического омерзения, мешает жить. Отойди от меня, сатана, отойди от меня, буржуа, только так, чтобы не соприкасаться, не видеть, не слышать; лучше я или еще хуже его, не знаю, но гнусно мне, рвотно мне, отойди, сатана» (2, 5, 242). Записано, повторяем, в 1918 году. Если поэт так относится к буржуа и одновременно считает «буржуем» и себя как «накопившего духовные ценности», стоит ли удивляться тому мрачному (в русской литературе до Блока — беспрецедентно мрачному) тону «романа в стихах», который он заканчивает как раз в это время?

Мы не коснулись еще одной, явно неконститутивной, главы собрания — «Соловьиного сада», связать которую с одним из описанных нами вариантов сознания достаточно сложно уже потому, что лирическое «я» этой главы относится к сознанию ролевого персонажа. Однако по ряду признаков можно говорить, что основная тема «Соловьиного сада» — тема искусства. Дело в том, что описание сада, куда попадает персонаж поэмы, чрезвычайно условно в сравнении с предельно конкретными образами мира, находящегося вне пределов сада. В саду есть розы, соловьи и лишенная малейшей конкретики «она» — все это очевидные аллегорические знаки. Сад манит героя, в него можно попасть, но из него невозможно — или, что то же самое, — уже бесполезно выходить. Если учесть место «Соловьиного сада» в композиции трилогии — это последняя глава перед «Родиной», то есть последняя глава третьего из выделенных нами композиционных блоков «Собрания», — то можно предположить, что «Соловьиный сад» имеет характер аллегорической притчи, завершающей развитие сюжета трилогии как соотношения нескольких вариантов авторского сознания — потому что четвертый композиционный раздел, образуемый главами «Родина» и «О чем поет ветер», представляет собой сферу действия уже только сознания Поэта.

Заключение

Общепризнано, что роль русской словесности в формировании отечественной культуры и истории является более значимой, чем в других странах, чьи литературы типологически сходны с русской. В этом смысле изучение русской литературы, в особенности двадцатого века, приобретает даже некоторые черты утилитарности, и, как это ни парадоксально, утилитарная ценность отечественного литературоведения прямо пропорциональна его академической ценности. Изучение истории литературы находится в амбивалентных отношениях с изучением ее поэтики — первое естественным образом является необходимым подготовительным этапом второго, но и изучение поэтики, в свою очередь, становится инструментом для более конкретного и, как следствие, более глубокого изучения истории литературы, которое в этом случае оказывается важнейшей составляющей для понимания гуманитарной истории вообще.

Долгая история изучения творчества Блока выдвинула ряд стереотипов: стремительная творческая эволюция поэта как поступательное движение; возвышенный идеализм первой книги и горькое разочарование, даже «самоосмеяние» впоследствии; религиозно-экстатическое мирозерцание в молодости и трагическое — в зрелости. Эти историко-литературные стереотипы в какой-то мере объясняются факторами внелитературными или околотитературными, но не только. Как показывает данное исследование, львиная доля недоразумений и открытых вопросов «блоковедения» зависит от невнимания к такой, казалось бы, совершенно формальной стороне его «Собрания стихотворений», как соотношенность субъекта речи с субъектом сознания. Это помешало оценить едва ли не главнейшую черту трилогии — ее *многоголосие* под маской местоимения «Я».

В результате анализа «Стихов о прекрасной даме» было установлено, что уже здесь определяется специфическая особенность их субъектной организации, состоящая в том, что формально-грамматически единый субъект речи разных стихотворений в концептуальном отношении оказывается находящимся в зависимости от разных субъектов сознания, которые в пределах «Стихов о прекрасной даме» обнаруживают свойства полноценных художественных персонажей, — это «Поэт», «Лирический герой» (ЛГ) и «Лирический персонаж» (ЛП).

Названные субъекты сознания лирики Блока в определенной степени наделены авторскими чертами, но в то же время обладают не только совершенно специфическим для них психологическим обликом, но также включены в специфическую художественную ситуацию, имеющую недвусмысленные черты сюжетного развития. Более того, в «Стихах о прекрасной даме» мы имеем дело не просто с совокупностью отдельных сюжетных линий, но с их взаимодействием и перепле-

тением; они, таким образом, не являются изолированными, а составляют некоторое художественное единство, позволяющее говорить о едином сюжете произведения.

Мы определили основные сюжетные моменты «Стихов о прекрасной даме», позволяющие с уверенностью различать три персонажа. Это возможно в связи с тем, что все они по-разному соотносятся с героиней этого цикла, а также с тем, что они действуют в различных художественных планах — речь идет о трех основных группах стихотворений, каждая из которых связана с определенным типом сознания, являющимся вариантом сознания авторского, и в каждой из которых возникает особая картина мира. Перед ЛП мир предстает в средневеково-куртуазной и религиозной окраске, причем подчас эти художественные планы смешиваются, а впоследствии оба (может быть, именно вследствие такого смешения — по существу, кощунственного) приобретают все более и более inferнальную окраску. Для ЛГ мир тоже четко делится на два плана. В первом, «реальном», протекает его роман с героиней, происходит ее смерть, встреча с безумным ЛП (или воспоминания обо всем этом); во втором имеют место его встречи с героиней так, как они представляются ему — приобретая специфические черты «огневой игры». Что касается «авторского» художественного плана, то таковой представляет собой своего рода комментарий Поэта ко всему происходящему: взгляд на описанные события как на «шутовской маскарад».

Независимо от того, о какой из многочисленных редакций «Стихов о прекрасной даме» идет речь, названные черты героев и основы сюжета остаются общими для этой книги или главы как таковой. Такая ее стабильность связана с существованием «художественного номинативного минимума» из 43-х стихотворений, входящих во все редакции в качестве неизменного блока текстов, определяющих основные концептуальные характеристики произведения. Иными словами, речь идет об определенной структурно-семиотической системе стихотворений, лежащей в основе всех редакций книги.

Следствием неразличения разных субъектов сознания в этих стихотворениях стало то, что наличествующие в них разные художественные планы ставились в зависимость от единого художественного сознания, что создавало иллюзию его чрезвычайной широты и недифференцированности и мешало увидеть черты развития нескольких сюжетных линий. Недвусмысленный трагизм процесса «изменения Ее облика» от серафического к inferнальному, которым проникнута сюжетная линия ЛП, при таком недифференцированном взгляде терялся среди множества стихотворений, находящихся в зависимости от других типов сознания. Поэтому слова Блока о том, что в «Стихах о прекрасной даме» он «испортил себя», «уронил на себя темные силы», «напророчил свой путь», получают ощутимый смысл именно при том взгляде на книгу, который выражен в настоящей работе. В то время, как большинством исследователей «путь» Блока ставился в *обратную*

зависимость от «Стихов о прекрасной даме», настоящая работа позволяет, в полном соответствии со взглядами самого автора, наметить и впервые обосновать *прямую* зависимость дальнейшего творчества поэта от его первого произведения.

При рассмотрении первого тома «Собрания стихотворений» мы пришли к выводу, что три главы тома соответствуют трем основным моментам сюжетного развития: первая глава — «Ante Lucem» — показывает процесс формирования этих вариантов сознания, вторая — «Стихи о прекрасной даме» — дает их в уже полностью сложившемся виде и включает в сюжетные взаимоотношения, а третья — «Распутья» — некоторое смешение специфических черт этих вариантов сознания, тоже своего рода разрешение конфликта, но не в сюжетном плане, как во второй главе, а на уровне авторского сознания.

Первая глава, «Ante Lucem», как свидетельствует и само название, которое носит отрицательный в семантическом плане характер, представляет собой своего рода вступление. Эта глава — ряд ранних стихов Блока, на первый взгляд проникнутых общеромантическими коллизиями и интонацией. Однако сопоставление их с весьма значительным количеством стихотворений того же периода (1897 — 1900 гг.), оставленных автором за рамками «Собрания стихотворений», убеждает, что в «Ante Lucem» представлен далеко не весь спектр тем и мотивов, характерных для романтической поэзии вообще и, в частности, для Блока. Действительная картина поэтического мира юного Блока была значительно шире и богаче, чем та, которая возникает перед читателем «Ante Lucem». Очевидно, что подбор стихотворений для этой главы осуществлялся автором уже с учетом существования следующей главы и все многообразие поэтического мира, реально возникавшее в стихах начинающего поэта, здесь сведено к формуле «Dolor Ante Lucem», к мотивам скорби и страха, владеющих героем до встречи с неземной сущностью в «Стихах о прекрасной даме».

«Стихи о прекрасной даме», где субъектно-персонажные отношения доведены до высшей степени дифференциации, представляют собой главным образом историю изменения сознания ЛП, которая, будучи подана с его субъективной точки зрения, в равной степени может рассматриваться как «изменение Ее облика» — то есть приобретение сверхреальной женской сущностью, обладающей изначально серафическими чертами, инфернальных свойств. Параллельно с этим и образ самого ЛП, вначале связываемый то с «иноком», то с «рыцарем прекрасной дамы», очевидно меняется и приобретает сверхъестественные черты одержимости, каковые в финале главы уже полностью определяют его образ. Параллельно с этим развивается и сюжетная линия ЛГ, художественный мир которого также в известной степени условен, но обладает большим сходством с реальностью — он, по крайней мере, всецело остается в сфере человеческих отношений — и вопло-

щен в других художественных планах. Роль Поэта, как сказано выше, сводится к своего рода комментированию всего происходящего с совершенно определенной и достаточно ироничной позиции.

Связав сюжет «Стихов о прекрасной даме» с событиями, происходящими в условиях «изменения Ее облика», мы обратили внимание на то, что сам этот процесс существует не в объективном для читателя художественном мире книги, но в субъективном сознании одного из ее героев. В такой ситуации процесс очевидно приобретает черты релятивности: читатель, строго говоря, не вправе судить, изменилась ли «вечно-женственная» сущность или сам персонаж, говорящий о таковой сущности от первого лица. На самом деле здесь в равной степени можно говорить о прецеденте совершенно иного характера. Поскольку ЛП, как говорилось во введении, есть специфический образ автора, то и процесс изменения (прояснения или помутнения) сознания ЛП есть в какой-то степени и процесс изменения сознания самого автора, хотя бы в рамках изменения, допустим, настроения, оценки или отношения к собственному персонажу. Поэтому некоторое смешение черт ЛП и ЛГ уже в главе «Распутья» не удивляет — это изменение авторского сознания было предварено изменением сознания одного из внутрисюжетных протагонистов, именно — ЛП.

Первые же главы второго тома («Пузыри земли», «Ночная фиалка», «Разные стихотворения» и «Город») предлагают новую картину взаимоотношений между тремя основными вариантами авторского сознания, существующими в первом томе — между ЛГ, ЛП и Поэтом. В первом томе их существование задано в статике, причем каждому определена соответствующая функция. Черты всех трех субъектов сознания достаточно стабильны. В «Ante Lucem» читатель имеет дело с чем-то напоминающим процесс становления сознания ЛП, в «Распутьях» — с некоторым смешением черт ЛГ и ЛП, с процессом, который К.Н. Леонтьев описывал как «вторичное упрощение» — процесс деградации и смерти.

Именно второй том дает объяснение причине этого процесса. В «Пузырях земли» сознание ЛП вновь возникает перед читателями в самом чистом виде, причем ЛП явно деантропоморфен, находится в очевидно инфернальной обстановке, которая, однако, описывается с совершенно иной, чем следовало бы ожидать в этой ситуации, интонацией. «Пузыри земли» и «Ночная фиалка», объединенные темой болота, представляют собой очень тесное единство, главным различием же между ними является ни что иное, как образ главного героя, варианты авторского сознания. Субъект речи «Пузырей земли» в большинстве стихотворений главы обнаруживает значительное сходство с ЛП первого тома. Напротив, образ ЛГ первого тома явно перекликается с таковым в «Ночной фиалке». Сюжет «Ночной фиалки» состоит в том, что оба персонажа встречаются лицом к лицу, как и в «Стихах о прекрасной даме», но с совершенно другими результатами: ЛГ понима-

ет, что сам он обречен стать таким же, как и ЛП. Таким образом, в «Ночной фиалке» становится понятным происхождение ЛП: он перманентно происходит из ЛГ, что, памятуя о том, что реальным прототипом обоих было одно и то же лицо, именно — А. Блок, в общем, естественно. (По аналогии следует предположить, что и ЛП первого тома некоторым образом — который, собственно, и описан в «Ante Lucem» — возникает из ЛГ.)

Точно так же сопоставление изохронных глав «Город» и «Разные стихотворения», в начале которых мы можем говорить о том, что субъекты их сознания вполне соответствуют персонажам «Стихов о прекрасной даме» — ЛГ и ЛП соответственно — показывает, что на самом деле такое соответствие не является стабильным. Наиболее наглядно это проявляется в «Разных стихотворениях». Как сказано выше, первоначальным критерием разделения авторского голоса на два варианта — ЛП и ЛГ — был мотив «сочинительства», присущий монологам ЛГ и не характерный для ЛП, что позволило говорить о большем сходстве первого с реальным автором. Но «Разные стихотворения» характеризуются такой степенью сходства субъекта их речи с биографическим автором, которая не была характерна ни для синхронных с ними стихотворений из раздела «Город», ни для ЛГ «Стихов о прекрасной даме».

В начале раздела находятся стихи, полностью повторяющие мотивы тех стихотворений «о прекрасной даме», которые мы выше определили как монологи ЛП. Однако в дальнейшем именно в этой же главе расположены стихи, повторяющие мотивы «жестокой арлекинады» (авторского плана «Стихов о прекрасной даме»), причем в наиболее «чистом» виде. Далее в число «Разных» входит ряд стихотворений, субъект речи которых обнаруживает максимальное биографическое сходство с самим автором. Сопоставив все эти данные, можно прийти к заключению, что на самом деле «Разные стихотворения» находятся в зависимости от сознания Поэта.

Что же касается главы «Город», в начале которой перед нами на первый взгляд вновь оказывается ЛГ, включенный в излюбленную им ситуацию «огневой игры» (правда, с женщинами другого плана), то она заканчивается тем, что ЛГ явно десоциализируется и оказывается в той же ситуации неразличения серафического и inferнального, которая уже привела к роковому концу ЛП, причем здесь возникает и знакомая нам по «Стихам о прекрасной даме» тема суицида («В октябре»).

Таким образом, мы видим, что:

1. Между Поэтом, ЛГ и ЛП нет принципиальной личностной разницы как между разными персонажами, стабильно сохраняющими свои внутренние и внешние качества на протяжении всего произведения.

2. Выделенные в рамках первого тома варианты авторского сознания, независимо от предметного и персонажного наполнения, и во втором томе продолжают сосуществовать в столь же жесткой обособленности, как и в «Стихах о прекрасной даме».

Мы видим, что возможность становления такого варианта сознания как сознание ЛП, является атрибутом сознания ЛГ, а, сверх того, «Разные стихотворения» свидетельствуют о том, что оба описанные варианта сознания являются функцией сознания Поэта. Поэт как один из персонажей книги признается в своей причастности к легкомысленному литературоцентризму ЛГ и к переходящему в сатанинскую одержимость романтическому энтузиазму ЛП, хотя со своей авторской позиции полностью отдает себе отчет в том, с какими именно героями таким образом демонстративно самоотождествляется.

Так становится окончательно ясным, что «Поэт», «лирический герой» и «лирический персонаж», которые в «Стихах о прекрасной даме» были полноценными художественными персонажами, в контексте всей трилогии суть *обособленные формы авторского сознания*. Эти формы сознания могут быть присущи разным художественным персонажам блоковской лирики. Но их атрибуты сохраняют относительную, и немалую, стабильность. Она отнюдь не ограничивается психологическими чертами, но простирается на ряд важнейших художественных параметров стихотворного текста: портретную характеристику и символику жеста (спрятанное или опущенное лицо, «опрокинутость», выражение глаз, «кружение» и «сгорание»), время года, преобладающую цветовую и световую гамму (сияние или как антоним — мерцание, цвета в особенности белый или Белый, красный, желтый или жолтый, лиловый, лазурный), специфика хронотопа (временность линейная или циклическая, пространство замкнутое или открытое), специфика отношений с женщиной, а равно характеристики соответствующей каждому из вариантов сознания женщины и прочее. Особенно важна стабильность включенности каждого из вариантов сознания в сюжет «изменения Ее облика», причем в специфической для него функции.

Выделенные персонажные характеристики субъектов сознания в «Стихах о прекрасной даме» и характерных для них художественных планов, оставаясь, с некоторыми видоизменениями, в наличии в художественном мире второго и третьего томов, теряют свою специфичность для того или иного варианта авторского сознания. При этом возникает ряд новых стойких образно-сюжетных мотивов, важнейшие из которых суть мотивы стихийного начала русской жизни, inferнальности, прочно связанной с темой города, и других. Все это, при сохранении в общем основных типов подхода к действительности, убедительно доказывает, что та или иная система миромоделирования относится к не определенному художественному персонажу, а к соответствующему

щему варианту авторского сознания. Иными словами, *форма сознания ЛП или ЛГ* не является *атрибутом определенного персонажа — ЛП и ЛГ*.

В терминах, используемых структурализмом, мы в связи с такой ситуацией можем говорить о сохранении *системы* образов, которая уже не может отождествляться с *текстом*, воплощающим эти образы, или, в театральные термины, — о существовании ряда художественных ролей (варианты сознания), исполнение каждой из которых может быть возложено на разных актеров (персонажи конкретных стихотворений).

Кроме того, сопоставляя «Разные стихотворения» и «Город», мы замечаем, что обе главы датируются одинаково — 1904 — 1908 гг. Следовательно, если речь в трилогии вообще идет о процессе «вочеловеченья», то, что бы ни представлял из себя этот процесс, *он не является хронологически поступательным*. В то же время строгие хронологические рамки трилогии, педантичное проставление даты под каждым стихотворением (прием, что очень важно, совершенно не характерный для первых сборников Блока: следовательно, речь здесь идет о некотором умышленном приеме в контексте трилогии) свидетельствует о том, что времяисчисление является важной концептуальной составляющей замысла трилогии. Тогда существование в рамках этой трилогии последовательных, но синхронических глав естественным образом указывает на иную, *не хронологическую логику развития сюжета*, который при этом достаточно жестко встроен в очень определенные хронологические рамки. Трилогия таким образом не игнорирует время вообще, но напротив, придавая ему важное значение, говорит об особенном, отличающемся от общепринятого, способе существования личности в рамках времени.

Дальнейший анализ глав трилогии подтверждает выводы, сделанные по специфике соотношения персонажей трилогии и существующих в ней вариантов авторского сознания, определяющих сюжетное развитие «Собрания стихотворений». Следующая глава, «Снежная маска», повествует примерно о таком же процессе, который происходил с ЛП в «Стихах о прекрасной даме». Разница состоит в том, что здесь процесс протекает куда более стремительно, а сверхреальная героиня изначально является существом неприкрыто инфернальным. Вместе с тем белая стихия зимы, захватывающая ЛГ, слишком явно перекликается с апокалипсической Белизной Невесты, которая мерещится ЛП в первом томе, а ситуация второго, «снежного крещения» (то есть, по сути, Антикрещения), в которую с охотой бросается ЛГ «Снежной маски» — с нарастанием инферальной окраски «служения» ЛП в «Стихах о прекрасной даме». Таким образом, сюжетная линия ЛП повторяется, причем ее демоническая сущность в «Снежной маске» выражена совершенно недвусмысленно и неоднократно подчеркивается именно как таковая.

Вместе с тем вторая часть главы, «Маски», во многом дублируя «балаганный» план первого тома, подчеркивает специфику этого художественного плана, характерную именно для второго тома. Тема масок здесь, во-первых, подчеркнута литературна; во-вторых, герой охотно пускается в очарование этой, вполне сознаваемой им как ложь, литературности. Это и неудивительно: здесь ситуацию слияния с inferнальными силами переживает ЛГ, человек более социальный и рефлексирующий, нежели ЛГ первого тома. Демонизм Маски отмечался и прежде, мы же со своей стороны более сосредоточили внимание на второй главе описываемой пары — на «Файне».

Помимо единства прототипа Файны и Маски, главы объединены и многими другими признаками художественного единства, от хронотопа вплоть до буквальных текстовых совпадений в стихотворениях двух этих глав. Однако художественный мир «Файны» значительно шире и многообразнее, чем мир «Снежной маски». В «Файне», как в фокусе, сходится целое множество художественных планов, имеющих место в предыдущих и последующих главах трилогии, важнейшие из которых суть:

- 1) тема снежной стихии и «Снежной Девы» («Снежная маска», «Страшный мир», «О чем поет ветер»);
- 2) тема театра и искусства вообще («Стихи о прекрасной даме», «Разные стихотворения», «Итальянские стихи», «Кармен», «Соловьиный сад», отчасти «Арфы и скрипки»);
- 3) тема стихии (мировой вообще и народной в частности), воплощенной в «стихийной» женщине («Стихи о прекрасной даме», «Город», «Родина»)

Но самым главным в образе Файны, на наш взгляд, является то, что именно в этой inferнальной «Снежной Деве» видится символ России. Тема родины, с годами занимающая все большее место в творчестве Блока, оказывается, судя уже по «Файне» (и драме «Песня судьбы»), inferнальной темой. Таким образом «служение» безумного ЛП сатанинским силам, стоящим за воображаемой им Вечной Женственностью, оказывается лишь предвестием, своего рода «прологом на небесах», процесса куда более близкого к жизни и потому более зловещего — очарования ЛГ «народной стихией», за которой на деле стоит еще более откровенно демоническая Маска.

Такой вывод предопределяет взгляд и на главу «Родина», которая, с одной стороны, является сферой действия сознания Поэта, с другой — обладает всеми теми чертами, каковые мы ставим в зависимость от других его вариантов. В сюжетном плане можно сказать, что теперь в сюжетную линию «изменения Ее облика» включается сам Поэт, где «Ее» значит — «России».

Таким образом, все три персонажа трилогии — ЛП, ЛГ и Поэт — проходят через схожие этапы сюжетного развития и приходят к схожим финалам. Разница этих трех судеб зависит от их личностной персонажной сущности. Каждый из них на определенном этапе *хронологического раз-*

вития трилогии проходит сходные стадии *сюжетного развития*. Суть последнего состоит в том, что на определенном хронологическом этапе каждым из персонажей овладевает некая сверхценная идея, воплощенная в образе сверхреальной женской сущности. В случае ЛП это связанная с религиозной символикой «Вечно-Юная», для ЛГ — «Снежная Дева», образ которой построен в соответствии с романтическими стереотипами, для Поэта — Родина, образ которой также строится в соответствии со стереотипами определенного культурного фона — в последнем случае в связи с национально-исторической мифологемой России. Во всех трех случаях дается понять, что представления персонажа об этой сверхреальной сущности иллюзорны. В случае ЛП эта иллюзорность прямо комментируется субъектом сознания стихотворений «авторского» плана, в случае ЛГ — педализацией мотивов условности и театральности представлений о Снежной Деве-Фаине. В последнем, «авторском» случае это делается наиболее косвенным, но вполне очевидным образом. В качестве сигналов иллюзорности представлений Поэта о России используются следующие приемы:

1) прямая связь образа России с образом Фаины, чья искусственность уже была до этого очевидна;

2) наличие в третьем томе ряда глав, которые не связаны с образом ЛГ сюжетно, но субъект речи которых объективирует тип сознания именно ЛГ — это главы, названные нами «неконститутивными» — «Арфы и скрипки», «Итальянские стихи», «Кармен» и, в особенности, «Соловьиный сад». Отсутствие связи этих глав с сюжетной линией ЛГ косвенно свидетельствует об их отнесенности к «авторской» сюжетной линии; в этом случае мы можем видеть, что сознание Поэта приобретает черты сознания ЛГ;

3) скрытая композиция трилогии.

Последняя связана с наличием в трилогии четырех композиционных разделов. Первый из них, соответствующий главе «Ante Lucem» первого тома, представляет собой художественную картину мира, предшествующую появлению перед героем «Чародейного, Единого лика», с которого появления и начинает развиваться собственно сюжет «романа в стихах», является своего рода прологом к повествованию (то есть — еще не действием). Второй раздел, соответствующий главам «Стихи о прекрасной даме» и «Распутья», посвящен событиям, описанным в первой главе настоящей работы — истории взаимоотношения трех основных вариантов авторского сознания, лежащей в основе «Стихов о прекрасной даме» и первого тома трилогии. Третий раздел объединяет второй том трилогии с большей частью глав третьего тома. Именно здесь становится ясной специфика генезиса и взаимоотношений трех основных вариантов авторского сознания. Четвертый

раздел (главы «Родина» и «О чем поет ветер») представляет собой, нетрудно догадаться, финал трилогии, в котором знакомая сюжетная схема воспроизводится на уровне сознания самого Поэта.

Таким образом, по результатам проведенного исследования можно сделать следующие выводы по трилогии в целом:

1. Слова Блока о том, что его «Собрание стихотворений в 3-х томах» есть по существу единое произведение, которое он сам называл «романом в стихах», никоим образом не являлись только личной точкой зрения самого автора. «Собрание стихотворений» Блока объединено целым рядом специфических именно для этого произведения элементов поэтики. Во-первых, это элементы сквозного сюжета, характер которого, явно отличаясь от традиционно понимаемого «лирического сюжета» стихотворного цикла, приближается к эпическому сюжету романного типа. Это вполне соответствует тому, что говорил о «Собрании стихотворений» сам автор, называвший ее «романом в стихах». Во-вторых, это единая система образов вполне конкретных художественных персонажей, каждый из которых на протяжении трилогии проходит ряд этапов личностного развития, при этом сохраняя некоторые индивидуальные черты до конца «романа». В-третьих, это совокупность весьма стабильных типов художественного мышления, или, как мы их назвали, вариантов авторского сознания — в связи с тем, что сколь бы ни было сильно романно-эпическое начало трилогии, она при этом остается совокупностью лирических стихотворений, то есть непосредственно связана с сознанием единого автора.

2. Трилогия в целом объединяется единым сюжетом, заключающемся во-первых, в специфическом характере взаимоотношения между разными вариантами авторского сознания в синхроническом и диахроническом планах, и, во-вторых, в сложной системе соответствий этих вариантов сознания разным персонажам трилогии, которые в разный момент времени объективируют эти типы сознания.

Опираясь на авторское определение «романа в стихах» как «трилогии вочеловеченья», мы предположили, что термин «вочеловеченье» относится, безусловно, к процессу, происходящему с образом поэта в лирике «Собрания». Отсюда естественным направлением научного поиска стало рассмотрение в первую очередь специфики субъектной организации трилогии. В ходе работы стало понятно, что единый формально-грамматический субъект речи многих стихотворений («лирическое «Я») концептуально связан с различными субъектами сознания, которые в «Стихах о прекрасной даме» фактически являются разными художественными персонажами, включенными в единую сюжетную линию. Дальнейший анализ «Собрания стихотворений» как единого произведения показал, что в наиболее общем виде существование этих разных субъектов сознания связано

не с наличием нескольких художественных персонажей (которое, однако, действительно имеет при этом место), а с тем, что разные стихотворения трилогии находятся в зависимости от разных типов сознания — вариантов единого авторского, — находящихся между собой в сложных, нередко конфликтных, отношениях.

При этом характерной особенностью «Собрания стихотворений» является то, что и варианты сознания, и персонажи трилогии, и основные сюжетные линии, повторяющиеся в разных книгах и главах трилогии, сами по себе остаются достаточно стабильными, можно даже сказать — фактически неизменными. В каждый отдельный момент времени одному персонажу соответствует определенный тип сознания и определенное место в сюжетной линии. Однако в контексте всей трилогии оказывается, что соотношения между тремя главными элементами ее поэтики — персонажем, типом сознания и сюжетной ситуацией, каждый из которых, в общем, неизменен, — стабильными не являются, а наоборот, обладают очевидной изменчивостью. Другими словами, персонаж, который в одной главе обладает одним типом сознания и выполняет соответствующую этому типу сюжетную функцию, в другой главе может стать (и становится) носителем другого типа сознания и, соответственно, может включиться (и включается) в другую сюжетную линию.

По результатам проведенного анализа можно охарактеризовать главные элементы поэтики «Собрания стихотворений».

Персонаж трилогии — как и вообще любой персонаж литературного произведения, есть конкретный художественный образ, обладающий определенными личностными чертами, но спецификой персонажа трилогии является то, что в отличие от подавляющего большинства литературных персонажей вообще, он не является стабильным носителем определенного типа сознания. В рамках трилогии сразу же выделились три персонажа — Поэт, Лирический герой и Лирический персонаж. Их, однако, следует отличать от соответствующих типов сознания, носителями которых в чистом виде они были только в «Стихах о прекрасной даме».

Тип сознания, или, что то же самое, *вариант авторского сознания* — наиболее общая специфика мирозерцания, присущая тому или иному персонажу. В «Стихах о прекрасной даме» эти типы, или варианты, обладали четкой соотнесенностью с определенным персонажем, по которому мы впоследствии их и обозначали, несмотря на то, что указанная соотнесенность уже не имела места. Это:

- тип сознания ЛП — преромантический, характеризующийся стойкой верой в существование некоторой сверхреальной объективно-идеалистической сущности, служение которой составляет смысл и цель его существования.

- тип сознания ЛГ — романтический, тип сознания художника, как правило литератора, для которого характерны понимание условности собственной модели мира и черты романтической иронии
- тип сознания Поэта — имеет наименее определенный характер, что связано с реальным авторским сознанием, отличающимся многогранностью восприятия мира.

Описанное в настоящей работе соотношение и взаимодействие этих типов сознания с конкретными художественными персонажами трилогии составляет главную специфическую черту «Собрания стихотворений» и, следовательно, всей лирики А.А. Блока вообще. Оно объясняет многие черты поэтики Блока и предлагает специфический взгляд на художественную эволюцию творчества поэта, заключающийся главным образом в том, что его творческий «путь» есть явление по своей сути более *внутрисюжетное*, нежели *историко-биографическое*.

Предложенное в настоящей работе решение вопроса о формах авторского сознания в лирике А.А. Блока имеет важное значение:

- для дальнейшего анализа творчества Блока, как в связи с возможностью сопоставления полученных результатов с другими произведениями Блока, так и в ходе типологического сопоставления с творчеством других писателей;

- для решения проблемы целостности стихотворного цикла, изучения внутрицикловой и, в особенности, межцикловой композиции, а также для дальнейшего изучения столь специфического жанра, как жанр поэтической книги. При этом настоящее исследование использует метод структурно-семиотического анализа в применении не к отдельному художественному тексту, а к очень большому количеству отдельных стихотворений и стихотворных циклов (726 и 16 соответственно), понимаемых как взаимообусловленные элементы единой концептуальной системы;

- для анализа проблемы субъектной организации художественного произведения вообще, как поэтического, так и прозаического. Настоящая работа показывает, что отношения между авторским сознанием и сознанием персонажей его произведений могут строиться весьма сложным образом, и по степени близости образовывать системы многоступенчатой градации, что должно учитываться при анализе любого литературного произведения, связанного с системой разных персонажей;

- для анализа романтического сознания вообще как одного из важнейших типов творческого сознания, сыгравшего решающую роль в литературной истории новейшего времени, а также продолжающего оставаться актуальным и для современной литературной ситуации.

Список литературы

1. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — М. — Л., 1960 —1964 .
2. Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. — Л., 1980 — 1983.
3. Блок А.А. Полное собрание стихотворений: В 2 т. — Л., 1946.
4. Блок А.А. Лирика. Театр. — М., 1981. — 544 с.
5. Блок А.А. Записные книжки. — М., 1965. — 663 с.
6. Блок А.А. Изборник. — М., 1989. — 163 с.
7. Александр Блок: Переписка. Аннот. каталог в 2-х вып. — М., 1975. — Вып. 1. Письма Александра Блока. — 459 с.
8. Александр Блок. Письма к жене. — Литературное наследство, том 89. — М., 1978. — 414 с.
9. А. Блок, А. Белый. Переписка (Летописи Гослитмузея, кн.7). — М., 1940.
10. Письма А. Блока к П.С. Сухотину (публикация Д.Е. Максимова) // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С. 545 — 549.
11. Письма и дарственные надписи Блока Александре Чеботаревской (публикация Д.Е. Максимова) // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С. 549 — 552.
12. Абрамец И.В. Символ «круг» в лирике Александра Блока / Филологические науки. — 1984. — № 6. — С.64 — 68.
13. Авраменко А.П. А. Блок и русские поэты XIX века. — М., 1990. — 246 с.
14. Адамс В.Т. Восприятие Александра Блока в Эстонии // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964.— С.5 — 28.
15. Акимов В.В. В спорах о художественном методе. — М.. 1979.
16. Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2-х т. — М, 1980.
17. Александр Блок в портретах, иллюстрациях и документах / Сост. А.М. Гордин; Общ. ред. В.Н. Орлова. — Л., 1972. — 384 с.
18. Александр Блок: Исследования и материалы. — Л., 1987. — 292 с.

19. Александр Блок и современность. — М., 1981. — 365 с.
20. Александр Блок: Новые материалы и исследования. — В 4-х кн. — М., 1980.
21. Александров А.А. Блок в Петербурге — Петрограде — Ленинграде. — Л., 1987. — 236 с.
22. Алянский С.М. Встречи с Александром Блоком. — М., 1972. — 159 с.
23. Алянский С.М. Об иллюстрациях к поэме Блока «Двенадцать» /глава из воспоминаний/ (публикация З.Г. Минц) // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С. 437 — 446.
24. Андреев Ю. Революция и литература. — М., 1987.
25. Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. — Т.1. — Л., 1992.
26. Анненский И. Книги отражений — М., 1979.
27. Асмус В.Ф. Платон. — М., 1975. — 220 с.
28. Ахматова А.А. Воспоминания об Александре Блоке // Собрание сочинений: В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 136 — 138.
29. Базанов В.Г. По следам дневниковых записей Александра Блока (Есенин и Блок) // В мире Блока. — М., 1981. — С. 383 — 415.
30. Балашова Т. Александр Блок и Франция // В мире Блока. — М., 1981. — С. 517 — 534.
31. Бальмонт К.Д. Романтики // Бальмонт К.Д. Где мой дом: Стихотворения, худож. проза, статьи, очерки, письма. — М., 1992. — 448 с.
32. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. — Екатеринбург, 1996. — 286 с.
33. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1989.
34. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
35. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — 2-е изд. — М., 1963.
36. Бахтин М.М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М., 1990. — 543 с.
37. Беззубов В.И. Александр Блок и Леонид Андреев // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С. 226 — 321.
38. Безродный М.В. Из комментария к драме А. Блока «Незнакомка» // Ученые записки Тартуского государственного университета. — Тарту, 1989. — Вып. 857. — С. 58 — 70.
39. Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке. — М., 1990 — 672 с.
40. Белая Г.А. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. — М., 1989. — 400 с.

41. Белый А. Символизм и философия культуры // Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 18 — 326.
42. Белый А. Александр Блок // Избранная проза. — М., 1988. — С. 281 — 296.
43. Белый А. Революция и культура // Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 296 — 308.
44. Белый А. Начало века. Воспоминания. — М., 1990. — 687 с.
45. Белый А. Эмблематика смысла // Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 25 — 90.
46. Белый А. Симфонии. — Л., 1990. — 528 с.
47. Белый А. Философия культуры // Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 311 — 328.
48. Белый А. Искусство // Символизм как миропонимание. — М., 1994. — С. 238 — 244.
49. Берберова Н. Александр Блок и его время. — М., 1999.
50. Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. Репринтное воспроизведение издания УМСА-PRESS, 1955. — М., 1990. — 224 с.
51. Бердяев Н.А. Кризис искусства. (Репринтное издание). — М., 1990. — 48 с.
52. Библиотека А.А. Блока: Описание [В 3-х кн.]. — Л., 1984.
53. Бишарев О. Л. ...В огненном кипеньи революций // Воспой, поэт...: Стихотворения и поэмы первых лет Октября. — М., 1988. — С. 5 — 22.
54. Благой Д.Д. Александр Блок и Аполлон Григорьев // Три века. — М., 1933.
55. Блюмин Г.З. Из книги жизни: Очерк об А. Блоке. — Л., 1982. — 150 с.
56. Богатырев П.Г. Знаки в театральном искусстве // Ученые записки Тартусского государственного университета. — Тарту, 1975. Вып 365. — С. 7 — 37.
57. Богданович В.Н. Себе и людям. Очерки прикладной парапсихологии. — М., 1993. — 204 с.
58. Богомолов А.С. Античная философия. — М., 1985. — 368 с.
59. Борисова Л.М. Кризис символизма и творческая эволюция Блока-драматурга // Филологические науки. 1994, № 2. — С. 13 — 23.
60. Брайнина Б.Я. Право на жизнь (первая книга Александра Блока) // О Блоке. — М., 1929. — с. 289.
61. Брюсов В.Я. Александр Блок // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 2 т. — М., 1987. — Т. 2. — С. 404 — 416.
62. Брюсов В.Я. Нечаянная радость // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1975. — Т. 6. — С. 330 — 331.

63. Брюсов В.Я. В защиту от одной похвалы. Открытое письмо Андрею Белому // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 2 т. — М., 1987. — Т. 2. — С. 94 — 97.
64. Брюсов В.Я. О «речи рабской» в защиту поэзии // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 2 т. — М., 1987. — Т. 2. — С. 198 — 203.
65. Брюсов В.Я. Ключи тайн // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 2 т. — М., 1987. — Т. 2. — С. 72 — 88.
66. Брюсов В.Я. Священная жертва // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 2 т. — М., 1987. — Т. 2. — С. 88 — 94.
67. Брюсов В.Я. “Urbi et Orbi”: Предисловие // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 2 т. — М., 1987. — Т.1. — С. 494.
68. Бунин И.А. Окаянные дни: Дневники, рассказы, воспоминания, стихотворения. — Тула, 1992. — 319 с.
69. Бушмин А. Преемственность в развитии литературы. — Л., 1978.
70. БЭС — Большой энциклопедический словарь. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб., 1991.
71. В мире Блока: сб. статей / Сост. А. Михайлов, С. Лесневский. — М., 1981. — 535 с.
72. Введение в культурологию. — М., 1996. — 336 с.
73. Венгров Н. Путь Александра Блока. — М., 1963. — 415 с.
74. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — М., 1989.
75. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. — М., 1959. — С.215.
76. Волков Н. Александр Блок и театр. — М., 1926. — 157 с.
77. Вольнский А.Л. Декадентство и символизм // Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия / Сост. А. Г. Соколов. — М., 1988. — С. 51 — 54.
78. Вильчек Л., Вильчек Вс. Эпиграф столетия / Знамя. — 1991. — № 11. — С. 219 — 228.
79. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. — М., 1963. — С. 138 — 159.
80. Волошин М.А. Портреты современников // Путник по вселенным. — М. 1990. — С. 173 — 210.
81. Гангус А. На руинах позитивной эстетики. Метод или миф? Дискуссия в Институте философии АН СССР // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. (Сост. Е.А. Добренко.) — М., 1990. — С. 148 — 199.

82. Гаспаров Б.М., Лотман Ю. М. Игровые мотивы в поэме «Двенадцать» // Тезисы I всесоюзной (III) конференции «Творчества А.А. Блока и русская культура XX века. — Тарту., 1975.
83. Гаспаров М.Л. Ю.М. Лотман: наука и идеология // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. — С. Петербург, 1999. — С. 9 — 16.
84. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890 — 1925-х гг. в комментариях. — М., 1993.
85. Гачев Г.Д. Европейские образы пространства и времени // Культура, человек и картина мира. — М., 1987. — С. 210.
86. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М.,1968.
87. Гегель Г. В. Ф. Поэзия // Эстетика. В 4-х т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 342 — 616.
88. Герасимов Ю.К. Александр Блок и советский театр первых лет революции // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С.321— 344.
89. Герасимов Ю.К. Жанровые особенности ранней драматургии Блока // А. Блок: исследования и материалы. — Л.,1987. — С.21 — 36.
90. Герасимов Ю.К. Неизвестные письма Блока:
1. «Роза и крест» в Московском Художественном театре;
 2. Письмо Блока к Ю.М. Юрьеву // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С.522 — 530.
91. Герасимов Ю.К. Об окружении Александра Блока во время первой русской революции // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С. 539 — 545.
92. Герасимов Ю.К. Станиславский и Блок / «Нева». — 1963. — №2.
93. Герасимов Ю.К. Театр и драма в критике А. Блока в период первой русской революции // Вестник Ленинградского университета. — 1962, № 20.
94. Гинзбург Л. Я. О лирике. — Л., 1974. — 381 с.
95. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. — Л., 1979. — 221 с.
96. Гинзбург Л.Я. О старом и новом. — Л., 1982. — 424 с.
97. Гинзбург Л.Я. О прозаизмах в лирике Блока // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С. 157 — 172.
98. Голицына В. Пушкин и Блок // Пушкинский сборник. — Псков, 1962.
99. Гордин А.М., Гордин М.А. Александр Блок и русские художники. — Л., 1986. — 365 с.

100. Горелов А.Е. Гроза над соловьиным садом. — 2-е изд. — Л., 1973. — 608 с.
101. Горелов А.Е. Подвиг русской литературы. — Л., 1957.
102. Горький А.М. О социалистическом реализме // М. Горький Собрание сочинений в 30 т. —Т. 27. — М., 1953. — С. 5 — 13.
103. Громов П.А. А. Блок, его предшественники и современники. — Л., 1986. — 600 с.
104. Громов П. Герой и время. — Л., 1961.
105. Гумилев Л.Н. Этносфера: история людей и история природы. — М., 1993.
106. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии // Гумилев Н. Сочинения. В 3-х т. Т. 3. — М., 1991. — С. 33 — 168.
107. Гудов В.А. М. Горький и Ф.М. Достоевский: концепция личности. — Екатеринбург, 1997.
108. Гусев Вл. ...Что романтизмом мы зовем // В мире Блока. — М., 1981. — С. 124 — 134.
109. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — М., 1994.
110. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия (commedia dell` arte). — М., 1962. — 287 с.
111. Дикман М.И. Блок-критик // История русской критики. — Т.2. — М.— Л., 1958.
112. Дикушина Н.И. Октябрь и новые пути литературы. — М., 1978.
113. Добрев Ч. Лирическая драма. — М., 1983. — 325 с.
114. Добренко Е. Фундаментальный лексикон. Литература позднего сталинизма / Новый мир. — 1990. — С. 237 — 250.
115. Долгополов Л.К. Достоевский и Блок в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // В мире Блока. — М., 1981. — С. 454 — 480.
116. Долгополов Л.К. Александр Блок. Личность и творчество. — Л., 1980. — 225 с.
117. Долгополов Л.К. Поэма Александра Блока «Двенадцать». — Л., 1979.
118. Долгополов Л.К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX веков. — М., 1977.
119. Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX веков. — М. — Л., 1964.
120. Долинский М.З. Искусство и Александр Блок. — М., 1985. — 335 с.
121. Достоевский Ф. М. Дневник писателя. — СПб., 1999. — 527 с.
122. Енишелов В.П. Александр Блок — критик // В мире Блока. — М., 1981. — С.291 — 332.
123. Енишелов В.П. Александр Блок. Штрихи судьбы. — М., 1980. — 303 с.
124. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. — М., 1989. — 175 с.

125. Есенин С.А. Предисловие // Собрание сочинений: В 5 т. — Т. 4. — М., 1967. — С. 225 — 227.
126. Жаравина Л.В. Кольцевые формы в лирике А. Блока // Русская литература XIX — XX веков. — Л., 1971. — С. 119 — 133.
127. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — 407 с.
128. Жирмунский В.М. Теория стиха. — Л., 1975. — С.8 — 25.
129. Жирмунский В.М. Драма Александра Блока «Роза и крест». — Лит. источники. — Л., 1964.
130. Жолковский А. Блуждающие сны: из истории русского модернизма. — М., 1992.
131. Зеленцова Н.С. Некоторые особенности эволюции Блока-драматурга // Ученые записки Тартуского государственного университета. — Тарту, 1964. — вып. 735. — С. 32 — 47.
132. Зоркая Н. Кинематограф в жизни Александра Блока // Из истории кино: материалы и документы. — М., 1974. — Вып.9.
133. Зырянов О.В. Ситуация любви к мертвой возлюбленной в русской поэтической традиции // Известия Уральского государственного университета 2000. № 17. Гуманитарные науки. Вып. 3. — Екатеринбург, 2000. — С. 57 — 75.
134. Иванов В.И. Заветы символизма // Иванов В.И. Родное и вселенское. — М., 1994. — С. 180 — 191.
135. Иванов В.И. Миф, хор и теургия // Иванов В.И. Родное и вселенское. — М., 1994. — там же — С. 160 — 170.
136. Иванов В.И. Идеализм и реализм в музыке и драме // Иванов В.И. Родное и вселенское. — М., 1994. — С. 143 — 170.
137. Иванов В.И. О поэзии Иннокентия Анненского // Иванов В.И. Родное и вселенское. — М., 1994. — С. 170 — 180.
138. Иванов В.И. Мысли о символизме // Иванов В.И. Родное и вселенское. — М., 1994. — С. 191 — 199.
139. Иванов В.И. Поэт и чернь // Иванов В.И. Родное и вселенское. — М., 1994. — С. 138 — 143.
140. Иванов В.И. О границах искусства // Иванов В.И. Родное и вселенское. — М., 1994. — С. 199 — 218.
141. Вяч. Иванов. Эллинская религия страдающего бога // Эсхил. Трагедии. — М., 1989. — С. 307 — 351.

142. Иванов Е. Воспоминания об Александре Блоке (публикация Э.П. Гомберг и Д.Е. Максимова) // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С. 344 — 425.
143. Иванова Н.В. Структура поэтической книги серебряного века // Дергачевские чтения — 2000. Русская литература: Национальное развитие и региональные особенности. Материалы конференции. В 2 ч. — Т.2. — Екатеринбург, 2001. — С. 99—103.
144. Ильенков А.И. О скрытой композиции лирической трилогии Александра Блока // Архетипические структуры художественного сознания. Сборник статей. Выпуск третий. — Екатеринбург, 2002.
145. Ильенков А.И. Об одном стихотворении и одном сюжете А. Блока // Дергачевские чтения — 2000. Русская литература: Национальное развитие и региональные особенности. Материалы конференции. В 2 ч. — Т.2. — Екатеринбург, 2001. — С. 107—112.
146. Ильенков А. И. Адюльтер в сказках Пушкина: подтекст и сверхтекст // Архетипические структуры художественного сознания. Сборник статей. Выпуск второй. — Екатеринбург, 2001. — С. 3 — 14.
147. Ильенков А. И. Лирический герой и лирический персонаж в «Стихах о Прекрасной Даме» Александра Блока // Известия Уральского государственного университета 2000. № 17. Гуманитарные науки. Вып. 3. — Екатеринбург, 2000. — С.75 — 92.
148. Ильенков А. И. Опыт концептуального анализа рассказа М.А. Шолохова «Судьба человека» // Архетипические структуры художественного сознания: Сборник статей. — Екатеринбург, 1998. — С. 47—52.
149. Ильенков А. И. «Стихи о Прекрасной даме» Ал. Блока: специфика субъектной организации // Дергачевские чтения -98: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы международной научной конференции. — Екатеринбург, 1998. — С. 126—128.
150. Исаев С. Г. Литературные маски серебряного века (на материале творческих исканий «старших» символистов) // Филологические науки, 1997. — № 1. — С. 3 — 13.
151. История диалектики XIV — XVIII вв. — М., 1974. — 365 с.
152. История советской литературы: В 4 т. — М., 1967 — 1971.
153. Исупов К.Г. О жанровой природе стихотворного цикла // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк, 1977. — С. 163 — 164.

154. Казарин Ю.В. Проблемы фоносемантики поэтического текста: Учебное пособие. — Екатеринбург, 2000. — 172 с.
155. Книпович Е.Ф. Об Александре Блоке: Воспоминания. Дневники. Комментарии. — М., 1987. — 141 с.
156. Княжнин В.Н. Александр Александрович Блок. — Пб., 1922. — С. 132.
157. Коваленко А.Г. Принцип двоемирия в русской литературе XX века // Дергачевские чтения — 2000. Русская литература: Национальное развитие и региональные особенности. Материалы конференции. В 2 ч. — Т.2. — Екатеринбург, 2001. — С. 141—145.
158. Коган А.А. К критике философии Вл. Соловьева / Вопросы философии. — 1959. — № 3.
159. Кожин В.В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные жанры в историческом освещении. (Роды и жанры литературы). — М., 1964. — С. 408 — 434.
160. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX — XX веков. — М., 1990.
161. Конрад Н. Запад и восток. — М., 1972.
162. Коран / Пер. с араб. акад. И.Ю. Крачковского. — М., 1990.
163. Корман Б. О. Литературоведческие термины по проблеме автора. — Ижевск, 1982. — С. 13 — 14.
164. Корман Б.О. Лирика Некрасова. — 2-е изд. — Ижевск, 1978. — С. 46 — 48.
165. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. — М., 1972. — 110 с.
166. Корнилов В. «Доколе коршуну кружить?» / Литературная газета. — 2000. — 29 ноября — 5 декабря № 48 (5813).
167. Корона В.В. Поэзия Анны Ахматовой. Поэтика автовариаций. — Екатеринбург, 1999. — 264 с.
168. Косолапов Р. Только об одной звезде // В мире Блока. — М., 1981. — С. 54 — 84.
169. Котрелев Н.В. Александр Блок в работе над томом избранных стихотворений // Блок А.А. Изборник. — М. 1989. — С. 183 — 245.
170. Котрелев Н.В. Послесловие // Соловьев В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. — М., 1990. — С. 479 — 493.
171. Краснова Л.В. Поэтика Александра Блока. Очерки. — Львов, 1973. — 230 с.
172. Крук И. Т. «Сокрытый двигатель его...»: Пробл. эволюции творчества Блока. — Киев, 1980. — 215 с.
173. Крук И.Т. Поэзия Александра Блока. — М., 1970. — 263 с.

174. Крук И.Т. Ал. Блок и Гоголь / Русская литература. — 1961. — № 1.
175. Крышук Н. Александр Блок: лик — маска — лицо / Аврора. 1989, № 11. — С. 119 — 189.
176. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. — Екатеринбург — Омск, 1999. — 268 с.
177. Курицын В. Н. Время множить приставки. К понятию постпостмодернизма // Первый КУРИЦЫНСКИЙ сборник. — Екатеринбург, 1998. — С. 113 — 127.
178. Лавров А.В. Мифотворчество «Аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. — Л., 1978. — С.137 — 170.
179. Ланда Е.В. Мелодия книги: А. Блок — редактор. — М., 1982. — 143 с.
180. Лейдерман Н.Л., Барковская Н.В. Введение в литературоведение. — Екатеринбург, 1991. — 59 с.
181. Ленин В.И. В хвосте у монархической буржуазии или во главе революционного пролетариата и крестьян? — ПСС (изд. 5-е), т. 11. — М., 1960. — С. 199.
182. Лесневский С.С. «Приближается звук...» // В мире Блока. — М., 1981. — С.164 — 171.
183. Лесневский С.С. Путь, открытый взорам: Московская земля в жизни А. Блока. — М., 1980. — 303 с.
184. Лихачев Д.С. О филологии. — М., 1989.
185. Лосев А. Ф. Философия имени // Из ранних произведений. — М., 1990.
186. Лосский Н. О. Философские идеи поэтов-символистов // Лосский Н. О. История русской философии. — М., 1991. — С. 427 — 438.
187. Лотман Ю. М. Блок и народная культура города // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. — С. Петербург, 1999. — 848 с.
188. Лотман Ю.М. Об одной цитате у Блока (К проблеме «Блок и декабристы») // Там же. — С. 758 — 759.
189. Лотман Ю.М. В точке поворота // Там же. — С. 676 — 681.
190. Лотман Ю.М. О глубинных элементах художественного замысла (К дешифровке одного непонятого места из воспоминаний о Блоке)// Там же. — С. 670 — 675.
191. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Там же. — С. 17 — 252.
192. Лотман Ю.М. Минц З.Г. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964.
193. Литературный энциклопедический словарь, 1987.

194. Магомедова Д. М. А.А. Блок. «Нечаянная радость» (источники заглавия и структура сборника) // Блоковский сборник. — вып. 735. — Тарту, 1986. — С. 48 — 61.
195. Максимов Д.Е. Поэзия и проза Александра Блока. — Л., 1981. — 552 с.
196. Максимов Д.Е. О спиралеобразных формах развития литературы (к вопросу об эволюции Аю Блока) // Культурное наследие древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. — М., 1976.
197. Максимов Д.Е. Критическая проза Блока // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С. 28 — 98.
198. Максимов Д.Е. Лермонтов и Блок // Поэзия Лермонтова. — Л., 1959.
199. Максимов Д.Е. Материалы из библиотеки Александра Блока (к вопросу об Ал. Блоке и Вл. Соловьеве) // Ученые записки ЛГПИ, т.184, факультет языка и литературы, Вып. 6.— Л., 1958.
200. Максимов Д.Е. Александр Блок и революция 1905 г. // Революция 1905 г. и русская литература. — М.— Л., 1956.
201. Мандельштам О.Э. Барсучья нора // Мандельштам О.Э. Стихотворения. — Свердловск, 1990. — С.450 — 453.
202. Марков В. К вопросу о границах декаданса в русской поэзии (и о лирической поэме) //Марков В. О свободе в поэзии. — Пб., 1994. — С. 46 — 58.
203. Машбиц-Веров И. М. Русский символизм и путь Александра Блока. — Куйбышев, 1969. — 176 с.
204. Маяковский В. В. Умер Александр Блок // Полное собрание сочинений: В 13 т. — Т. 12. — М., 1959. — С. 21 — 24.
205. Медведев П. Н. Лирические драмы Александра Блока // Медведев П.Н. В лаборатории писателя. — Л., 1971., — С. 175 — 278.
206. Медведева К.А. Проблема нового человека в творчестве А. Блока и В. Маяковского 10-х — начала 20-х годов. — Москва, 1989.
207. Медведева К.А. Рецепции Гоголя в поэме А. Блока «Двенадцать» // Проблемы жанра и стиля художественного произведения. — Владивосток, 1988.
208. Медведева К.А. Концепция «нового человека» и идея «артистизма» в творчестве Александра Блока. — Владивосток, 1984. — 183 с.
209. Медынский Г.А. Религиозные влияния в русской литературе. — М., 1933. — С. 103 — 107.
210. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — М., 1976. — С.278 — 279.
211. Меньшутин А., Синявский А. Поэзия первых лет революции. — М., 1963.

212. Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. — М., 1995. — С.522 — 561.
213. Мережковский Д.С. Немой пророк // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. — М., 1991. — 496 с.
214. Методология анализа литературного произведения. — М., 1988.
215. Миллер-Будницкая Р.З. Символика цвета и синэстетизм на основе лирики Блока // Известия Крымского пединститута. — Т.3. — 1930.
216. Минц З. Г. Об эволюции русского символизма (к постановке вопроса: тезисы) // Блоковский сб. — вып. 735. — Тарту, 1985. — С. 3 — 18.
217. Минц З.Г. Цикл Ал. Блока «Распутья» // Блоковский сб. — вып. 657. — Тарту, 1985. — С. 3 — 18.
218. Минц З.Г. Блок и русский символизм // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т.92. В 4-х кн. — М.,1980. — Кн.1. — С. 46 — 58.
219. Минц З.Г. Символ у Блока // В мире Блока. — М., 1980. — С. 172 — 208.
220. Минц З.Г. Лирика Александра Блока. — Тарту, 1973. — 165 с.
221. Минц З.Г. Лирика Александра Блока. — Тарту, 1969. — 176 с.
222. Минц З.Г. Поэтический идеал молодого Блока // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964.— С. 172 — 226.
223. Михайлов Ал. Поэтический мир Блока // В мире Блока. — М., 1980. — С. 135 —163.
224. Мочульский К. А. Блок // А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. — М.,1997. — С. 17 — 254.
225. «Мысль, вооруженная рифмами». (Поэтическая антология по истории русского стиха.) // Сост., автор ст. и прим. В.Е. Холшевников. — Л., 1983. — С. 5 — 35.
226. Небольсин С. Александр Блок в современном западном литературоведении / Вопросы литературы. — 1968. — № 9.
227. Недошивин Г. К вопросу о сущности эстетического // Вопросы эстетики. — М., 1958. — С. 51 — 52.
228. Немеровская О., Вольпе Ц. Судьба Блока: воспоминания. Письма. Дневники. — М., 1997.
229. Нива Ж. Александр Блок // История русской литературы. XX в. Серебряный век. — М., 1995. — С.127 — 147.
230. Нива Ж. Русский символизм // Там же. — С. 73 — 105.

231. Ницше Фр. Рождение трагедии из духа музыки. — СПб: «Азбука», 2000.
232. Ницше Фр. Сумерки кумиров, или Как философствуют молотом // Ницше Фр. Стихотворения. Философская проза. — СПб, 1993. — С. 536 — 627.
233. Новикова Т.Л. Изобразительное искусство в раннем творчестве Александра Блока. — М., 1993.
234. Об Александре Блоке. — Пб, изд. «Картонный домик», 1921.
235. Образное слово Александра Блока: [сб. статей]. — М., 1980. — 216 с.
236. Орлов В. Н. Гамаюн. — Л., 1978. — 710 с.
237. Орлов В. Н. Александр Блок. Литературно-биографический очерк // Александр Блок в портретах, иллюстрациях и документах / Сост. А.М. Гордин; Общ. ред. В.Н. Орлова. — Л., 1972. — С. 5 — 35.
238. Орлов В.Н. Некоторые итоги и задачи советского блоковедения // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С. 507 — 522.
239. Орлов В. Н. Пути и судьбы. — М. — Л., 1963. — 668 с.
240. Орлов В. Н. Александр Блок. Вступительный очерк // Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. — Т. 1. — М. — Л., 1960. — С. VII — LXIV.
241. Орлов В.Н. Александр Блок. Очерк творчества.— М., 1956.
242. Орлов В.Н. Александр Блок и Некрасов / Научный бюллетень ЛГУ. — № 16—17. — Л., 1947.
243. Орлов М.Н. История сношений человека с дьяволом // А.В. Амфитеатров. Дьявол. М. Н. Орлов. История сношений человека с дьяволом. — М., 1992. — С. 455 — 463.
244. Откровение Иоанна Богослова // Библия Ветхого и Нового Завета. — М., 1991. — С. 275 — 292.
245. Павлович Н.А. Воспоминания об Александре Блоке (публикация З.Г. Минц и И.А. Чернова) // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С. 446 — 507.
246. Пайман, Аврил (Англия). Материалы к библиографии Александра Блока (зарубежная литература) // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С. 557 — 573.
247. Пайман, Аврил (Англия). Александр Блок в Англии / Русская литература. — 1961. — №1. — С. 215 — 219.

248. Паперный В.М. Блок и Ницше // Типология русской литературы. Проблемы русско-эстонских литературных связей. — Тарту, 1979. — С.92. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 491).
249. Пастернак Б. Л. Люди и положения // Пастернак Б. Л. Избранное: В 2 т. — Т. 2. — М., 1985. — С. 224 — 275.
250. Пастернак Б. Л. Охранная грамота // Пастернак Б. Л. Избранное: В 2 т. — Т. 2. — М., 1985. — С. 136 — 223.
251. Перцов В. Александр Блок и его поэма «Двенадцать» // Александр Блок и современность. — М., 1981. — С. 52 — 61.
252. Перцов П. Ранний Блок. — М., 1922.
253. Померанцева Э.В. Александр Блок и Фольклор // Русский фольклор. — Т.3. — М. — Л., 1958.
254. Поспелов Г. Н. Теория литературы. — М., 1978. — 351 с.
255. Поцепня Д.М. Проза Александра Блока: стилистические проблемы. — Л., 1976. — 136 с.
256. Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия / Сост. А. Г. Соколов. — М., 1988. — 368 с.
257. Правдина И. История формирования цикла «Страшный мир» // В мире Блока: сб. статей / Сост. А. Михайлов, С. Лесневский. — М., 1981. — С. 186 — 201.
258. Приходько И.С. Мифопоэтика Александра Блока: (историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам). — Владимир, 1994. — 133 с.
259. Проблемы художественной формы социалистического реализма: сб. в 2 т. — М., 1972.
260. Пропп В.Я. Морфология сказки. 2-е изд. — М., 1969. — 168 с.
261. Пьяных М. «Русский строй души» в революционную эпоху // В мире Блока: сб. статей / Сост. А. Михайлов, С. Лесневский. — М., 1981. — С. 186 — 201.
262. Рапацкая Л. А. Искусство «серебряного века». — М., 1996. — 192 с.
263. Родина Т.М. Александр Блок и русский театр начала XX в. — М., 1972. — 312 с.
264. Роднянская И.Б. Лирический герой // ЛЭС. — М., 1987. — С. 185.
265. Розанов В.В. Том 1. Религия и культура. — М., 1990. — 636 с.
266. Розанов И. Александр Блок и Пушкин / Книга и пролетарская революция. — 1936. — № 7.
267. Росточкий Б.И. Модернизм в театре // Русская художественная культура к. XIX — н. XX в. (1895 — 1907). Кн. 1. — М., 1968. — С. 177 — 217.

268. Рубцов А.Б. Драматургия Александра Блока. — Минск, 1968. — 135 с.
269. Рыльский М. Александр Блок // Классики и современники. — М., 1958. — С. 308.
270. Саакянц А. Марина Цветаева об Александре Блоке // В мире Блока. — М., 1981. — С. 416 — 440.
271. Сахаров И.П. Русское народное чернокнижие. — СПб, 1997.
272. Саптрем. Шри Ауробино или Путешествие в сознание. — Л., 1989. — 334 с.
273. Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма. Проблема «жизнетворчества». — Воронеж, 1991. — 320 с.
274. Силард Л. Поэтика символистского романа к. XIX — н. XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. — Л., 1984. — С. 265 — 284.
275. Скатов Н. Россия у Александра Блока и поэтическая традиция Некрасова // В мире Блока. — М., 1981. — С. 85 — 114.
276. Слободнюк С.Л. Идущие путями зла (древний гностицизм и русская литература 1880—1990 гг.). — СПб., 1998.
277. Слободнюк С.Л. Ранняя лирика А.А. Блока — цикл «ANTE LUCEM»: Методические материалы к курсу «История русской литературы (1890—1917.)». — Магнитогорск, 1998. — 20 с.
278. Смола О. «Черный вечер. Белый снег...» (Творческая история и судьба поэмы Александра Блока «Двенадцать»). — М., 1993.
279. Соколова Н.К. Поэтический строй лирики Блока. — Воронеж, 1984. — 115 с.
280. Соловьев Б. Н. Поэт и его подвиг. — Изд. 4-е. — М., 1980. — 784 с.
281. Соловьев В.С. Философские начала цельного знания. Сочинения: В 2 т. — М., 1990. — 822 [2] с.
282. Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. — М., 1990.
283. Соловьев С. Воспоминания об Александре Блоке // Письма Александра Блока. — Л., 1925. — С. 45.
284. Спивак Р.С. Русская философская лирика 1910-х гг. (И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский). — Екатеринбург, 1992.
285. Спивак Р.С. Мир мечты и действительности в лирике А. Блока 1910-х // Проблемы нравственно-эстетического воспитания в процессе преподавания литературы в средней школе. — Пермь, 1980.
286. Спивак Р.С. А. Блок. Философская лирика 1910-х годов. — Пермь, 1978. — 112 с.

287. Стражев В.И. Воспоминания о Блоке (публикация З.Г. Минц) // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С. 425 — 437.
288. Субботин А.С. О поэзии и поэтике. — Свердловск, 1979. — 192 с.
289. Теория литературных стилей. Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. — М., 1978.
290. Теория литературы. В 3-х Т. — М., 1962 — 1965.
291. «Творчество А.А. Блока и русская культура XX в.», всесоюзная конференция, 1-я. — Тарту, 1975.
292. Тимофеев Л. И. Слово в стихе. — М., 1982. — 342 с.
293. Тимофеев Л.И. О гуманизме в творчестве Блока // В мире Блока. — М., 1981. — С. 115 — 123.
294. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. — М., 1966. — 478 с.
295. Тимофеев Л. И. Творчество Александра Блока. — М., 1963. — 198 с.
296. Тимофеев Л. И. Александр Блок. — М., 1957. — 181 с.
297. Томашевский Б. В. Литературные жанры // Теория литературы. Поэтика. — М., 1996. — С. 206 — 259.
298. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М., 1995.
299. Турков А.М. Александр Блок. — М., 1969. — 319 с.
300. Тынянов Ю.Н. Литературный факт. — М., 1993. — 318 с.
301. Тынянов Ю.Н. Александр Блок // Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 118-123.
302. Тынянов Ю.Н. Блок и Гейне // «Об Александре Блоке». — М., 1929.
303. Федоров А.В. Блок — драматург. — Л., 1980. — 184 с.
304. Философский энциклопедический словарь. — М., 1983. — 840 с.
305. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. — М., 1991. — 456 с.
306. Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. — М., 1991. — 296 с.
307. Фрейденберг О.М. Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство СССР. 1978. №2. — С. 41—43.
308. Хопрова Т.А. Музыка в жизни и творчестве Александра Блока. — Л., 1974. — 152 с.

309. Чернов И.А. Блок и книгоиздательство «Алконост» // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества Блока, май 1962. — Тарту, 1964. — С. 530 — 539.
310. Чернов Л. Взгляд вампира / Урал.— 2000. — № 9. — С. 169 — 184.
311. Чуковский К. И. Книга об Александре Блоке. — Париж, YMCA-PRESS, 1976. — 196 с.
312. Чуковский К.И. Александр Блок // Чуковский К.И. Современники. Портреты и этюды. — М., 1962. — С. 439 — 492.
313. Чуковский К.И. Александр Блок как человек и как поэт (Введение в поэзию Блока). — Птрг, 1924.
314. Чулков Г. Александр Блок и его время // Письма Александра Блока. — Л., 1925. — С. 102.
315. Шарыпкин Д.М. Блок и Ибсен // Скандинавский сборник. — Тартуский госуниверситет. — Таллин, 1963.
316. Шарыпкин Д.М. Блок и Стриндберг / Вестник Ленинградского университета.. — 1963. — №2.
317. Шкловский В.Б. Гамбургский счет. — М., 1990.
318. Шкловский В.Б. Метафора и сюжет// Шкловский В.Б. Повести о прозе. Размышления и разборы. Т.1. — М., 1966. — С. 86 — 89.
319. Шкловский В.Б. О простейших способах анализа предмета // Шкловский В.Б. Повести о прозе. Размышления и разборы. Т.1. — М., 1966. — С.32 — 38.
320. Шкловский В.Б. Петербург-Петроград становится Ленинградом // Шкловский В.Б. Повести о прозе. Размышления и разборы. Т.2. — М., 1966. — С.405 — 406.
321. Штейн А. Версия. Фантазии на темы Александра Блока. — М., 1976.
322. Шувалов С.В. Блок и Лермонтов // О Блоке. — М., 1929
323. Эйхенбаум Б. М. Литературный быт // Эйхенбаум Б. М. О литературе. — М., 1987. — С. 528 — 436.
324. Эйхенбаум Б. М. Судьба Блока // Эйхенбаум Б. М. О литературе. — М., 1987. — С. 353 — 365.
325. Экклесиаст, или Проповедник // Библия Вехого и Нового Завета. — М., 1991. — С. 666 — 674.
326. Эллис. О сущности символизма // Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия / Сост. А. Г. Соколов. — М., 1988. — С. 80 — 83.

327. Энциклопедический словарь: В 3 т. — М., 1950—1953.
328. Энциклопедия оккультизма: В 2 т. — М., 1992.
329. Эпштейн М. Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX—XX веков. — М., 1988.
330. Эткин А. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. — М., 1996. — 413 с.
331. Эткин Е. Разговор о стихах. — М., 1970.
332. Якобсон А. Конец трагедии. — Вильнюс — Москва, 1992. — 197 с.
333. Якобсон Р. Стихотворные прорицания Александра Блока // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 254 — 271.
334. Якобсон Р. Вопросы поэтики // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 80 — 99.
335. Якобсон Р. Задачи художественной пропаганды // Там же — С. 421 — 423.
336. Якобсон Р. О художественном реализме // Там же — С. 387 — 394.
337. Ямпольский И. Г. О двух реминисценциях у Блока // Блоковский сб. — вып. 813. — Тарту, 1988. — С. 71 — 74.
338. Ямпольский М. Демон и лабиринт. — М., 1996. — С. 184.
339. Bowra C.M. Alexander Blok // Bowra C.M. The heritage of symbolism/ London/ Macmillan and Co. Ltd., 1943, p. 144 — 179.
340. Donchin G. The influence of French symbolism on Russian Poetry. The Hague, 1958.
341. Goscilo Helena. TNT: The explosive world of Tatyana N. Tolstaya's fiction. — Armonk, New York — London, England. — M.E. Sharpe, 1996.
342. Green Diana. Insidious intent. An interpretation of Fedor Sologub's The Petty Demon.— Slavica Publishers, Ink., — 1987.
343. Kisch, Cecil. Alexander Blok, prophet of revolution. — London, 1960, — P. 122, 195, 197.
344. Reeve F.D. Alexander Blok. Between Image and Idea. — New York and London, 1962.
345. Tucker Janet G. Innokentij Annenskij and the acmeist doctrine. — Slavica Publishers, Ink., — Columbus, Ohio, — 1986.