

З. МИНЦ

**ИРИКА
АЛЕКСАНДРА
БЛОКА**

ВЫПУСК 2



1 XV
А-4175
Тартуский государственный университет

З. Г. Миц

ЛИРИКА АЛЕКСАНДРА БЛОКА

(1907 - 1911)

Специальный курс. Лекции для
студентов заочного отделения.

Выпуск II

Тарту 1969

Ответственный редактор С.Г. ИСАКОВ

~~N~~

Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu
~~432244~~

Книгу оформила Л.А. АБОЛДУЕВА

XV
NA-634

TARTU RIIKLIK ÜLIKOOL

Z. M i n t s

A. B L O K I L Ü Ü R I K A

II o s a

mým drahým přátelům - Z. M.

Tartu 1969



В первой части нашего спецкурса¹ говорилось о том, что "пафос" блоковского творчества периода Первой русской революции – двоякий. С одной стороны, он состоит в преодолении "розовых" мистических и либеральных (ср.: "Пусть доживут свой век привычно – / Нам жаль их сытость разрушать...", 2, 180² и мн. др.) иллюзий, – задача преимущественно "негативного", разрушающего порядка. С другой стороны, однако, этот процесс в принципе не мог носить только деструктивного характера: художественный текст, по природе своей, конструктивен, – и преодоление прежних творческих принципов было одновременно и созданием новых. Строчение текста решительно изменяется, приспособляясь, в конечном счете, к задаче отображения "здешнего", постороннего мира. Возникают такие качественно новые принципы организации произведения, как "горизонтальная" структура "художественного пространства", включение лирического героя и героини в те или иные конкретные: социальные, исторические, географические, национальные – окружения, решительное переосмысление функции бытовых деталей и т.д. Все эти тенденции возникают в творчестве Блока уже в первые годы столыпинской реакции, ставшей для поэта временем мучительного осмысления пройденного и упорных попыток найти новые пути.

¹ См.: З. Минц, Лирика Александра Блока (1898 – 1906). Специальный курс. Лекции для студентов заочного отделения. Вып. 1, изд. ТГУ, Тарту, 1965.
² Здесь и ниже все ссылки на тексты А. Блока даны по изданию: Александр Блок, Собрание сочинений в 8 тт. М.–Л., ГИХЛ, 1960–1963. Первая цифра означает том, вторая – страницу.



Что ты хочешь услышать?
Ночь глуха.
Ночь не может понимать
Петуха (2, 244)

Цикл "Снежная маска" (1907) традиционно считается одним из самых "загадочных" произведений А. Блока.³ "Снежная маска" (ниже - СМ) - произведение, сложно соединившее в себе (как всегда у Блока) впечатления от окружающей поэта действительности и раздумья о сущности и смысле бытия. В цикле мы найдем образы, навеянные впечатлениями снежной, "метельной" зимы 1907 года,⁴ - зимы, которая позже осмыслится как символ бесконечно затянувшейся русской реакции: "А на улице - ветер, проститутки мерзнут, люди голодают, людей вешают, а в стране реакция, а в России жить трудно, холодно, мерзко" (5, 211). Многие в СМ отражает ту стихию "выжженной страсти", в которую погрузило Блока чувство к Н.Н. Волоховой.⁵ Многие связано с впечатлениями от только что осуществленной В.Э. Мейерхольдом в Театре В. Комиссаржевской постановки пьесы Блока "Балаганчик" и от поэтических "вечеров бумажных дам", объединявших талантливую театральную молодежь и поэтов блоковского круга.⁶ Однако обилие биографических и иных намеков в СМ отнюдь не призвано прямо перенести современность или реальные события жизни поэта на страницы его стихотворений. Напротив,

³ См. об этом: Д. Е. Максимов, Театральные воспоминания о Блоке В.П. Веригиной и Н.Н. Волоховой, Ученые записки ТГУ, вып. 104, Тарту, 1961, стр. 306.

⁴ См.: Н. Н. Волохова, Земля в снегу, там же, стр. 371.

⁵ См.: В. П. Веригина, Воспоминания об Александре Блоке, там же, стр. 314 и след.

⁶ В. П. Веригина, ук. соч., стр. 323 - 325.

как увидим ниже, нарочито нерасшифрованные намеки будут далеко не просто "реалиями": их функция - нагнетать то чувство кажущейся субъективности, а на самом деле - чрезвычайной сложности мира, которое господствует в СМ и составляет его основное содержание.

Блок придавал впоследствии большое значение рассматриваемому циклу. В 1920 г., уже после Октябрьской революции, он говорил: "Если рассматривать мое творчество как спираль, то "Двенадцать" будут на верхнем витке, соответствующем нижнему витку, где "Снежная маска".⁷ Слова эти, противопоставляя СМ и поэму "Двенадцать", вместе с тем сопоставляют их. Они позволяют рассматривать СМ как одну из вершин "второго тома" лирики Блока (творчества 1904 - 1908-х гг.) - "антитезы" его эволюции, по собственному определению поэта.

Сложность и "загадочность" цикла создают для его исследователей особые трудности. Для того, чтобы, по возможности, избежать выборочности (и в этом смысле - произвольности) выводов, мы постараемся ниже дать полное описание СМ.



Персонажи СМ легко распадаются на три группы. Это, во-первых, лирический герой цикла, "я", глазами которого изображен мир в большинстве стихотворений СМ. Это, во-вторых, "ты" - предмет "снежной страсти" лирического героя.⁸ Это, наконец, некая единая группа персонажей, носящих разные имена ("он", "ангел", "рая дочери"), но объединенных общей функцией "посланцев неба" и наделенных сходными характеристиками.

⁷ Н. А. Павлович, Воспоминания об Александре Блоке, "Блоковский сборник", Тарту, изд. ТГУ, 1964, стр. 487.

⁸ Несколько стихотворений СМ ("Ее песни", "Крылья") написаны от лица "ты". Будем называть такие тексты обращениями, а их персонажей: "я" (= "ты" в остальных текстах) и "ты" (= "я" в остальных текстах) - отделять от обозначения

Наиболее четким и прямо выраженным отношением цикла оказывается противопоставление "я" и "ты" - "посланцам неба". Оно возникает уже в одном из первых стихотворений СМ - "На страже":

Я - непреклонный и свободный.
Я правлю вольною судьбой.
А Он - простер над бездной водной
С подъятой к небесам трубой.

Он видит все мои измены,
Он исчисляет все дела (2, 215).

"Я" и "он" - враги. Они с первых же строк противопоставлены как "непокорный и свободный" человек - и его мистический, грозный и неутомимый судья, который неминуемо "потребуется ответа" за "грехи" героя. Атрибуты судьи - "подъятая к небесам труба" и "меч" - весьма многозначительны. Они напоминают, прежде всего, о евангельском

героев других стихотворений значком * ("Я*" и "Ты*"). Стихотворение "Голоса" написано в форме диалога и, следовательно, представляет собой чередование "прямых" (от лица героя) и "обращенных" (от лица "ты") отрывков. Наконец, в стихотворениях "Последний путь" и "Второе крещение" в строках типа:

Ты услышишь с белой пристани
Отдаленные рога (2, 214)

и:

Ты мне <...>

пророчишь, что весна придет (2, 216) "ты" не имеет ни прямого, ни "обращенного" значения, а входит в конструкцию обобщенно - личных предложений. Из контекста ясно, что в первом из них "ты" означает - «"я" и любой идущий моим путем» а во втором - представляет собой обращение к героям группы "посланцев неба" (ср. в стихотворении "Прочь!" образы "рая дочерей", пытающихся растопить лед и привести весну в "ледяную пещеру").

В ряде стихотворений из "Масок" нет ни "я", ни "ты". О соотношении персонажей "Масок" и "Снегов" см. ниже.

архангеле. Ср. в стихотворении "Поединок":

Ангел, Мученик, Посланец

Поднял звонкую трубу ... (2, 144)

Они напоминают, далее, о весьма устойчивом в лирике Блока "второго тома" образе рыцаря с мечом (ср. в "Ночной фиалке":

... Вижу дружину

На огромных скамьях;

Кто владеет в забвеньи

Рукоятью меча ... 2, 32

Латник в черном <...>

угрюмой опустит меч - 2, 176 и т.д.).

Вот эти-то "ангелы" и "рыцари" - антиподы "свободного", с "вольной судьбой" лирического героя цикла.

В стихотворении "На страже" можно увидеть еще одну важную особенность главного персонажа. "Я" рисуется не просто как грешник, но как и з м е н н и к, у ш е д ш и й с прежних, праведных путей. Его нынешние дела - "измены" чему-то, "паденья" откуда-то. Следующее за "На страже" стихотворение "Второе крещение" косвенно уточняет наши знания о мире, из которого ушел "я". Здесь противопоставлены прошлое "я" - его настоящему:

И в новой снеговой купели

Крещен вторым крещеньем я (2, 216)

Мир "первого крещения" (в обычной - "не снеговой" - купели) косвенно реконструируется как мир "ортодоксальной" мистической веры, в основных чертах совпадающий с "художественным миром" "первого тома" лирики Блока, то есть, как прошлое не только героя СМ, но и того героя всей лирики Блока, который ранее рисовался как рыцарь Прекрасной Дамы. В стихотворении "Влюбленность" "антипод" и "судья" героя уже прямо предстает в образе ангела:

Ангел, гневно брови изламывающий,

Два луча - два меча скрестил в вышине (2, 223)

Общность характеристик места ("он" — "нед бездной вод-

ной", "ангел" — "в вышине"), настроенья ("он стережет <...> паденья, клятвы и повор", "он потребуется ответа" — "ангел, гневно брови изламывающий") и атрибутов (у "него" — "засветлевший меч", у "ангела" — "два луча" — два меча") дает возможность прямо отождествить "ангела" и "его".

В последний раз герои этой группы (изображенные наиболее развернуто) встречаются в стихотворении "Прочь!".

Здесь они носят новые имена — "рая дочери", "святая стая". Их атрибуты еще теснее связаны с церковно-обрядовой лексикой ("Дары", "Причастие"). Еще яснее выявляется и то, что лирический герой когда-то принадлежал миру "рая дочерей":

... скован дремой,

Пробудись!

От дремоты

Незнакомой

Исцелись!

.....

В златоверхие хоромы

К создающей работе

Воротись! (2, 227).

Очевидно, что "воротиться" герою можно лишь в тот мир, где он раньше уже был, "пробуждаться" — если до сна он бодрствовал и т.д. Так еще раз протягиваются нити, соединяющие прошлое лирического "я" с повзрослевшим миром блоковского героя "первого тома".

Стихотворение "Прочь!" — последнее, в котором встречаются "посланцы неба". Здесь с наибольшей отчетливостью выражено и отношение лирического "я" к этим персонажам. "Я", с одной стороны, отказывается вернуться в ненавистный и презираемый им мир "рая дочерей":

— Кто вы? Кто вы?

Рая дочери!

Прочь! Летите прочь!

.....

Вам забвенью и потере
Не помочь!

.
Прочь лети, святая стая,
К старой двери
Умиравшего рая!
Стерегите, злые звери,
Чтобы ангелам самим
Не поднять меня крылами,
Не вскружить меня хвалами,
Не пронзить меня Дарами
И Причастием своим! (2, 228)

"Бунтарская" настроенность "я" создает то "богоотступническое" настроение цикла, которое мы неоднократно будем отмечать и в дальнейшем и которое было задано уже в "На страже" образом "непокорного и свободного" героя, который сам правит своей "вольной" судьбой".

С другой стороны, в стихотворении "Прочь!" обнажается и другая важная особенность цикла, также проявившаяся уже в отмеченных выше стихотворениях. Концовка "На страже" несколько неожиданно переключает сюжет стихотворения в план взаимоотношений "судьи" и некоей "темной кометы":

И Он потребует ответа,
Подъемля засветлевший меч.
И канет темная комета

В пучины новых темных встреч (2, 215).

В дальнейшем, однако, с полной очевидностью выявляется родство образов "кометы" и "ты" - второго центрального героя СМ (ср.:

Ты меня настигла

.

⁹ Написание "Он" с заглавной буквы также подчеркивает "его" родство с героями "Стихов о Прекрасной Даме", связанными с "высшей мистикой" (ср. употребление заглавной буквы в слове "Ты" в ряде стихотворений этого периода).

Таким образом, оказывается, что противостояние "я" "посланцам неба" дополняется противопоставлением этих персонажей героине цикла "ты". Это, в свою очередь, подчеркивает внутреннее родство лирического героя и героини СМ.

В стихотворениях "Второе крещение" и "Влюбленность" это соотношение персонажей уточняется. Выясняется, что чем дальше лирический герой от "первого крещения" ("ангела", "рая дочерей" и т.д.), тем ближе он к "ты". "Второе крещение" - это любовь к "ты":

Крещен вторым крещеньем я

.

Я так устал от ласк подруги

На застывающей земле (2, 216).

Во "Влюбленности" чем больше "гнев" "ангела" - тем яснее улыбка "ты":

Ангел, гневно брови изламывающий,

Два луча - два меча скрестил в вышине,

Но в гневах стали звенящей и падающей

Твоя улыбка струится во мне (2, 223).

И, наконец, в исполненной экспрессии "Прочь!" лирический герой, декларативно отказываясь вернуться в "рай", не менее отчетливо выражает свою волю: быть с "ты", с "вихрей северной дочерью" (см.: 2, 228).

Так выясняется важная особенность структуры СМ. Крайними, полярными точками "художественного мира" цикла окажется, с одной стороны, мир "посланцев неба", с другой - мир "ты". Лирический герой же выявляет свою сущность в отношении к каждому из этих противоположных миров. Забегая вперед, скажем, что и "лирический сюжет" СМ будет со-

¹⁰ О героине лирики Блока как "незаконной комете" в связи с генезисом этого образа см.: Д. Д. Б л а г о й, Александр Блок и Аполлон Григорьев, в кн. В.: Три века, М., 1933.

стоять именно в движении "я" из мира "посланцев неба" на ледяные просторы пространства "ты".

Каждый из персонажей цикла имеет свои, очень четко выраженные характеристики, свой набор атрибутов и свои "окружения". Атрибуты "посланцев неба" мы уже отмечали: это "труба" и "меч". Что касается свойств и характеристик персонажей этой группы, то они ярче всего открываются в системе парных противопоставлений (опозиций) к соответствующим характеристикам "я" и "ты" (как мы видели, в отношении к этим персонажам "я" и "ты" выявляют свое родство):

1. Одной из наиболее отчетливо выраженных оппозиций оказываются противопоставления пространственных характеристик названных групп героев:

"посланцы неба"	←→	"я", "ты"
А. <u>вверху</u>	←→	А. <u>внизу</u>
("Он ... <u>над</u> бездной водной", "Ангел ... / Два луча - два меча скрестил <u>в вышине</u> ", "В <u>златоверхие</u> хоромы / Воротись")		("в <u>пучине</u> ")
Б. <u>Устремление вверх</u>	←→	Б. <u>устремление</u> <u>вниз</u>
("Он <..> с <u>поднятой к небу-</u> <u>сам</u> трубой", "рая дщери" хотят " <u>поднять</u> крылами" "я")		("И <u>канет</u> темная ко- мета / <u>В пучины</u> новых темных встреч")

2. К пространственным характеристикам близко и противопоставление героев по признаку динамики / статики:

"посланцы неба"	←→	"я", "ты"
<u>неподвижны</u>	←→	<u>в движении</u>
("Он <u>простерт</u> ", "он" - "одуственный меч на струи")		("канет <..> комета" "ты" - <u>вихрей</u> север- ная дочь")

3. Очень четко распределены световые признаки героев:

"посланцы неба"	←→	"я", "ты"
<u>свет</u>	←→	<u>"тьма"</u>

("его труба всегда свет-
ла", "подъемля засветлевший
меч", "солнца", "злато-
верхие хоромы")

("темная комета",
"влекут от сердца эту
тьнь", "из очей ее
крылатых светит мгла")

4. Не менее отчетлива дистрибуция признаков тепла/
холода:

"посланцы неба"	↔	"я", "ты"
А. <u>тепло</u>	↔	А. <u>холод</u>
("... Знак дадут, / Чтобы медленный <u>растаял</u> / в келье <u>лед</u> ")		("Застыла горница моя", "В <u>ледяной</u> моей пещере/ Вихрей <u>северная</u> дочь")
Б. <u>весна</u>	↔	Б. <u>зима</u>
("Пророчишь, что <u>весна</u> придет")		("Весны <u>не будет и не</u> <u>надо</u> ", "Открыли дверь мою <u>метели</u> ")

5. Подчеркивание того, что мир "посланцев неба" -
старый, уходящий, создает еще одну существенную для цикла
оппозицию:

"посланцы неба"	↔	"я", "ты"
<u>Мир</u> <u>прошлого</u> , <u>старого</u>	↔	<u>мир</u> <u>настоящего</u> , <u>нового</u>
("Прочь лети, святая стая! / К <u>старой</u> двери / <u>Умиряющего</u> рая!")		("В <u>новой</u> снеговой ку- пели / Крещен <..>я", "И в <u>новый</u> мир вступаю", "Гордость <u>нового</u> кре- щенья")

6. Наконец, в тексте СМ есть еще одна, не явно выра-
женная, но весьма значимая оппозиция. "Богоотступнический"
мир "я" рисуется как "путь зла":

И, в новый мир вступаю, знаю,

.....

Что путь открыт, наверно, к раю

Всем, кто идет путями зла (2, 216)

Тем самым мир "посланцев неба" характеризуется как мир от-
вергаемого "я" и "ты" "старого" добра.

Рассмотренные выше противопоставляемые характеристики не только еще раз подтверждают мысль об "антонимичности" выделяемых групп персонажей ("посланцы неба" ← "я", "ты"). Признаки "посланцев неба": их пребывание в "вышине" и устремленность в высь, неподвижность, причастность к миру света, тепла ("весны") и некоего абстрактного "добра", уход от которого влечет за собой строгую кару, - все это поразительно напоминает характеристики "Девы, Зари, Купины" и ее "высокого" мира в "Стихах о Прекрасной Даме". "Я" в СМ порвал с этим миром во имя "нового", "снежного".



Дальнейшее осмысление структуры цикла связано с необходимостью раскрыть характер взаимоотношений "я" и "ты". Он значительно сложнее и не столь однозначен, как отношения "я" и "ты" с "посланцами неба".

С одной стороны, как уже отмечалось, в "я" и "ты" постоянно подчеркиваются сходства. Линии сближения этих персонажей весьма разнообразны:

1. Герои рисуются как находящиеся вместе, рядом. Было бы нетрудно показать, что ситуация "встречи", нахождения вместе, в лирике А. Блока постоянно выполняет функцию акцентирования внутренней близости героев, и напротив: ситуация "разлуки", существования врозь - знак внутреннего противостояния "я" и "ты". СМ начинается с описания встречи героев (стихотворение "Снежное вино"), и затем почти каждое из следующих стихотворений изображает их совместное пребывание:

Мы летим в миллионы бездн (2, 212)

Мы уносились (2, 219)

Над бескрайними снегами

Возлетим! (2, 225)

В ледяной моей пещере -

Вихрей северная дочь! (2, 228)

Мы - в лунном круге (2, 33) и т.д.

2. Там же, где герои разделены, их всегда характеризует движение сближения:

Ты меня настигла (2, 217)

Ты ль нисходишь? (2, 225)

О, настигай! О, догони! (2, 232)

Я сам иду на твой костер! (2, 251)

Ситуация "сближения в пространстве" также легко символизируется, приобретая значение растущей внутренней близости героев.

3. Тема любви героев (Встречи) обуславливает и важное значение глаголов сенсорного восприятия:

А) "я" и "ты" глядят друг на друга:

... Со мной встречаются

Неизбежные глаза (2, 213)

Сладко в очи поглядела (2, 246)

Тихо смотрит в меня

Темноокая (2, 250)

Б) Слышат друг друга:

Ты услышишь с белой пристани

Отдаленные рога

.....

Зов закованной в снега (2, 214)

Сердце, слышишь / Легкий шаг (2, 225)

Маска, дай мне чутко слушать

Сердце темное твое (2, 218)

Отсюда же - постоянное подчеркивание в героине ее глаз ("темные очи", "крылатые очи" и т.п.), взора ("пронзительный взор", "взор как стрела"), голоса ("зов", "твой голос слышен сквозь метели" - 2, 224); ср. также название стихотворения "Ее песни".

В) Связь героев может реализовываться и другими глаголами сенсорного восприятия:

... Вдыхаю <...>

Забывтый сон о поцелуях (2, 211)

4. Сходную функцию - подчеркивания связей (а, следо-

вательно, и сходства) "я" и "ты" - выполняют и глаголы интеллектуального познания:

ПОНЯТЬ:

И душой безнадежной

Безотзывное поймешь

.....

Ты поймешь <...> зов (2, 214),

Ты*пойми душой послушной,

Что люблю (2, 220)

ЧИТАТЬ:

На снежносинем покрывале

Читаю твой условный знак (2,224),

а также близкие к ним в данном цикле глаголы интуитивного постижения:

Верь мне <...>

Верь лишь мне, ночное сердце (2, 240).

5. Одной из центральных тем СМ является тема любви - страсти. При всем отличии рыцарского служения Прекрасной Даме от яркой земной страсти героя СМ к его "подруге", образы любви во всем творчестве Блока имеют известные черты сходства, постоянства и в их прямом, и в их символическом значении. Любовь - универсальное проявление внутреннего единства лирического героя Блока ("я") и внешнего мира, высшим, идеальным выражением которого выступает героиня, "ты". Любовь героев СМ изображается как чувство взаимное, реализованное. "Я" "вдыхает":

Забывтый сон о поцелуях

.....

И как <...>

Твои не вспомнить поцелуи

На запрокинутом лице? (2, 211),

Приближаются уста (2, 213),

Я так устал от ласк подруги (2, 216),

Владел я сердцем твоим (2, 219).

"Ты" тоже постоянно твердит о любви к герою:

Ты* пойми душой послушной,

Что люблю* (2, 220)

Я* ль не пела, не любила,

Поцелуев не дарила

От зари и до зари? (2, 252)

В "Стихах о Прекрасной Даме" любовь "я" - только устремление героя к всегда далекой от него "российской Венере", "Закатной, Таинственной Деве". В СМ же говорится о достигнутом счастье "холодной любви", объединившей героев.

6. Единство "я" и "ты" проявляется и в том, что им (как уже говорилось) постоянно приписываются совпадающие или близкие характеристики (располагаем их в том же порядке, что и при сопоставлении с "посланцами неба"):

А. "Я" и "ты" - "темные":

"я"

//

"ты"

"Темный рыцарь, ты*

(2, 244),

"темная память" (2, 245),

"померкший царь" (2, 218)

"темная комета" (2, 215),

"темные очи" (2, 218),

"птица вьюги темно-

крылой" (2, 225),

"мрак ее очей" (2, 228),

"сердце темное" (2, 248),

"темноокая" (2, 250).

Б. В их душах - холод, снег:

"я"

//

"ты"

"душа леденела" (2, 47),

"сердце обратила в лед"

(2, 216), "остыло сердце"

(2, 234), "тебя* пронзили

снежные иглы" (2, 232),

"на груди - снегов око-

вы" (2, 228)

"вихрей северная дочь"

(2, 228),

"снежный мрак ее очей"

(2, 228), "закованная

в снега" (2, 214)

В. Вместе с тем, "холодное" в их душах - это "снежная страсть". С темой страсти в СМ связаны символы вина и огня. И тот и другой в равной мере связаны с характеристикой как лирического героя, так и героини:

"я"
а) "Я опрокинут в тем-
ных струях" (2, 211)

б) "В темной памяти не
трогай <...> огня",
(2, 245) "Золотистый
уголь в сердце / Мне
возжгла" (2, 228)

// "ты"
а) "ты <...> змеишься
в чаше золотой (2, 211),
"Легкой брагой снеж-
ных хмелей / Напою
(2, 211)

б) "Горят <...> / Маки <...>
очей (2, 229), "Вспых-
нули <...> очи / Так
ясно" (2, 218)

Г. Детально развернуты характеристики
обоих героев как идущих "путями зла", демонических:

"я" //
"знаю <...> / Что путь
открыт <...> к раю / Всем,
кто идет путями зла"
(2, 216), "Стерегите <"я" -З.М.>
злые звери" (2, 228)

"ты"
"маки злых очей" (2, 229),
"ты гибели рада" (2, 233);
с этим связана и те-
ма "ты" как змеи - "тя-
желозмейные волосы",
"змеишься" (2, 211)

Д. Оба героя связаны с темой радости,
веселья:

"я" //
"... Посмотри, как серд-
це радо" (2, 216), "И
струит мое веселье / Два
луча" (2, 229)

"ты"
"Мои* веселья" (2, 220)

Но это всегда демоническая, "злая радость", радость гибо-
ли:

"я" //
"погибнуть мне весело"
(2, 250)

"ты"
"ты гибели рада"
(2, 233)

Е. В обоих героях постоянно подчеркивается
и любовь к свободе, носящая, как уже отмечалось, почти "ко-

шунственный" характер, ибо это всегда - независимость от мира "ангела" и "рая дочерей":

"я"	//	"ты"
<u>Я непокорный и свобод-</u> <u>ный, / Я правлю вольною</u> <u>судьбой" (2, 215)</u>		<u>Не в земной темнице</u> <u>ж</u> душной Я гублю" (2, 220)

7. Наконец, связь "я" и "ты" подчеркивается глаголами со значением волеизъявления. "Я" и "ты" постоянно заявляют о своем желании быть вместе и нежелании расстаться (для "я" это всегда - нежелание вернуться в мир "посланцев неба", типа:

Весны не будет и не надо - 2, 214,

И нет моей завидней доли - 2, 224).

Вместе с тем, близость характеристик "я" и "ты", их отнесенность (во многих текстах СМ) к одному и тому же пространству, вовсе не означает полного сходства героев. По некоторым - и, часто, весьма существенным - признакам "я" и "ты" отчетливо противопоставлены.

1. Первой и наиболее существенной линией противопоставления оказывается то, на что уже обратил внимание П. Громов: "я" и "ты" имеют принципиально разную природу. "Я" описывается, в известной мере, сходно со всеми остальными лирическими героями творчества Блока. При всей неконкретизированности этого образа, исторической и прочей "незаземленности" его, мы ни на минуту не можем усомниться в том, что это - человек, с живыми человеческими чувствами и обликом. Этого, однако, нельзя сказать о героине цикла. Черты ее внешности заметно деантропоморфизированы.¹¹ "Снежная маска" предстает перед нами то как вполне "земная"

¹¹ Ср.: "Нельзя соединить в одну фигуру "рукав метелей", "серебро веселий" и "воздушную карусель", хотя персонаж особого типа здесь все-таки есть. Дело в том, что персонаж этот целиком слился со "стихией", с "метелью", с "кометностью", вне "кометности" его просто нет <...>. Персонаж до того слился со "стихией", что вне "стихий" его как будто нет". С другой стороны, Громов отмечает наличие в цикле "персонажа-мужчины", его "лирических эмоций" (П. Громов, А. Блок. Его предшественники и современники, М. - Л., СП, 1966, стр. 243).

женщина:

И когда со мной встречаются
Неизбежные глаза

.....

Приближаются уста (2, 213),

то как некое полумифическое существо (Медуза-Горгона?) с "тяжелозмейными волосами" (2, 211), то - чаще всего - как сама природа, сам окружающий героя снеговой и выжженный мир: "ты" - "комета", "среброснежная ночь", "вьюга". Такое восприятие героини цикла совпадает не только с точкой зрения "я", но и с ее собственной "автохарактеристикой". Она говорит о себе то как о женщине:

Ты^ж пойми душой послушной,

Что люблю^ж (2, 220),

В сердце - легкие тревоги (2, 221),

то как о метельной стихии:

Рукавом моих^ж метелей

Задущу (2, 220),

Я^ж - ветер встречный (2, 233) и т.д.

Эта двойственная природа героини проявляется и в ее указывающих на происхождение наименованиях ("Вихрей <...> дочь", "Дева Пучины" и т.п.), и в ее "мерцающем" - то человеческом, то стихийно-природном - облике, попеременно раскрывающемся - часто в рамках одного и того же стихотворения. Ср. чередование антропоморфных (II) и природных (I) характеристик:

1. Серебром своих вьюг занавесила.

II. Тихо смотрит в меня

Темноокая (2, 250)

или:

1. И когда со мной встречаются
Неизбежные глаза -

II. Глуби снежные вскрываются,

1. Приближаются уста (2, 213) и т. д.

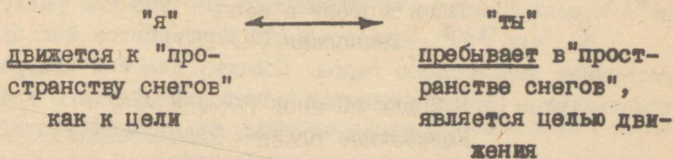
Особенно характерно, пожалуй, стихотворение "Настигнутый метелью", где сочетание заглавия и строки:

Ты меня настигла (2, 217) – прямо приравнивает "ты" и "метель". Ср. также многочисленные метафоры типа:

В небе вспыхнули темные очи (2, 48) – где, бесспорно, следует говорить не о метафоре ("очи в небе" = звезды), а о двойственном (символически многоплановом) функционировании образа "ты" и как женщины, и как "кометы".

Размывание границ между героиней и ее природным окружением проявляется и в том, что в СМ нет ни одного признака "метельного мира", который не был бы одновременно и качеством "ты": метель холодна – и "ты" "северная"; метель кружит – и "ты" кружит героя, на воздушной карусели"; кругом "злая вода" – и у "ты" "маки злых очей"; метель губит вставшего "на путь оснеженный" – и "ты" ведет лирического героя к "белой смерти" и т.д. Это свободное "переливание", "мерцание" признаков из разных семантических рядов ("дева" – "метель") оказывается основным способом описания героини, а одновременно – и основным отличием ее от лирического героя, "я", которого можно определить как "личность по преимуществу".

2. Сказанным определяется и то, что "я" и "ты" занимают разное положение в "художественном пространстве" цикла и совершенно по-разному относятся к своим природным и др. окружениям:



Хотя отдельные "встречи" героев изображены уже в самых первых стихотворениях СМ, постоянно подчеркивается, что главная "Встреча" еще впереди. Как мы увидим ниже, движение к окончательной, "последней встрече" и составит

"лирический сюжет" цикла. Своеобразие же этого движения - в том, что "я" "уносится", "улетает" (сам или при посредстве "увлекающей" его героини) в тот мир, где "снежная маска" пребывает исконно. "Пространства "ты" по отношению к "я" при этом рисуются:

а) как цель движения героя:

Ты услышишь с белой пристани
Отдаленные рога,
Ты поймешь растущий издали
Зов ... (2, 214).

"Белая пристань" - конечная точка пути. Об этом свидетельствует и общеязыковая семантика слова "пристань" (= "пристанище"), и в достаточной степени традиционная символика этого образа в русской поэзии XIX в., и осмысление его в лирике А. Блока ("Девушка пела в церковном хоре...", "Ее прибытие" и др.). Таков же смысл и "апокалиптического" эпитета "белый" (= связанный с семантикой смерти, о чем будет сказано ниже). Эта конечная цель рисуется в очень интересном двойном обличье: одновременно подчеркивается и сближение героя с "пристанью" (таков смысл образа "растущего" - т.е. приближающегося! - зова), и то, что цель еще вдали ("отдаленные рога", растущий издали зов"). То же в строках:

Сердце - громада
Горной лавины -
Катится в бездны (2, 233),

где также движущаяся в пространстве точка (герой, "сердце") и цель ("бездна") сближаются, но все еще разделены.

б) Мир "ты" одновременно описывается как будущее состояние лирического героя. Поэтому для его изображения используются преимущественно категории будущего времени:

Крещеньем третьим будет - Смерть (2, 216)
Вьюга память похоронит,
Навсегда затворит дверь (2, 246)

Исключение составят лишь 3 - 4 последних стихотворения СМ, о которых мы будем говорить особо.

Аналогичную будущему времени функцию выполняет категория императива, подчеркивающего одновременно и стремление "я" слиться с "пространством снегов" и с "ты", и - пока еще - нереализованность этого последнего желания:

Так взойди ж в морозном инее,
Непомерный свет - Заря!
Подними над далью синей
Жезл померкшего царя! (2, 218)
Отвори мне застывшие руки! (2, 233)
Убей меня <...>
Сжигай меня!
Пронзай меня ... (2, 251) и т.д.

Таков же смысл придаточных конструкций цели:

Чтоб с тобою, сердцу милой,
.....
Вся душа изнемогла (2, 225)
Чтоб лететь стрелой звенящей (2, 226)

в) Для композиции СМ очень важно то, что "я" описывается как герой, "вставший на путь". Образ "пути" "я" в желанный и "новый" мир - один из существенных в цикле. Хотя и желанный, "путь" этот - не просто исполнение воли "я". Это реализация какой-то внешней по отношению к герою, внеличностной (и - в этом смысле - "объективной") силы. Отсюда тема Рока:

... И, колеблемый вьюгами Рока,
Я взвиваюсь ... (2, 250),

хребтия:

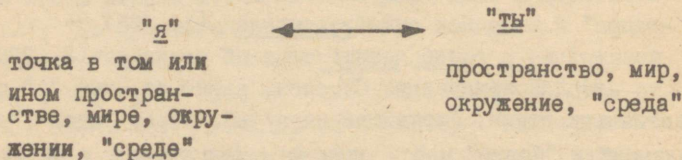
Кто хребий мой вынет,
Тот опрокинут ... (2, 232)

доли:

И нет моей завидней доли,
неизбежности (ср. стихотворение "Неизбежное", а также "неизбежные глаза" героини), обреченности (ср. стихотворение "Обреченный", а также:

И мы <...>
Обреченные оба - 2, 219).

При этом, однако, следует учесть, что для характеристики отношения героини цикла к ее собственному миру (а это, как мы уже говорили, и есть мир, куда стремится "я") не используются ни формы будущего времени или императива, ни образ пути. Дело в том, что "Ты" не идет ни к какой внеположенной ей цели: она исконно пребывает в "новом" для "я" мире. Более того: из сказанного на стр. 17 явствует, что героиня цикла и есть "пространство снегов". Если "я" — некая перемещающаяся в пространстве точка, которая может менять свое окружение, переходить из одного "мира" в другой, то "ты" — одновременно и точка в пространстве, и само это пространство. Перемещаясь, она несет с собой свой мир, свои снега и метели! Поэтому рассмотренную выше оппозицию можно представить в таком виде:



3. Поэтому же резко отличаются и "траектории" движения героев. Путь "я", в основе своей, — линейный. Он имеет исходную точку и конечную цель (о которых будет сказано ниже). Очень существенно, что путь этот характеризуется глаголами направленного движения ("встать на путь", "вступая", "идет путями", "я сам иду на твой костер"), используемые отчасти и в сценах с "ты" — там, где героиня увлекает за собой лирического героя ("ты меня настигла", "мы летим", "мы понеслись" и т.д.). Напротив, в характеристике "ты" (и, соответственно, в характеристике ее природных окружений) участвуют, главным образом, глаголы ненаправленного движения ("гуляет ветер" — 2, 211; "и в полях гуляет смерть" — 2, 230; "молодые ходят ночи" — 2, 252). Ненаправленность движения особенно подчеркивается обилием глаголов (и других частей речи) со значением кружения,

вращения: "снежинки вились", "метель завилась", "вихри
⟨...⟩ закрути":

Вихри снежные над бездной

Закрути*.

На воздушной карусели

Закружу* (2, 220)

Бейтесь, искристые нити (2, 221)

Бейся, легкий, вейся, пламень,

Увивайся вокруг костра!

Я*⟨...⟩ завивалась (2, 252) и т.д.

Таким образом, движение "я" - это его "прямой" путь к цели. Движение же героини (как и вечное движение "ее" мира) имеет иной смысл: это выражение их окончательной сущности, их природы, их своеобразия. Мир героини - всегда подвижный. Вращение метелей вокруг "ты", как и кружение самой "снежной маски", - не есть путь к чему-то, вне их лежащему, к какой-то внешней цели, а представляет собой реализацию внутренней сущности "метельного мира". Что касается высоко динамических сцен с "мы" - сцен "встречи" "я" и "ты", их "полета", - то они, по необходимости, носят двойной характер. Это и направленное к цели движение, увлечение героя героиней в ее мир:

И снежных вихрей подъятый молот

Бросил нас в бездну (2, 217).

В это увлечение, направленное к цели, оказывается вовлеченным и все окружение героини:

И звезда за звездой

Понеслась⟨...⟩

И неслись опустошающие,

Непомерные года ... (2, 218).

Но, одновременно, это путь к "ты", к ее кружащемуся миру, и сам он поэтому включает вовлечение героя в бесконечное "кружение":

Ты надо мной

Опрокинула свод голубой (2, 217),

На воздушной карусели

закружу (2, 220).

4. Со сказанным тесно связано и то, что "пространства "я" (точнее, те пространства, из которых "я" уходит, т.е., в конечном счете, "пространства «посланцев неба»") и "пространства "ты" (куда "я" стремится и где героиня пребывает исконно) имеют принципиально разную структуру.

а) Для героя (пока он не достиг цели, не растворился в метелях Родины) пространство - это наш, земной мир, отчетливо ориентированный относительно героя. В этом мире есть далекое и близкое:

Здесь - электрический свет,
Там - пустота морей (2, 212),

находящееся впереди и сзади:

И на дальнем храме безрадостно
Догорел последний крест

.....

Ты поймешь растущий издали
Зов (2, 214),

есть верх и низ: ангел - в "вышине", а "я" и "ты" летят "в пучину", "в бездну":

Мы летим в миллионы бездн (2, 212)

<..> В бездну (2, 217)

В мире "ты" (и - отчасти - "мы") все пространственные оппозиции нерелевантны. Не случайно столь типичное для "ты" движение - "опрокидывание", меняющее "верх" и "низ" местами:

Ты запрокинула голову в высь

.....

Ты надо мной
Опрокинула свод
Голубой ... (2, 217).

"Опрокинут" и вступающий в "новый мир" "я":

Я опрокинут в темных струях (2, 211)
Кто жребий мой вынет,
Тот опрокинут

В бездонной мгле (2, 232),
и все детали нового для него мира:
Задремали корабли, -
Опрокинутые в твердь
Станы снежных мачт (2, 230),
Луна опрокинет
Свой лик к земле! (2, 232).

В "опрокинутом" и "крутящемся" мире, естественно, снимается оппозиция "верха" и "низа" (центральное противопоставление в "художественном мире" "Стихов о Прекрасной Даме!"), "впереди" и "сзади" и т.д. Поэтому-то движение в бездну оказывается полетом в небо (ср.: "Мы в бездне звездной", "пропасть <...> звезд" и т.д.):

Рукою, подъятой к тучам,
Ты влечешь меня к безднам (2, 232),
а находящийся "в бездне" "я" - над землей и даже над "нашей земной" вселенной:

Подо мной растанут
В дали бесконечной
Твой узор, - Бесконечность (2, 235).
Еще парадоксальной (с точки зрения "земного" взгляда) строки:

Ты запрокинула голову в высь
.....
И указала на дальние города линии,
На поля <...>

после чего герои летят:

<...> в бездну,
Где искры неслись,
Где снежинки пугливо вились (2, 217).

Из приведенных цитат явствует, что в мире, куда героиня увлекает "я", вверху ("в выси") находится земля ("город", "поле"), а внизу ("в бездне") - ночное небо ("снежинки", "искры" звезд)!

Точно так же в этом мире "рядом" оказыва-

ется равным "вдали":

Он: Ты влечешь меня к безднам!

Она: О, настигай!

О, догони! (2, 232),

"повади" - равным "вверху":

Сердце, слышишь

Легкий шаг

За собой?

Ты ль нисходишь? (2, 225) и т.д.

Для понимания цикла поэтому особенно важно представлять себе двойную ориентированность пути "я": по отношению к "старому миру" это - путь "вниз" и "вперед", по отношению к новому, кружасемуся, эти характеристики условны и зыбки и легко сменяются противоположными. Ср., с одной стороны, постоянное акцентирование направления движения "я" "с горы" "на дно":

Сердце <...>

Тайно просится на дно (2, 249),

Я бросил сердце с белых гор,

Оно лежит на дне (2, 251),

с другой - уже отмеченные и многие аналогичные случаи нахождения "я" вверху, в небе, его движение вверх:

Над бескрайними снегами

Возлетим (2, 225)

То, что в мире "ты" все непрерывно "опрокидывается" и "кружится", находит полную аналогию и в самом строении "метельного мира": это - круг, сфера:

<...> В серебристом лунном круге (2, 225)

(Двое проносятся в сфере метелей)

.....

Ты - в лунном круге (2, 232)

Мы - в лунном круге (2, 233)

Поэтому и само "кружение" (ср. также образы "вихрей", "вьюги", в которых акцентируется стертая в языке этимологическая связь с "витья") имеет, наряду с отмеченным выше значением ненаправленного движения, еще и иное -

подчеркивание "сферичности" пространства "ты". Эта "сферичность", равно как и движение "ты" и "мы" по кругам и ряд других, не менее важных, признаков, настойчиво сближают мир героини с миром дантовского ада. О более широком значении этой аналогии будет сказано ниже.

б) Миры, пространства "я" и "ты" противопоставлены не только по признаку "ориентированности - неориентированности относительно земли". Не меньшую роль играет антитеза "открытых" и "закрытых" пространств.

"Пространства "я" (в уже отмеченном выше значении: мир, откуда "я" уходит) хотя и не детально, но вполне определенно характеризуются признаком "закрытости". Это - мир "комнаты", ср.:

Я не открою тебе дверей (2, 212)

Тихо вывела из комнат (2, 246);

ср. также явно "комнатную" ситуацию первого стихотворения цикла - "Снежное вино", а также весьма любопытную обложку Л. Бакста к первому изданию СМ: "снежная маска" увлекает героя из дома на улицу.

"Пространства "ты" - всегда открытые:

И в открытых синих безднах

Обозначились две тени (2, 247).

Они не имеют границ ни в одном из измерений. Постоянно подчеркиваются дали ("даль страны", "дали незнакомой стороны"), высота ("Вышина", "высь", "И крылатыми очами / Нежно смотрит высота" - 2, 252), глубина (см.: 2, 213). Безграничность пространств подчеркивается их постоянной характеристикой как "бездн" ("миллионы бездн", "новые бездны" - ср. представление о "бесконечном множестве бесконечностей" "пространств "ты", подчеркиваемое категорией множественного числа), "пропасть черных звезд" (2, 226), эпитетом "бескрайний":

Над бескрайними снегами

Возлетим (2, 225).

Постоянно подчеркивается преодоление любых стен:

Стены воздуха раздвину (2, 221)

С этим же (как и с "богоотступническим" тоном цикла) связано и определение "пространств «ты»" как "пустых":

Там - пустота морей (2, 212).

"Пустота" далее одновременно приравнивается и отсутствию "там" "высокого мира" "посланцев неба", и отсутствию в нем границ. Единственная граница в этом "открытом" мире - это граница между ним и миром "посланцев неба":

Заграждена снегами твердь (2, 216)

В открытом мире - все огромно, все приобретает космические масштабы:

... Расплеснут над мирами,

Над забытыми пирами

Кубок ... (2, 222)

Пасмурные кони

Топчут звездные пределы (2, 246).

"Открытость" "пространств" "ты" парадоксально подчеркивается даже там, где действие, номинально говоря, происходит в закрытом помещении. Ср. описание "ледяной пещеры", куда свободно проникают холод и вихри, откуда видно "северное солнце" (2, 228), а также описание "зала" в стихотворении "Голоса":

Из снежного зала,

Из надзвездных покоев

Поют боевые рога (2, 233)

5. Противопоставленности пространств соответствует анти-тетичная структура "времени" "я" и "времени" "ты".

Первое (как и пространство) - привычное, земное. Оно однонаправлено, в нем - относительно "я" - отчетливо выделяются прошедшее, настоящее и будущее (см. ниже, стр. 43-57). Время в "пространствах" "ты" обладает совершенно иными свойствами. Будучи, подобно пространствам, бесконечно:

Нет исхода вьогам певучим,

Нет заката очам твоим звездным (2, 232) -

время, как и они, циклично. Оно бесконечно повторяется,

кружась, как и весь "метельный мир". В этом смысле особенно показательно стихотворение "И опять снега" (ср. также особую моделирующую роль слов типа "вновь", "опять" в композиции СМ). Мир в этом стихотворении рисуется как бесконечное повторение "вихревых движений" созидания и разрушения:

Вьюга строит белый крест,
Рассыпает снежный крест
.....
И вдвигает вьюга смерч,
Строит белый, снежный крест,
Замечает твердь <...>
Разрушает снежный крест (2, 230 - 231).

Кольцевая композиция стихотворения и повторение слова "опять" в начале и конце текста:

И опять, опять снега
Замели следы <...>
.....
И опять глядится смерть
С беззакатных звезд ... (2, 230 - 231) -

строят его как имеющую начало и конец модель безначального и бесконечного, циклически повторяющегося времени.

Здесь, как и при осмыслении "художественных пространств" СМ, следует постоянно иметь в виду, что "я" (и "мы") оказываются действующими 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"):

И вновь, блеснув из чаши винной,
Ты поселила в сердце страх
.....
И вновь вдыхаю ... (2, 211).

6. Противопоставлены, однако, не только пространственно-временные окружения героев, но и их качества. Одной из основных антитез оказывается оппозиция:

"я"	←————→	"ты"
пассивное		активное
начало,		начало,
объект "увле-		"увлекающее"
кания"		героя "в бездну"

Сцены совместного полета "я" и "ты" отличаются, в известной степени, асимметричной структурой; "ты" "увлекает" героя:

Ты влечешь меня к безднам (2, 232)

Ты свела меня сюда.

Завела

.....

<..> смерти предала (2, 249)

Завела в очарованный круг (2, 250).

Противопоставление "активность ↔ пассивность" особенно отчетливо выразилось в лирических сценах СМ. Любовь начинается там, где "ты" — как рок и жребий — встает на пути лирического героя:

Ты меня настигла (2, 217).

"Я" может даже не желать этой роковой встречи:

Я не открою тебе дверей, —

но он не в силах противостоять героине:

Мы летим в миллионы бездн (2, 212).

С этим же противопоставлением связана и антитеза дейст-
вий "ты" и "я" как более/менее интенсивных. Действия "я",
даже уже "вступившего на путь", по сравнению с "ты", ка-
жутся замедленными ("в путь вступаю", "Но бредет за даль-
ным полком / Солнце сердца моего" — 2, 218); для героя
возможны даже и статические характеристики ("я опрокинут",
"и я затянут / Лентой млечной" — 2, 235). Напротив, дви-
жения "ты" так быстры, что могут быть сравнимы только ...
сами с собой:

Как быстро — так быстро

Ты надо мной

Опрокинула свод голубой (2, 217)

В сценах с "мы" (еще раз подтверждая высказанную выше мысль о большей активности "ты") господствуют движения, предельно быстрые ("И мы уносидись, "И мы понеслись" - 2, 219). В них вовлечены и окружения "мы":

Искры неслись (2, 217),

И неслись опустошающие,

Непомерные года (2, 218).

Выражением этой предельной быстроты является полет - обычный признак сцен с "мы":

Мы летим (2, 212),

Душу вверх ладье воздушной (2, 220),

Крылья легкие раскину

.....

Страны дольные покину (2, 221),

Над бескрайними полями

Возлетим

.....

Чтоб лететь стрелой звенящей (2, 225 -
- 226).

Тема полета связана с мотивом свободы, полной раскованности и генетически, вероятно, восходит к Гоголю. Не случайно "полет" синонимичен быстрой езде на конях:

<..> блистательный бег саней (2, 218), -
принимающей фантастические и космические масштабы:

Слушай, ветер звезды гонит,

Слушай, пасмурные кони

Гонят звездные пределы

И кусают удила (2, 246)

Любопытно отображение этих свойств активности - пассивности персонажей и на грамматическом уровне построения текста:

а) Во фразах, прямо моделирующих отношения "я" и "ты", почти абсолютно преобладают либо активные конструкции с "ты" субъектом и "я" - объектом:

Ты поселила в сердце страх (2, 211),

Ты меня настигла (2, 217),

Ты дала мне в руки

Серебряный ключик (2, 219),

Ты, осенившая крылами белоснежными

На вечный покой отходящего царя (2, 223),

Твои мне светят очи (2, 248),

либо равные им по значению пассивные конструкции с "я" - субъектом и "ты" - объектом:

Я опрокинут (2, 211)

Крещен вторым крещеньем я (2, 216)

Кто жребий мой вынет,

Тот опрокинут

В бездонной мгле (2, 232).

В то же время в "обращенных" текстах им будут соответствовать активные конструкции с "я" - субъектом и "ты" - объектом.

б) Не менее показательно и сопоставление тех фраз, где "я" и "ты" выступают в роли субъекта. "Я" чаще всего приписываются предикаты - глаголы сенсорного или интеллектуального восприятия, - "ты" характеризуют глаголы движения - "увлекания" "я" (см. стр. 29). Ср. также семантику глаголов в монологе "я":

Я какие хочешь сказки

Расскажу

И какие хочешь маски

Приведу (2, 240)

и в монологе "ты":

Рукавом моих метелей

Задущу,

Серебром моих веселий

Оглушу,

На воздушной карусели

Закружу (2, 220).

Действия "я" и "ты" противопоставлены и по линии большей/меньшей энергии, динамики, и тем, что, в рамках "художест-

венной реальности" СМ, первые оказываются иллюзорными, а вторые – реальными.

7. Рассмотренная оппозиция "активность ↔ пассивность" дополняется рядом других, близких к ней:

А. "я" ↔ "ты"
движущийся источник движения

Ты надо мной

Опрокинула свод голубой (2, 217)

Я* укачала царей и героев

Б. "я" ↔ "ты"
воспринимающее источник "знаков",
"знаки" начало, адресант
адресат

Последнее противопоставление весьма существенно: ведь весь "лирический сюжет" СМ состоит в приходе "я" к "окончательной встрече" с героиней, а в понятие "окончательной встречи" входит и постижение героем знаков "ты". Постигание это начинается с уже отмеченных моментов восприятия "ты" зрением, слухом и т.д., причем примеры на стр. 12 убеждают, что всюду речь идет именно о противопоставлении "я" и "ты" по линии "адресат ↔ адресант".

Образы "знаков" играют в СМ очень существенную роль (как и, вообще, в поэзии символистов). Не случайно частое употребление слова "знак" ("Кто-то подал знак", "Не понять земного знака"), а также разнообразных глаголов коммуникации – словесной ("говорить", "рассказывать") и внесловесной, сенсорной. "Знаки" СМ обладают рядом весьма интересных свойств:

а) Они – сложные, загадочные, поэтому – и "тайные" ("тайный знак рукой", "странны <...> речи"). Не случайно в функции, родственной знакам (вероятнее всего – просто в функции знака), выступают образы "стихов" и "вязи", семантически сближенные:

Ты – стихов моих пленная вязь (2, 212).

"Стихи" – это "стихи жизни" ("Стихи зимы среброснежной")

- знаки "метельного мира", а понимание ("чтение") этих знаков ("Я читаю вас наизусть" - 2, 213; ср. название стих. "Они читают стихи") - это один из путей вхождения лирического героя в бесконечно-сложный мир "ты". "Вязь" - это тоже нечто очень сложное, запутанное (во многом аналогично значению образов "снежной пряжи", "кудели", "нитей").

Постижение значения этих знаков - очень трудно:

Как странны были речи маски!

Понятны ли тебе? Бог весть! (2, 245).

Неясно даже, чьи это знаки (хотя герой и предполагает, что это - знаки "снежной маски"):

Кто-то подал знак,

Тайный знак рукой.

Ты ли? Ты ли? (2, 225).

Значение их почти до самого конца цикла остается неразгаданным. Не случайно пятое от конца СМ стихотворение с характерным названием "Смятение" все строится на вопросительных интонациях и проникнуто страстным желанием разгадать, подлинное или иллюзорное содержание таят в себе знаки "ты":

Мы ли - пляшущие тени?

Или мы бросаем тень?

Не пойму я, что нас манит?

.....

Чей под маской взор туманит

Сумрак вьюги снеговой?

И твои мне светят очи

Наяву или во сне? (2, 248),

а в третьем от конца - "Нет исхода" - "ты" зовется "Незнакомая" (2, 250). Постижение этих знаков путем логическим, видимо, отвергается (ср. отмеченную выше внутри-текстовую синонимичность глаголов "понять" и "верить"). Не случайно глаголы внесловесной коммуникации - сенсорной, равно как и жестовой ("подал знак <...> рукой") явно преобладают над глаголами словесной коммуникации, (хотя и эти



Отсюда и второе: характеристика "я" выявляется в сюжете цикла, характеристика "ты" — в описаниях. Поэтому отнюдь не все свойства основных персонажей прямо соотносятся друг с другом как сходные или противопоставленные; во многих случаях характеристики героев просто несоотносимы, поскольку принадлежат разным уровням организации текста. Это заставляет нас обратиться к ряду важных особенностей "имманентного" описания героини (а затем — в разделе о сюжете — героя). Речь, следовательно, пойдет о характеристиках такого типа, наличие которых у "ты" соответствует их отсутствию у "я" и наоборот.

В описаниях "ты" следует, кроме отмеченных выше, выделить следующие черты:

1. Антропоморфизованные наименования "ты" всегда метонимичны: это "улыбка", "тяжелоземные волосы", "глаза", "уста", "душа", "голова", "очи", "сердце", "взор", "рукав (метелей)", "крылья", "крыла", "голос", "стан", "тиара", "чело", "рука", "поступь", "кровь" (о наименованиях "ты" как "метели" и пр. см. стр. 18). Из сказанного выше очевидно, что описания эти определены выбором характеристик преимущественно из семантических полей "любовь" ("уста", "сердце" ...), "подача знаков" ("очи", "голос", "руки" ...), и движение — "увлечение" героя ("рукав", "крылья", "поступь" ...). Однако это еще не является ответом на вопрос, почему восприятие "ты" лирическим героем всегда либо аспектно — метонимично, либо метафорично ("комета"), перифрастично ("ты, кого я полюбил") и т.д. По-видимому, дело в том, что, во-первых, "ты", с точки зрения героя, воспринимается как существо беспредельно более сложное, чем он сам, потому

¹² Одним из парадоксов СМ оказывается то, что неизменность героини — это неизменность нескончаемого движения.

и полное постижение героини - цель "я", достигаемая им лишь в момент сгорания на "снежном костре" любви. Во-вторых, не исключено (хотя и не может быть доказано в рамках внутритекстового анализа), что полное наименование - "Имя" - героини табуировано в тексте (ср. название ее как "маски", название и сущность которой "постигаются", но еще не разгаданы). Не случайно даже в самом конце СМ героиня именуется "Незнакомой" (о связи "ты" в СМ и стихотворения "Незнакомка" см. ниже). В-третьих, наконец, не следует забывать и о такой кардинальной особенности символизма, как утверждение способности каждой детали в поэтическом тексте полностью замещать иначе никак не выразимое целое (а не только метонимически представлять какие-то его аспекты, как это выглядит с точки зрения "адекватного смысла").

2. В отличие от метонимических антропоморфизованных, наименования "ты" как стихии жорее метафоричны. Впрочем, определения типа "ветер" и не вполне метафоры: ведь причастность "ты" к миру стихий мыслится как ее реальное (в рамках "художественной реальности" цикла) свойство. Это не только символы (хотя все образы этого ряда, бесспорно, символичны, т.к. значение каждого из них раскрывается одновременно в нескольких семантических рядах). Характеристики "ты" строятся как мистические (мифологические), подразумевающие реальность существования в "мире текста" "девы - метели".

3. Наименования "ты" как стихии подбираются чаще всего так, чтобы они входили одновременно в три семантические поля: "природа", "холод" и "движение". Поэтому в качестве названий "ты" и - одновременно - ее окружений выступают образы зимнего ветра:

Я * - ветер встречный

Ветер взвихрил снега (2, 219),

Слушай, ветер звезды гонит (2, 249),

вихря (ср. в этом и следующем случаях отмечающуюся выше семантику круговых движений):

Снежных вихрей поднятый молот (2, 217),
Вихри звездные (2, 218),
Вихри снежные <...> закуты (2, 220);

Вьюги:

Вьюга пела (2, 217),
Вьюги дольные, вздохните (2, 221),
Вьюги плыли (2, 225),
Серебром своих вьюг занавесила (2, 250);

метели:

Метель взвилась (2, 217),
Рукавом моих *метелей
Задущу* (2, 220),
Твой голос слышен сквозь метели (2, 225)
и т.д., и т.п.

Следует отметить, что все эти наименования героини повторяются в СМ весьма часто, с почти "бесперебойной" ритмичностью. Там, где описания героини и ее "холодных" окружений связаны с появлением слов со слабо выраженным (или невыраженным) значением действия ("снег", "лед"), — это значение сразу же подчеркивается приписыванием этим именам предикатов с соответствующим значением:

Снежная мгла взвилась (2, 219),
Ветер взвихрил снега (2, 219),
Летели снега (2, 219),
Снежинки <...> вились (2, 217).

Ср. приписывание атрибутов типа "снежный" именам со значением движения ("снежная пена", "серебряная вьюга", "снежный буран" и т.д.).

Семантическому полю "движущийся + природный" соответствует и постоянное нахождение "ты" в состоянии полета.¹³

¹³ Распределение персонажей цикла относительно ситуации "полета" таково:

"я" (без "ты") — статика или "вступление на путь",
"ты" (без "я") — полет,
"я" и "ты" — полет или "увлечение" героя-героиней.

Ее характернейший атрибут - крылья:

Крылья легкие раскину (2, 221);
у нее - "крыла белоснежные", "два крыла", "крылатые глаза";
сама она - "птица" (2, 221). Окружающие героиню и сливаю-
щиеся с ней самой пространства наполнены летящими предме-
тами: падающими звездами, вьющимися хлопьями снега и т.д.
Отсюда и образы ладьи:

И вдали, в волнах, вдали - пролетевшие ладьи
(2, 223),

Ладьи ночные пролетели (2, 224).

Среди природных окружений героини следует отметить и обра-
зы воды - льющейся ("ледяные струи") или замерзающей ("па-
ры злой воды", образы залива и моря). Происхождение их, с
одной стороны, - автобиографическое.¹⁴ С другой стороны,
вероятно предположить и внетекстовую связь их с фольк-
лорной символикой воды как "злого места" (ср. "злая вода");
оппозиция "сухое / мокрое", вообще, очень важна для Блока.

4. Не менее существенно и то, что в образах "ты" и ее
окружений постоянно подчеркивается внутренняя сложность,
противоречивость. Большинство описаний героини и ее мира
строится на оксюморонах, становящихся центральной особен-
ностью стилистики СМ. Мир "ты":

а) темен и, одновременно, бел, огненно-ярок (№! - не
"светел": "свет", "светлое" - атрибуты мира "посланцев неба"):
"светит мгла" (2, 228); "огнедышущая мгла" (2, 251), "вспых-
нули темные очи / Так ясно" (2, 218), "в блеске твоём <...>
ночь" (2, 218) и т.д. Ср. своеобразное снятие оппозиции меж-
ду "белым" и "черным" в типичном для СМ пейзаже снежной но-
чи из стихотворения "Здесь и там":

Бетер <...>

Черных масок не догнал,

Были верны наши кони,

Кто-то белый помогал.

Заметал снегами сани <...>

И из снежного бурана

¹⁴ См.: В.Н. Веригина, ук. соч., стр. 332 - 333.

Оком темным сторожил (2, 247);

б) холоден и, одновременно, сжигающе-горяч: "огонь зимы палящей" (2, 226), "снежная кровь" (2, 252), "снежный огонь" (2, 251), "снежный костер" (2, 252) и т.д. "Снежная страсть" - это основная характеристика отношения "ты" к "я";

в) тих и, одновременно, пронзительно-многозвучен:

Тихо всходил над городом дым,

Умирили звуки

.....
Звучали рога

Снежным, метельным хором (2, 219);

г) радостен и смертоносен - это мир веселой гибели: "и нет моей завидней доли <...> умереть" (2, 224); "веселится смерть", "гибели рада" (2, 233); "горе светлое" (2, 248; "сердце хочет гибели" (2, 249); "погибнуть мне весело" (2, 250);

д) нежен и убивающе - страстен: "с тобой, сердцу милой, <...> вся душа изнемогла" (2, 225); "ласкают вьюги" (2, 232); "сладко в очи поглядела / Взором, как стрела" (2, 246), "нежность / Хочет вьюгой изойти" (2, 248);

е) добр и зол (точнее, содержит в своем зле нечто, противоположное злу):

... Путь открыт, наверно, к раю

Всем, кто идет путями зла (2, 216).

Оксиморонный эффект создается не только на уровне соположения слов: сочетаться таким образом могут и строки, и строфы, и еще более крупные куски текста. Так, в "Снежной вязи" оксиморон возникает на уровне сочетаний стихов:

Да. Я с тобой незнаком.

.....
Ты не первая мне предалась (2, 212) -

и строфосочетаний:

Я не открою тебе дверей.

Нет.

Никогда.

И, снежные брызги влача за собой,

Мы летим в миллионы бездн (2, 212).

В стоящих рядом стихотворениях "Снежное вино" и "Снежная вязь" о "ты" говорится:

И ты смеешься дивным смехом (2, 211),

И смотришь в печали (2, 212).

Эта весьма характерная для цикла особенность "работает" одновременно в нескольких направлениях:

подчеркивает сложность и внутреннюю противоречивость героини и ее мира;

рисует этот мир как мир крайних, предельно выраженных контрастов. Признак же предельной выраженности у Блока семантически родственен признакам силы, динамизма и т.д.

5. Постоянно подчеркиваемым признаком "метельного мира" оказывается и его алогизм. Сказанное вовсе не означает, что поэт считает этот мир в его сущности "энтропичным", хаотичным (не случайно и изображение его подчиняется весьма строгим, относительно легко формулируемым законам). Как алогичный, мир героини предстает лишь с одной, хотя и весьма существенной для цикла, точки зрения: с позиции "я", лирического героя. Эта позиция в ее существенных чертах сходна и с точкой зрения автора и - шире - может быть осмыслена как взгляд на внеличностную, космическую стихию глазами человека. Иными словами, мир "ты" алогичен, если воспринимать его логическим, рациональным путем индивидуального постижения действительности. С иных же позиций - изнутри - этот алогизм должен восприниматься как некая сверхорганизация, бесконечно более высокая, чем логика любого "я".

Мы уже отмечали "алогизмы" пространственной структуры цикла: бессмысленное, непостижимое с "земной" точки зрения приравнивание "верха" и "низа", "впереди" и "позади" и т.п. оказывается исполненным глубокого значения, как только мы поймем, что мир "ты" - это космическая сфера. Так же раскрываются и "алогизмы" "художественного времени" цикла, возникающие на перекрещении "однонаправленного времени", по законам которого живет герой, и "циклического времени" ге-

роини (первое, с позиций "я", свидание как встреча "опять", "вновь", с точки зрения "ты"). Если к этому добавить, что причинно-следственная связь в цикле обычно изображается так:

И когда со мной встречаются
Неизбежные глаза -
Глуби снежные вскрываются ... (2, 213),
Ты опустила очи,
И мы понеслись (2, 219) -

и что во всем цикле нет ни одного сложного предложения с придаточным причины или следствия, то становится совершенно очевидным намерение автора подчеркнуть отсутствие в мире "снежной маски" "обычной" логики. Этому служит и обилие оксюморонов. Отсюда же - не раз отмечавшееся исследователями парадоксальное сочетание в СМ насыщенности текста реалиями - и необъясненности их сочетаний и связей, делающее текст загадочным, малопонятным. Не объясненные в тексте биографические и иные индивидуальные ассоциации играют в СМ важную роль - моделируют кажущееся отсутствие связей между изображаемыми явлениями (ср. известное стихотворение В. Брюсова "Творчество", где не объясняемые в тексте и непонятные читателю реалии выполняют аналогичную роль).

Восприятие героем "метельного мира" как сверхсложного, не постижимого разумом, подчеркивается и его осмыслением героини как "Незнакомой" и как "незаконной кометы" (противопоставленной - в рамках лирики Блока в целом - Прекрасной Даме, уподоблявшейся "звезде", "солнцу" - "расчитанным светилам").

Выше мы уже отмечали, что непостижимость "нового мира" разумом предполагает возможность постичь его "алогизмы" иными путями - эмоционально-действенными.

6. Мир героини характеризуется и тем, что это - мир множества объектов (на уровне свойств "ты" этой множественности соответствует разнообразие аспектов, в которых "снежная маска" является герою). Интересно, что само знакомство с "ты" для лирического героя начинается с понимания много-

образия жизни:

И, в новый мир вступая, знаю

Что люди есть и есть дела (2, 216).

С семантикой множественности связано и частое употребление слов "вновь", "опять", и роль множественного числа в описаниях мира "ты" ("струи", "вьюги", "снега", "сугробы", "моря" и т.д., в том числе и такие стилистически-значимые образования, как "глуби", "мраки", "веселья", "хмели" и т.п.). Ср. также образ "хора" - множества голосов стихии. Так создается еще одно противопоставление:

"я"	←————→	"ты"
единственность (уни- кальность личности)		множественность (много- образие внеличного мира)

Мир "посланцев неба" в этом плане парадоксально сближен с "ты": по отношению к лирическому герою он тоже "объективен", а потому - тоже многолик (ср. стилистически окрашенную форму "солнца", множественное число в "рая дщери" и т.п.);

7. Наконец, очень важным признаком "ты" и ее окружений оказывается музыкальность. Мир "вьюг" - звучащий, поющий. Поет и сама героиня:

Я* ль не пела, не любила (2, 252; ср. также название стихотворения "Ее песни"). Певуче все окружение "ты":

Вьюга пела (2, 217),

... Звучали рога

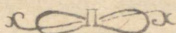
Снежным метельным хором (2, 219),

Песни вьюги легковойной (2, 232).

Вьюги здесь - "звонкие", "певучие"; появляются и такие музыкальные атрибуты этого мира, как "рога" ("отдаленные рога", "боевые рога", "и поют, поют рога"), "лира" ("узкая лира"), "труба" ("смерть - снеговой трубач"). Приобщаясь к "метельной стихии", лирический герой также включается в ее музыку: "Я взвиваюсь, звена" (2, 250).

Семантика "музыкального" сближена в цикле с обра-

зами любви - страсти ("музыка" здесь - такой же атрибут мира Встречи, как "вино", такой же признак, как "полет" и т.д.). Здесь намечается важный для более позднего Блока образ "торжественной страсти" как музыки бытия. "Музыкальность" "метельного мира" подчеркивает его особую гармоничность - сложную, противоречиво включающую в себя и резкие диссонансы (в отличие от "чистой" гармонии "Прекрасной Дамы").



До сих пор мы рассматривали цикл как некое единое целое. При этом, как легко было заметить, из рассмотрения исключались как ряд текстов (вся первая часть раздела "Маски"), так и некоторые важные проблемы (в первую очередь - вопрос о специфике образа лирического героя).

Всё своеобразие "я" в СМ - в его изменении, эволюции. Противопоставленный двум крайним, "полюсным" мирам цикла (миру "посланцев неба" и "метельному миру" "ты"), лирический герой постоянно движется от первого ко второму. Здесь-то и возникает возможность рассмотреть лирический сюжет и фабулу цикла.

В становлении "я" можно отчетливо выделить три стадии. О них говорится в стихотворении "Второе крещение":

И в новой, снеговой купели

Крещен вторым крещеньем я.

И, в новый мир вступая, знаю ... (2, 216), - где не прямо, но достаточно отчетливо противопоставлены "новая снеговая" и старая (в церкви) - купель; "новый мир" - и бывший до него, "второе крещение" - и первое (о "богоотступническом", "кошунственном" характере этих антитез см. выше, стр. 4 - 7). В конце же стихотворения появляется образ третьего - окончательного - крещения:

Крещеньем третьим будет - Смерть (2, 216).

Здесь, таким образом, определено и число состояний, в которых может находиться "я", и последовательность смены этих состояний (сюжет). При этом, по отношению к "художествен-

ственному времени" повествования, "первое крещение" может быть охарактеризовано как прошлое состояние "я", второе - как его настоящее (ср.: "... вступая, знаю"), а третье - как будущее (ср.: "... будет Смерть"). Изменениям во времени будет соответствовать и перемещение героя в "художественном пространстве" цикла ("первое крещение" - исходная точка движения, второе - пребывание "на пути", третье - приход к цели), и развитие взаимоотношений "я" и "ты" (первое крещение - состояние героя до встречи со "снежной маской", второе - встречи с "ты", третье - окончательное приобщение лирического героя к "метельной стихии").

Каковы же характеристики героя на разных этапах его пути и линии изменения этих характеристик?

1. У "прошлого" я в цикле есть немногочисленные, но вполне определенные характеристики:

А. Он был "царем" (2, 218) или "рыцарем" (2, 244)

Б. Его атрибутом являлся "меч железный";

В. "Прошлого я" характеризовала, по-видимому, устремленность ввысь: он жил в "златоверхих хоромы" (ср. также:

И в руке твой меч железный

Опусти! - 2, 220).

Г. Он жил в "стране прекрасной", которая была его "Отчиной" (2, 233) - последнее подчеркивает исконность для героя его "прошлого" состояния;

Д. Этот прошлый мир определялся:

а) светом ("златоверхие");

б) высотой (см. 2А - б);

в) закрытостью ("хоромы");

г) тем, что в нем совершалась некая "социдающая работа".

Е. Характерными атрибутами прошлого мира героя были:

а) "Храм" с "крестом",

б) "Корабли" (с "мачтами" и "парусами").

Смысл этих скупых, но символически многозначных деталей

может быть раскрыт двояким способом:

а) Путём внутритекстовых сопоставлений признаков "прошлого «я»" с другими персонажами СМ. Здесь сразу же бросается в глаза сходство, даже совпадение, всех перечисленных признаков "прошлого «я»" с характеристиками "посланцев неба" (см. стр. 9 - 10).

б) Путём внетекстовых сопоставлений. Наиболее удобным здесь представляется сравнение "прошлого «я»" с лирическим героем "Стихов о Прекрасной Даме". Было бы нетрудно показать, что герой "первого тома" лирики Блока - это рыцарь в храме (ср. "Вхожу я в темные храмы...") или инок в монастыре ("Врожу в стенах монастыря..."), стремящийся в златоверхий "терем" Прекрасной Дамы (см. 1, 74 и др.) и "воздвигающий здание" (ср. "созидающую работу") высокой веры (1, 172). Последний вывод весьма существенен: сюжет СМ, таким образом, может быть истолкован как история движения лирического героя поэзии Блока, как описание его ухода из мира "рыцарей" и "храмов" (ср. также уже рассматривавшееся стихотворение "Прочь!" с его идеей отказа героя возвратиться в мир "рая дочерей"), из мира "высокой" веры.

2. Значительно детализованной изображается в СМ "нынешнее", "новое", "второе" состояние лирического героя. Здесь можно выделить развернутую систему характеристик и оценок героя. "Я" оценивается, по крайней мере, с трех различных точек зрения: с позиций "посланцев неба", с позиций самого героя и с позиции "снежной маски". Характеристики эти весьма отличны друг от друга. Вместе с тем, в некоторых отношениях все они совпадают, указав на наиболее устойчивые признаки эволюции "я".

А. С точки зрения "ангела" и "рая дочерей", переход ко "второму крещению" - это:

а) новое состояние "я", не похожее на его прошлое ("дремота" его - "незнакомая" - 2, 227)

б) движение вниз - "падение" (образ этот, как и большинство других образов СМ, - не метафора, а символ, т.е. его значение выявляется одновременно и как прямое - движение

вниз, и как переносное - см. пункт "д").

в) ряд утрат, символом которых выступает потерянный героем меч ("Меч <...> железный / Утонул в серебряной вьюге" - 2, 233);

г) сон ("солнца" говорят лирическому герою, что он "скован дремой", что он - в "дремоте незнакомой"); сон этот приравняется болезни, от которой необходимо "исцелиться" (2, 227);

д) "измена", "падение", которые одновременно оцениваются как "позор" для героя (2, 215);

е) вовлечение в стихию запретной любви-страсти к "комете" ("поцелуи").

Б. С точки зрения самого "я", движение от прошлого к настоящему рисуется:

а) как движение (степень интенсивности его зависит, как уже говорилось, от того, "идет" герой один или "летит", "несется" со "снежной маской"). Движение это всегда направлено откуда-то ("уносились", "улетающие", "вывели") и куда-то ("понесли", "завела", "свела"); При этом исходная точка движения определяется очень точно - это мир "храма" и "корабля" (то есть - "прошлого «я»"). Движение передается в его зрительном восприятии: "храм" и "корабль" все удаляются и постепенно окончательно теряются из виду:

... В дали невозвратные

Повернули корабли.

Не видать ни мачт, ни паруса ... (2, 214).

Корабли - "покинутые в дали" (2, 221), "в дали" (2, 224), "в глубине" (2, 225), "за тучей снеговой" (2, 230). Храм - "дальный" (2, 214).

Равным образом, цель движения определяется не менее точно - как "метельный мир" «ты».

б) как сон и смерть "старого" мира:

Задремали корабли (2, 230)

... Корабль закатный

Тонет

Смерти "мира посланцев неба" (ср. образ "умирающего рая") соответствует и столь решительное изменение героя, что "прошлый <я>", с точки зрения нынешнего, кажется умершим - это "померкший царь", "на вечный покой отходящий царь". Интересно, что тема сна и смерти "старого" мира с точки зрения "нынешнего <я>" - аналог темы сна и смерти "нынешнего <я>" с "позиции посланцев неба". При этом поэт прямо связывает гибель "кораблей" с воздействием "пространства снегов", на который вступил герой:

И на выжном море тонут
Корабли (2, 240).

в) как "угасание" старого мира:

И на дальнем храме безрадостно
Догорел последний крест (2, 214)

г) как "утрата" или "опускание" меча (ср. стр. 46), как - вообще - "потеря" (2, 228);

¹⁵ Образы кораблей связаны не столько с символикой "первого тома" (хотя встречаются уже в "Стихах о Прекрасной Даме"), сколько с творчеством Блока 1903 - 1905-х гг. (см.: З.Г. Минц, Поэма А.А. Блока "Ее прибытие" и революция 1905 г., Ученые записки ТГУ, вып. 139, Тарту, 1963, стр. 178 - 179). Следует обратить внимание на эпитет "закатный" в сочетании с темой гибели. В "Стихах о Прекрасной Даме" "закат" - символ времени встречи героя и "Девы":

И все, что было невозможно
В тревогах дня иль поутру,
Свершится здесь, в пыли дорожной,
В лучах закатных, ввечеру (1, 163).

"Прекрасная Дамы" - "закатная, таинственная Дева".

Интересно, в связи с образом "корабля", отметить одно редкое, но, в то же время, очень показательное для окказиональной семантики художественных текстов явление. В СМ встречаются образы "корабля" и "ладьи". Слова эти, которые в системе лексики естественного языка можно считать синонимами, в цикле находятся в последовательно проведенном отношении дополнительной дистрибуции: "корабль" всегда связан с гибнущим миром <"я" прошлого>, "ладья" - с миром "ты". Их признаки четко противопоставлены ("корабль закатный" - "ладья ночные"; "задремали корабли" - "ладья ночные пролетели", "корабль тонет - ладья нет и т.д.), в результате чего и сами эти образы не только семантически "расподобляются", но и становятся в дальнейшем художественном тексте антонимами.

д) как смена "внутреннего опыта" "я". Герой должен забыть все прежнее. Мотив забвения проходит через весь цикл:

И я позабыл приметы
Страны прекрасной (2, 218);
И нет моей завидней доли -
В снегах забвенья догореть (2, 224).

Герой не хочет вспоминать о прошлом:

Вам забвенью <...> не помочь! (2, 228).

Постепенно "забвенье" становится основным состоянием "я":

... Он не вспомнит,
Не запомнит, что теперь.
Вьуга память похоронит ... (2, 246).

И, наконец, итоговое:

Я всех забыл, кого любил (2, 251).

Одновременно с забвеньем прошлого, "я" должен "вспомнить" о "снежной маске":

И как <...>
Твои не вспомнить поцелуи (2, 211).

Однако, в отличие от "посланцев неба", сам герой описывает (кроме нескольких первых стихотворений) все эти изменения как желанные ("Не надо кораблей из дали", "Весны не будет и не надо", "И нет моей завидней доли" и т.д.).

В. С точки зрения "снежной маски", "я" описывается во многом так же, как и с его собственной. Те же темы утраты ("меч <...> опусти"), забвенья ("Глядись,^{*} глядись,^{*} / Пока не забудешь / Того, что любил^{*} - 2, 217), та же мысль о радости обретения "нового мира". Но героиня смотрит на "я" не совсем с его точки зрения, а с позиции "будущего я". Поэтому главный мотив ее монологов - идти вперед, еще дальше, к "третьему крещению".

Г. Путь "я" описывается и еще с одной - менее фиксированной точки зрения: как движение в пространствах разным образом организованных. О структуре пространств СМ уже говорилось выше (см. стр.23-27). Однако пространства, в которых жил "прошлый «я»" и из которых он ушел в "новый мир", не

только отличаются по своей структуре от "метельного мира" "снежной маски", но и противопоставлены ему. Основная оппозиция может быть охарактеризована как антитеза "закрытых" ↔ "открытых" пространств. Движение же героя, таким образом, окажется движением из "внутри" во "вне" - из мира комнатного на необъятные просторы космоса. Первоначальная ситуация не может быть понята иначе, как нахождение "я" "внутри", а "ты" - "вне" комнаты, дома и т.д. и сопротивление героя силам "метельного мира", выразившееся в желании "замкнуть", "закрыть" свой мир от "снежной маски":

Я не открою тебе дверей (2, 212).

В дальнейшем, однако, герой выходит из "закрытого" мира в "открытый", метельный. Как "антитеза" приведенных строк звучит начало "Второго крещения":

Открыли дверь мою метели (2, 216).

В последний раз образ "двери" - границы "открытого" и "закрытого" миров - весьма многозначительно появляется в стихотворении "Неизбежное":

Тихо вывела из комнат.

Затворила дверь <...>

Вьюга <...>

Навсегда затворит дверь (2, 246).

Как видно из контекста, теперь и "я", и "ты" оказываются вне "комнат" - в мире "вьюги". Поэтому "затворить дверь" здесь синонимично "открыть дверь" в начале цикла: в первом случае "открыть" - начать путь в "метельном мире"; во втором "закрыть" - отрезать путь назад, в мир "комнат". (Подобный - и ряд других - примеров придают композиции цикла симметричность особого типа - обратную симметрию). И то и другое употреблено в значении "уйти из закрытого мира". Исключение составляет лишь стихотворение "Прочь!". Здесь ситуация, казалось бы, прямо противоположна описанной выше: "я" и "ты" находятся внутри (в "келье", "в пещере"), а "рая дщери" приходят извне, стремясь проникнуть в мир героев через дверь:

И опять открыли солнца

и лишь затем он летит "в миллионы бэади". То же - в стихотворении "На зов метелей". Здесь в первых стихах действие также происходит в городе:

Тихо всходил над городом дым,

Умирали звуки (2, 219),

а затем - "И мы уносились" (2, 219). В дальнейшем и качестве пространственного окружения героя город уже не упоминается. Действие происходит:

а) либо у воды ("берег", "мыс", "вода", "река"),

б) либо в полях ("поле", "равнина", "бурьяны" и т.п.).

Таким образом, мир СМ, располагаемый по признаку "закрытость - открытость", обнаруживает трехступенчатость структуры и, в этом смысле, весьма близко предсказывает композицию "Песни Судьбы" (1908), где Герман сначала живет в "закрытом мире" ("белый домик на горе"), затем спускается в Город и, наконец, отправляется на метельные просторы полей для окончательной встречи с Фаиной - Россией. Ср. также сходную композицию статьи "Безвременье" (1906), где пространства делятся на "очаг" (5, 66), "выжнутую площадь" современного города (5, 70 - 71) и "луг зеленый" (5, 72 - 75).

3. Что же такое "третье крещение", и каков "будущий «я»"?

Через весь цикл весьма последовательно проведено определение будущего состояния героя как смерти. Уже в первом стихотворении герой связывает появление "снежной маски" со своей грядущей гибелью:

И как, глядясь в живые струи,

Не увидать себя в венце? (2, 211)

ного, а земного (то есть - для раннего Блока - inferнального) ряда. В связи с этим и эпитет "электрический" получает в блоковской лирике устойчивое значение: "ложный" и "иллюзорный"; ср.:

Я люблю эту ложь, этот блеск,

Фонарей убегающих ряд (1, 186).

В этом смысле, процитированные выше строки не содержат противопоставления "свет" ↔ "тьма". Их смысл иной: анти-теза кажущегося света "здесь" и истинной тьмы "там".

Образ желанной ("и нет моей завидней доли <..> под звонкой вьюгой умереть") смерти вначале рисуется - с точки зрения "нынешнего «я»" - как условный:

... Словно сердце застывающее
Закатилось навсегда (2, 218),

как цель и как будущее:

За туманными морями
Догорим! (2, 225).

Затем Смерть все больше становится реальностью того мира, куда пришел "я". Она еще "вдали", но уже и "здесь", "теперь". Ср. функцию настоящего времени глаголов в стихотворении "И опять снега":

И вдали, вдали, вдали,
Между небом и землей,
Веселится смерть

.....

И опять глядится смерть
С беззакатных звезд (2, 230 - 231).

Наконец, в заключительных стихотворениях СМ о смерти говорится как об уже достигнутом состоянии в прошедшем времени:

Бот меня из жизни вывели

.....

Белой смерти предала (2, 249).

Заключительный образ цикла - сгорание героя на "снежном костре" - образ крестной и радостной муки:

Я сам иду на твой костер! (2, 251).

Если в предпоследнем стихотворении цикла герой восходит на костер, то в последнем он уже мертв (потому-то "На снежном костре" написано от лица "ты"):

И взвился костер высокий

Над распятым на кресте (2, 252).

Рисуемая здесь смерть - часто убийство героя "снежной маской":

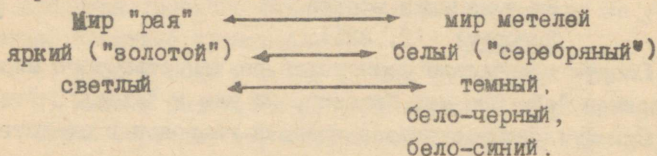
Убей меня...! (2, 251).

Впрочем, и в этом случае смерть не перестает быть желан-

ной.

Образу смерти как будущего состояния "я" соответствует и ряд вспомогательных образов цикла:

А. Цветовая гамма "снегов" (в значительной степени связанная с символикой смерти) строится на уже упоминавшейся парадоксальной оппозиции:



Оба цвета "метельного мира" (белый и синий, черный) раскрывают свое значение не только в пейзажном ряду ("снега" в "зимней ночи" - ср. пейзаж поэмы "Двенадцать"!). Важны и их символические значения: они оба (опять-таки не без влияния довольно широкой фольклорной традиции) ассоциируются с темами "черной гибели" и "белой смерти" (ср. образ "белой смерти" в стихотворении "Обреченный").

Б. Символика направленного движения: в сценах, соотносимых с образами "посланцев неба", "я" и "ты", как уже говорилось, постоянно движутся вниз.¹⁷ Падение "в пучины", "в бездны" - синоним гибели. Отсюда и сопровождающие "полет" героев образы падающих звезд:

Звезда сорвалась,
За ней другая <..>
И звезда за звездой
Понеслась ... (2, 218)

В. С темой смерти связана и семантика часто употребляющегося в цикле эпитета "последний". Если "последний крест" в начале цикла знаменует уход героя из мира его прошлого

¹⁷ Таким образом, "я" совершает движение трех типов: В сценах, где участвуют "посланцы неба", герой "падает" "вниз"; в сценах с "ты" - вовлекается в ее полеты и "круженья", для которых понятия "верх - низ", "сзади - впереди" и т.п. амбивалентны; в сценах "вступления на путь" - движется "вперед", к цели - к миру "снежной маски". Героиню же характеризуют лишь движения двух первых типов.

то в конце ("Сверкни, последняя игла / В снегах! ... - 2, 251) речь идет об уходе из жизни. Да и весь путь «я» - это "Последний путь" (2, 214).

Однако все эти характеристики "будущего «я»" даны с позиции его "нынешнего" состояния. Не менее интересны те признаки мира "третьего крещения", которые возникают при взгляде на него изнутри, с позиций "ты" (или - что, практически, то же самое - с точки зрения "будущего «я»"). Здесь выясняется ряд весьма любопытных признаков того состояния, к которому стремится лирический герой СМ. Мир "будущего «я»" - это не только смерть, но и одновременно:

А. Подлинная, окончательная Встреча со "снежной маской", полная и окончательная реализация "метельной страсти":

Я* ль не пела, не любила,
Поцелуев не дарила
От зари и до зари?
Будь и ты моей любовью,
Милый рыцарь ... (2, 252)

Исследовательская традиция обычно ограничивается констатацией только этой стороны образа "снежной страсти" ("любовь - гибель"), справедливо указывая на традиции романтической лирики. Но смерть имеет и другие признаки. Это -

Б. Жертвенная гибель, которая связана поэтому с образами креста, распятия:

И взвился костер высокий
Над распятым на кресте (2, 252),

огня, костра:

Я сам иду на твой костер!
Сжигай меня! (2, 251).

Тема креста и распятия, сопоставление "я" и Христа ("сына человеческого") окажется в дальнейшем одной из существенных для лирики позднего Блока. Ее важная особенность в СМ - сочетание с уже отмечавшимися "богоотступническими" мотивами, открывание "новых" "путей к раю" - "путей зла".

Огонь - один из важнейших символов в поэзии Блока и

его ближайшего литературного окружения. Не пытаюсь определить всех значений этого символа, отметим лишь одно, восходящее ближайшим образом к поэзии Вл. Соловьева: жертвенный огонь, возносимый от земли к небу, - "синтез" земного (плоть) и небесного (дух) начал и, вместе с тем, "синтез" личностного и внеличностного ("я", сгорая, становится "всем").

В. "Третье крещение" обладает еще одним необыкновенно важным признаком. В соответствии с общим "оксморным" духом цикла, оно рисуется как смерть - воскресение, противопоставленное мнимой жизни (живущих в мире "рая дочерей", в том числе - и мнимой жизни "прошлого «я»" - "царя" и "рыцаря"):

Я <..>

Пропадаю в метелях,
И на снежных постелях
Спят цари и герои
Минувшего дня

.....

О, твои, Незнакомая, снежные жертвы!

И приветно глядят на меня:

"Восстань из мертвых" (2, 250).

Восходящее к Евангелию "восстань из мертвых", развывая уже известные нам мотивы "кошунственного" сопоставления "я" и Христа, вместе с тем, вводит отчетливую антитезу:

"минувший день"	↔	нынешний день
(ср. "прошлое «я»")		
Смерть, противостоящая жизни	↔	подлинная жизнь, достижимая через смерть прежнего "я"

В таком истолковании "смерть" оказывается по значению ближе всего к представлению о полном, абсолютном преобразовании личности.

Г. В заключительных стихотворениях цикла: "Нет исхода", "Сердце предано метели", "На снежном костре" - сгорание, смерть "я" рисуется как полное слияние со снеговой

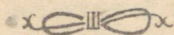
стихий, как его полное растворение в "метельном мире"
"снежной маски":

Я взвиваюсь, звеня,
Пропадаю в метелях (2, 250),
Я сердце вьюгой закрутил (2, 251),
Так гори, и яр и светел,
Я же - легкою рукой
Размету твой легкий пепел
По равнине снеговой (2, 253).

"Будущее «я»" - новая личность, растворяющаяся на безграничных просторах - Равнинах Родины. Такое понимание смерти заметно отделяет Блока от большинства современных ему художников-символистов. Оно не похоже на романтически-бунтарское прославление смерти как форму отрицания действительности (Ф. Сологуб, З. Гиппиус). Еще дальше оно от героических (а по временам - и гиньольных) сцен смерти у В. Брюсова, связанных подчас с апологией зла (связь с этой стороной брюсовского творчества в СМ есть, но не в образе "третьего крещения", а в размышлении о "путях зла", ведущих "к раю"). Мало общего у Блока и с А. Белым периода "Пепела", для которого - отчасти в духе традиций демократической сатиры XIX в. - смерть - это сатирически-гиперболизированный образ реакционной русской действительности (сходство с Белым станет заметнее позже, в "Страшном мире", особенно - в "Плясках смерти"). Из ведущих поэтов-символистов Блок отчасти близок лишь к Вяч. Иванову, у которого смерть часто понимается как приобщение к миру природы, полное слияние с ней - пантеистический гимн не смерти, а жизни в ее "природных" формах (ср. "Песнь потомков Каиновых" и др.). Но и Вяч. Иванов не столь близок к Блоку 1907 года, как совсем иная традиция, восходящая, в конечном счете, к Гоголю. Именно Гоголь написал поразившие Блока слова о том, что человек современного общества должен убить в себе мелкое, эгоистическое "я", приобщившись к великому внеличностному началу - просторам Родины (ср. в статье "Народ и интеллигенция" цитаты из Гоголя: "нужно проездиться по

России ", "всего себя умертвивши для себя <..> , ступайте подвизаться в ней", 5, 325 - 326, подчеркнуто мною - З. М.).

Таким образом, СМ оказывается поэтическим повествованием о полном преобразении "я" в огне великой внеличностной стихии - страсти, об уходе лирического героя из "умирающего рая", из мира "царей" и "рыцарей", из "закрытых пространств" "комнат" и "города" в бескрайний, вечно движущийся мир "снежных равнин". Этот путь совершается во времени (прошедшее - настоящее - будущее) и в пространстве, что и дает основания говорить (не метафорически) о сюжете цикла.



Прежде чем переходить к окончательным выводам, следует остановиться и на фабуле СМ. Сам факт расхождения между сюжетом (парадигматикой модели времени цикла: заданными в нем представлениями о прошлом, настоящем и будущем героя и о порядке смены этих состояний) и фабулой (расположением сцен, связанных с прошлым, настоящим и будущим "я", на синтагматической оси цикла, в реальной последовательности текстов) весьма знаменателен и свидетельствует, в частности, о значимости этих категорий в цикле.

В СМ, при рассмотрении стихотворений и их частей по синтагматической оси, легко выделить три группы текстов. Две первых полностью совпадают с намеченными самим Блоком разделами цикла: "Снега" и "Маски" (ниже Сн₁ и М). Не трудно заметить, что, начиная со стихотворения "Неизбежное", тема "масок" вновь сменяется образами "снежной стихии". Таким образом, говоря о фабуле цикла, мы можем выделить три последовательно сменяющих друг друга группы стихотворений: Сн₁, М, Сн₂.

Сн₁ развивает преимущественно тему перехода от "прошлого «я»" к "я" нынешнему.¹⁸ Внутри этого раздела,

¹⁸ Следует еще раз напомнить, что и сюжет, и фабула цикла определены эволюцией лирического героя. Полусны мир

однако, также можно отметить движение темы.

Первое стихотворение - "Снежное вино" - вводит нас сразу же в мир "настоящего «я»", в ситуацию встречи героя со "снежной маской". Сразу же задаются острые парадоксы временной структуры цикла: "первая" встреча оказывается отнюдь не первой ("И вновь ...", "И вновь вды-хаю ..."), причем вызывает она у героя воспоминания не только о прошлом ("И как<...>/ Твои не вспомнить поцелуи ...?"), но и ... о будущем ("И как, глядясь в живые струи, / Не увидеть себя в венце" - 2, 211; образы же "венца", "креста", как мы говорили, связаны с итогом "пути оснеженного"). Нам уже приходилось говорить о том, что эти "парадоксы художественного времени" вызваны совмещением двух разных моделей времени: "линейного времени" "я" (в котором последовательность: прошлое - настоящее - будущее" четко маркирована и каждая ситуация, в принципе, однократна) и "циклического времени" "снежной маски" (в котором каждое событие повторяется бесчисленное число раз и любое уже "прошедшее" может быть рассмотрено и как будущее - отсюда "память о будущем"). Но сама эта возможность включения героя в оба "временных потока" свидетельствует, что "я" уже принадлежит и к "метельному миру" (то есть, что это - "нынешний, настоящий «я»"). "Снежная вязь" рисует важный эпизод в развитии героя - выход его из "дома" в "город" и затем - первый "полет" "в миллионы бездн". "Последний путь" вводит образ "я", идущего из мира "кораблей" и "храмов" к "последней пристани" и впервые намечает три основных положения лирического героя в пространстве. Соответственно "Второе крещение" отмечает три этапа временной эволюции героя. Затем идут стихотворения двух типов: противопоставляющие "я" и "ты" "посланцам неба" ("На страже", "Влюбленность" и "Прочь!") и описывающие "встречи"- "полеты" с "ты" ("Настигнутый метелью", "На зов метелей", "Ее песни", "Крылья", "Не надо", "Тревога", "И опять снега", "Голоса"). Внутри каждой из этих двух групп текстов См: мир "рая дочерей" и мир "снежной маски" - не развиваются, и их изображение не требовало бы сюжетной композиции.

по-своему идет развитие общей темы – становления "я". В первой группе стихотворений – это нарастание отрицания прошлого, завершающееся сценой изгнания "рая дочерей" из мира героя. Во второй – это превращение боязни "снежной страсти" ("...вдыхаю, не дыбя..." – 2, 211; "Я не открою тебе дверей" – 2, 212) в полную отдачу себя стихиям. Постепенно возникают и образы, приближающиеся к сценам смерти "я" (особенно – "Голоса"). Последние стихотворения Сн₁: "Голоса" и "В снегах" – говорят о гибели героя в настоящем и даже иногда в прошедшем времени ("Остыло сердце" – 2, 234).¹⁹

Затем следует резкая смена образов и настроений – начинается раздел "Маски". Первые стихотворения этого раздела: "Под масками", "Бледные сказанья", "Сквозь винный хрусталь", "В углу дивана", "Тени на стене" и, отчасти, "Насмешница", отличаются внутренним единством и вполне могут быть рассмотрены вместе, в их общей противопоставленности Сн₁ и Сн₂ (концовке цикла). О некотором движении темы внутри этой группы текстов будет сказано ниже.

Сн ₁ и Сн ₂	←————→	М
господствуют "про- странства "ты", открытые		место действия – "за- крытые пространства"

¹⁹ Для правильного понимания последнего стихотворения "Снегов" следует обратить внимание на своеобразный случай художественной (внутритекстовой, окказиональной) омонимии. В строках:

... Тобой обманут,

О, Вечность!

и: Твой узор, Бесконечность,

Темница мира (2, 235).

"Вечность" и "Бесконечность" – это, конечно, не признаки мира "ты" (хотя, как мы знаем, этот мир и вечен, и бесконечен). Речь идет о мире "корабля" (который упоминается в соседних стихах), о мире "прошлого «я»". Для различения этих двух (противопоставленных друг другу) "вечностей" и "бесконечностей" в последнем случае Блок употребляет заглавную букву. Это, с одной стороны, сблизжает написание указанных слов с графикой слов мистического значения в лирике "первого тома" (Дева, Ты и т.п.). С другой – этим же достигается частичное расподобление плана выражения омонимов – превращение их в омофоны.

в описании окружений "Девы, Зари, Купины", и в ее портрете (ср.: "розовая девушка" - 1, 279). Но как ни значительна роль этих цветов в гамме "первого тома", гораздо важнее другое: воскрешая ретроспективно, в период "второго тома", образы "тезы", Блок постоянно окрашивает их именно по преимуществу в "голубое - розовое" (ср.: "Девушка розовой калитки и муравьиный царь"; "девочка в розовом капоре" - 2, 69; ср. также первую пару масок в "Балаганчике": "Он в голубом, она в розовом" - 4, 16).

4. Изменяется и тип повествования, "точка зрения". Из 16 стихотворений Cn_1 - 12 написаны от лица "я", 2 - от лица "снежной маски", 1 ("Голоса") - в форме диалога "я" и "ты" и лишь в 1 ("И опять снега") точка зрения прямо не фиксирована. Из 8 стихотворений Cn_2 - 5 от лица "я", 1 ("На снежном костре") - от имени героини, 1 ("Здесь и там") - от лица "мы", со слабо фиксированной точкой зрения, 1 ("Неизбежное") - от третьего лица, с нефиксированным наблюдателем. Как видим, резко преобладают (22 из 24) стихотворения, написанные от лица двух основных героев цикла. В М картина совершенно иная: в 3 из 6 стихотворений (в половине текстов) точка зрения не фиксирована, причем это - три первых стихотворения М, резко контрастирующие отсутствием привычных "я" и "ты" с предшествующими текстами Cn_1 . В трех последующих, хотя и есть лирический "повествователь" (в "В углу дивана" и "Насмешнице" - "я", в "Тенях на стене" - "снежная маска"), однако, лишь в "Насмешнице" весь текст стихотворения организуется точкой зрения повествователя: два других начинаются описаниями с нефиксированной точкой зрения, и лишь затем в них начнет звучать голос героя.

5. Чрезвычайно знаменательны изменения героев. О "рыцаре" будет подробно сказано ниже (см. стр. 66-67). Особенно резко изменилась героиня. Из всемогущей и бурно-стихийной она превратилась в хрупкую ("тоныше стана нет" - 2, 239), тихую ("Тихо шепчет маска маске" - 2, 237), скромную ("И стрельчатые ресницы / Опускает маска вниз" - 2, 237). У нее - то "домашний", то "театрализованный" и отнюдь не стихийный об-

лик ("ткань тусклая", "ботинка узкая" - 2, 239). Можно бы-
ло бы даже сказать, что героиня М и "Снежная маска" из Сн₁
- Сн₂ - разные персонажи, если бы дальнейшее повествова-
ние не раскрывало иного отношения между ними: отношения
кажимости и сущности одного и того же образа.

6. Изменен и тип отношений между героями. Хотя связь
между "рыцарем" и "маской" по-прежнему раскрывается как лю-
бовь и как Встреча, однако, предикаты, характеризующие от-
ношения персонажей, совершенно иные, чем в Сн₁ и Сн₂.
Вместо бурной страсти - влюбленность: маски "были влюблены"
(2, 247). Вместо полета - танец. Вместо молниеносных, лишь
с самими собой сопоставимых движений - неподвижность пов:

Он рассказывает сказки,
Опершись на меч,
И она внимает ... (2, 237 - 238)

или тихие, плавные движения:

Тихий танец
Отдаленных встреч (2, 238).

Вместо "ты" - галантное "Вы", "господин", "госпожа":

- Вы любезней, чем я знала,
Господин поэт!
- Вы не знаете по-русски,
Госпожа моя ... (2, 239)

Вместо губительного устремления "в миллионы бeadн" - га-
лантность рыцарского поклонения, розы, приносимые в дар:

Эти розы, милый рыцарь,
Подарил мне друг (2, 242)

7. В Сн₁ и Сн₂ "я" и "ты" соприкасаются (и то лишь
в начале цикла) только с персонажами из группы "посланцев
неба"; затем они остаются вдвоем в мире ледяных стихий
(исключение см. 2, 250). В М "рыцарь" и "маска" окружены
совершенно иными героями: это - "король с зубчатым /Пля-
шущим венцом", "шут <...> в плаще крылатом", "дамы с шлей-
фами, пажами" (2, 242). Эти персонажи и атрибуты их одежды
(венец короля, забрало рыцаря и т.д.), в конечном итоге,
подсказывают однозначную характеристику мира М как рыцар-

ражение сущность. Так намечается еще одна, не очень явно выраженная, оппозиция:

маска, "Под маской",
кажимость ←————→ сущность

Известен и создатель "масок":

Я <..>

<..> Какие хочешь маски

Приведу (2, 240).

Следует учесть и традицию, в которую (может быть, и вне намерений автора) включается текст М и которая так или иначе коррелирует с его значением. Принципы построения "маскарадного мира" в искусстве во многом близки к принципам построения "карнавального мира" (М. Бахтин), однако, связаны с иной — негативной — оценкой изображаемого мира. Если "карнавализация" подчеркивает "веселую относительность становящегося бытия"²¹, то маскарадность — трагическую (или — как и в данном случае — изображаемую в тонах "романтической иронии") относительность бытия распадающегося. Почти обязательным спутником "маскарадной" темы является и возникновение оппозиции "кажимость ←————→ сущность".

В. Мир М — это театр. Это качество тесно связано с "маскарадностью". В сцене из жизни "масок" вплетается ситуация гримировки героя ("Подвела мне брови красным..." — 2, 244), инсценирования жизни ("Тени на стене" — 2, 242). Герои наделяются условно-жеманными, театрализованными жестами ("И стрельчатые ресницы / Опускает маска вниз" — 2, 237), их одежда, окружения напоминают театральные стилизованные декорации. В биографическом плане все эти образы навеяны, вероятно, не только "вечером бумажных дам" (см. стр. 2), но и впечатлениями от только что состоявшейся в театре Комиссаржевской постановки блоковского "Балаганчика";

Г. Мир М — неживой. Ср.:

Рыцарь с темными цепями

На стальных руках (2, 242).

²¹ См.: М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле, М., "Художественная литература", 1965.

Впечатление условного подчеркивается образами Эльфов ("Посмотри, подруга, эльф твой / Улетел" - 2, 237) и, в особенности, образом амура с его двойной условностью: это не просто мифологический Амур - символ любви, а амур - украшение на дверце шкафа:

Там, к резной старинной дверце
Прилепился голый мальчик
На одном крыле (2, 236).

И, потерянный, влюбленный,
Не умеет прилепиться
Улетевший с книжной дверцы
Амур (2, 238).

Д. Мир М - странен, загадочен, таинственен ("тайно кроюсь, / Бьет условный час" - 2, 239); "странен профиль темных плеч" - 2, 238; "как странны были речи маски" - 2, 245). Он - явно не то, чем кажется (ср. стихотворение "Смятение" - 2, 248, с нагнетанием вопросительных конструкций - вопросов о сущности бытия). Интересно, что по отношению к сложнейшему "миру метелей" в $СН_1 - СН_2$ у героя не возникает этого чувства странности, нереальности

Е. Наконец, все перечисленные свойства мира М объединяются общим признаком - иллюзорностью его. Всё - изображаемое в М - только тени:

И пройдут любые тени
При огне (2, 240),
Тени плыли, колдовали (2, 244),

видения:

Странных очерки видений (2, 240 и 247),

сон, дремота:

А в шкафу дремали книги (2, 236),
Снится маске, снится рыцарь (2, 237),
Это - сны твоей дремоты (2, 244),
Струйки винные дремали (2, 244).

Весь этот мир - результат колдовства:

Тени <...> колдовали (2, 244),

винного наваждения:

Струйки винные (2, 244),

И в руках <...>

Был бокал стеклянных влаг

И звенела влага в сердце (2, 236).²²

Любопытно постоянное подчеркивание той специфической точки зрения, с которой можно увидеть мир М: он виден лишь при преломлении взгляда - сквозь стекло ("был бокал стеклянных влаг" - 2, 236), сквозь хрусталь ("И дразнил зеленый зайчик / В догоревшем хрустале" - 2, 236 ; ср.: "Сквозь винный хрусталь").

И как итог оценки мира М звучат слова героини, обращенные к герою цикла:

Это - сны твоей^ж дремоты (2, 244).

Итак, мир М - это "сон", "сказка", иллюзии героя "масок". Кто же он, и в каком отношении находится этот образ с лирическим "я" Cn_1 и Cn_2 ? Герой "Масок":

1. Постоянно называется "рыцарем", а это его наименование находится в том же семантическом поле, что и "царь" из $Cn_1 - Cn_2$;

2. Всегдашним атрибутом своим он имеет меч ("Он рассказывает сказки, / Опершись на меч" - 2, 237; "Ах, к походке Вашей, рыцарь, / Шел бы длинный меч" - 2, 242); вспомним, что "я" в Cn_1 имел меч, - тот самый, что "утонул в серебряной вьюге";

3. Говорит о себе: "Я - поэт" (2, 240). Но и "я" в Cn_1 - поэт ("Ты стихов моих пленная вязь" - характеризует герой свое отношение к "ты" в одном из первых стихотворений СМ);

4. Занимается чтением стихов (ср.: "Они читают стихи") и "плетением вязи" ("Темный рыцарь вокруг девицы / Заплетает вязь" - 2, 237); о значении этих образов для струк-

²² Здесь перед нами - еще один случай внутритекстовой полисемии: "вино" ("снежное вино") в Cn_1 входило в семантическое поле "страсть", было признаком космических "снежных пиров" - "винные струйки" в М входят в семантическое поле "наваждение", "колдовство".

туры образа лирического "я" в $СН_1$ - $СН_2$ уже говорилось;

5. В трех стихотворениях из 7 прямо называется "я", то есть полностью отождествляется с лирическим героем цикла в целом.

Итак, герой М отождествляем с "я" в $СН_1$ - $СН_2$.

Большинство названных выше признаков (особенно же два первых) позволяют еще больше уточнить его характеристику: герой М - "рыцарь" с "мечом" - это "двойник" "прошлого «я»" (ср. определение всего мира М как "старинного").

Тогда сам этот мир "масок" получает двойное определение:

как мир, близкий к окружению "прошлого «я»" в $СН_1$, то есть - к миру "кораблей", "храма" и, в конечном итоге, к "умирающему раю" - к миру лирики "первого тома" (одновременно с этим и мир "рая дочерей", мир "высокой мистики" "прошлого «я»", получает дополнительную семантическую характеристику как мир старинный, средневековый²³);

как мир, созданный "прошлым «я»", как его иллюзии, грезы, сны (одновременно и мир "прошлого «я»" в $СН_1$ характеризуется как иллюзорный).

Итак, "Маски" - это царство теней и грез лирического героя цикла, это его "старинная" (=прошлая) сказка о мире; "рыцарь" - его сказка о себе, а "скромная маска" - сказка о "ты". Так возникает еще одна, существенная для цикла оппозиция:

$СН_1$ - $СН_2$	←————→	М
реальность, мир вне		иллюзии, мир созданный
"я", "объективный"		"я", "субъективный"

Так расхождение лирического сюжета и фабулы $СМ$, возвращение вспять, в мир "прошлого «я»", дополняет наше знание о "художественном мире цикла". Впрочем, следует сразу оговориться, что это возвращение в мир "прошлого «я»" отнюдь не было полным и что герой М, в целом совпадая именно с "прошлым «я»", имеет и ряд важных примет "настояще-

²³ Ср. "третью пару" масок в "Балаганчике", мир которой охарактеризован как "средневековье" (4, 18), а также, - в особенности, - статью "Девушка розовой калитки и муравьиный царь", где прямо отождествлены образы "средневековья" и мира "романтики".

го «я»". Это, прежде всего, его постоянная цветовая характеристика - "темный" ("темный рыцарь" - 2, 237, 244, "с темными цепями" - 2, 242, "с темной памятью" - 2, 245), роднящая его и с "настоящим «я»", и с "темной кометой". Отсюда же и образ памяти:

И в темной памяти не трогай

Иного - страшного - огня (2, 245) -

с характерной для цикла парадоксальной картиной художественного времени: память здесь - память о будущем ("прошлый «я»", "рыцарь", должен вспомнить о "настоящем «я»", о "снежной маске!"), возможная лишь в циклическом, кружащемся мире снеговой стихии.

О том, что мир М рисуется с точки зрения, во многом близкой и к "настоящему «я»", свидетельствует дальнейшее движение фабулы. Первые стихотворения М ("Под масками" и "Бледные сказанья") построены по контрасту с Cn_1 и просто рисуют этот новый для цикла мир. Правда, уже здесь возникает некая тревожная нота, связанная с загадочностью и возможной противоречивостью мира "под маской", с возможным появлением "бездн" и в этом "тихом" мире:

Задумчивая совесть,

Тихо плавая над бездной,

Уводила время прочь (2, 236),

с появлением двойников и разделением женской маски на "злую маску", "маску скромную" и "третью маску", с нагнетением образов "странного". Образы "ночи" в первом стихотворении М не дают возможности полностью противопоставить этот мир "снегам". Начиная со стихотворения "Сквозь винный хрусталь", в М врываются образы, резко противопоставляющие вид "маски", и то, что "под маской":

В темной маске

Прорезь

Ярких глаз (2, 239).

Возникающие при этом образы своей оксюморонностью ("дремлет тихая змея" - 2, 239) и появлением вопроса о понимании или непонимании героями друг друга ("Вы не знаете по-русски" -

2, 239) неожиданно возвращают нас к Cn_1 , заставляя предполагать некую таинственную связь "господина" и "госпожи" с "я" и "ты" первой части цикла. В стихотворениях "В углу дивана" и "Тени на стене" повторяются образы ночи, принимающие суггестивно-символический характер:

Верь мне, в этом мире солнца

Больше нет.

Верь лишь мне, ночное сердце ... (2, 240)

Мир М здесь дан уже в отчетливо-двойственном освещении. С одной стороны, он "закрытый", теплый и уютный, в отличие от бескрайнего "вьюжного моря", бушующего за окном. С другой - он такой же темный и ночной, как и мир метелей, он - его параллель, его двойник:

Но в камине дозвенели

Угольки.

За окошком догорели

Огоньки (2, 240).

Параллель между наступающей тьмой "в камине" и "за окном" дополняется сопоставлением холодного, "вьюжного" и "теплого" морей: оба несут гибель и страдание:

И на вьюжном море тонут

Корабли,

И над кижным морем стонут

Журавли (2, 240).²⁴

Таким образом, универсальной реальностью "этого мира" (и "в углу дивана", и "за окошком") оказываются тьма и гибель. Противопоставление миров М и Cn_1 возникает там, где "поэт" "рассказывает сказки", "приводит маски", показывает "тени <...> на стене" (2, 240, 242). "Уютный" мир "средневековья" выдуман героем, который, кстати, здесь (впервые в М) назван

²⁴ Параллельность миров подчеркивается сравнительно редким у Блока построением - полной рифмой. Каждое слово первого стиха катрена имеет рифму или повторяется в третьем (и - и; на - над; вьюжном - кижным; море - морем; тонут - стонут), что дополняется односложными рифмующимися стихами 2 и 4.

"я". Поэтому, уточняя предыдущие характеристики М, мы можем сказать, что это — мир "прошлого «я»", "рассказанный" с позиций "«я» нынешнего", уже знающего его иллюзорность, но надеющегося, что эти "сказки" имеют некую силу, могут "магически" противостоять реальности "темного" мира.

Если "В углу дивана" завершается демонстрацией прекрасных "видений" с "голубым цветком", то стихотворение "Тени на стене" построено по отношению к нему по уже упоминавшимся законам "обратной симметрии": оно начинается с демонстрации красоты "теней", а завершается грустной констатацией их нереальности, ненужности для них красоты:

Ах, вы сами в сказке, рыцарь,
Вам не надо роз ... (2, 243).

Перестановка акцентов, перенесение скептических нот на конец текста усиливает образ иллюзорности мира М.

Начиная с "Насмешницы" и — особенно — с "Они читают стихи", герои уже прямо отождествляются с "я" и "ты", а в уютный мир "масок" врываются образы "снежного", открытого мира:

Вдали <...>
<...> летели тройки с гиком (2, 244),
Ночь, и мгла реки,
.....
И застывающие дым (2, 245).

Появляются новые цвета в "цветовом мире" М: Красный ("подвела мне брови красным" — 2, 244), сразу же расшифровывающийся как огонь — страсть (2, 245). Герой М получает новую интересную характеристику: он сравнивается с "петухом" — ложным вестником ненаступающего утра:

И вдали
Заливалось утро криком
Петуха.

Но крик этот — обманчив, говорит "рыцарю" "она". Звучат самые горькие слова цикла:

Это — сны твоей дремоты ...
Что ты хочешь услышать?

Ночь глуха.

Ночь не может понимать

Петуха (2, 244).

Для понимания этих горьких строк, резко контрастирующих с идиллическим обликом М, следует помнить, что в очень широком круге символистских произведений восходящий к евангельскому образ петуха имеет устойчивое значение - "вестник утра", "вестник новой жизни". Ср., например, поэтическую декларацию Д.С. Мережковского "Дети ночи":

Устремляя наши очи
На бледнеющий восток,
Дети скорби, дети ночи,
Ждем, придет ли наш пророк

.....
Погребенных воскресенье
И среди полночной тьмы

Петуха ночного пенья,

Холод утра - это мы.²⁵

Так понятый образ петуха в "Насмешнице" оказывается связанным с образами мистических лжепророков (ср. "Балаганчик"), не видящих единственной реальности - ночи.

Мир "Они читают стихи" - уже по преимуществу метельный; это и тьма ("ночь", "мгла"), и холод ("застывающие"), и вода ("река"), и вьюга ("метель"), и полет ("снежная птица"), и веселье ("рифм веселых") "страшного огня" - испепеляющей страсти. Здесь же возникает еще одна антитеза "массок" и "снегов". Представлению женской "строгой маски" (ср. "скромную маску" в "Бледных сказаниях") о том, что:

В книгах - сказки,

А в жизни - только проза есть, -
противопоставляется точка зрения "я":

Но для меня неразделимы

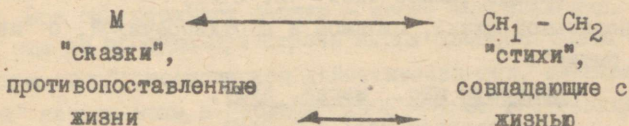
С тобой ночь и мгла реки,

²⁵ Полное собрание сочинений Дмитрия Сергеевича Мережковского, т. XXII, М., 1914, стр. 171.

И застывающие дымь,

И рифм веселых огоньки (2, 245).

Но точка зрения "строгой маски" легко идентифицируется с монологом "рыцаря" (ведь мир — "тьма", прекрасны только "сказки"), а "я" утверждает нераздельность и истинность красоты жизни и "стихов" ("рифм веселых огоньки"). При этом, возможно, возникает не совсем отчетливо выраженная оппозиция:



Поэзия неотделима от "метельного мира" "Снегов" — единственной реальности цикла.

После этого утверждения мир "масок" полностью исчерпывает себя. Со стихотворения "Неизбежное" начинается последняя часть СМ — Сн₂. Она связана вначале с темой бегства "черных масок" из "закрытых пространств" М в "открытые синие бездны" "Снегов":

Тихо вывела из комнат (2, 246).

Герои уже полностью отождествлены с "я" и "ты" и подчинены законам "метельных пространств". Поэтому "тихий" выход "из комнат" превращается в "Здесь и там" в бешеную скачку на конях, а затем в полет:

... Обозначились две тени,

Улетающие в дали

Незнакомой стороны (2, 247).

В этом же стихотворении в последний раз противопоставляются "снега" и "маски" в сочетании с уже известными нам приемами обратной симметрии в композиции цикла: в отличие от "Снежной вязи" в Сн₁, "здесь" для "я" — это "бездны", а "там" — покинутые "закрытые пространства". В "Смятении" "я" — все еще на распутье и все еще не уверен в реальности происходящего с ним (отсюда — сохранение образа маски и вопросительные конструкции текста:

Мы ли — пляшущие тени?

Или мы бросаем тень и т.д.).

Но за "маской" теперь уже окончательно просвечивает ее сущность: это — "ты" с ее "сумраком выги снеговой", "раз-
метавшимися космами ночи", "страстью", "нежностью"; это —
"снежная маска", "сводящая с пути" лирического героя.
Очень важна концовка стихотворения. Это мольба не только
о любви:

Маска, дай мне чутко слушать

Сердце темное твое (2, 249),

но и о подлинной жизни, сложной и противоречивой, о "ме-
тельном бытии":

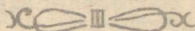
Возврати мне, маска, дуну,

Горе светлое мое! (2, 248).

Выше уже говорилось, что это "возвращение души" и "вос-
кресение из мертвых", — вместе с тем, есть смерть прежнего
"я". Описанию восхождения героя на "снежный костер" и по-
священы четыре последних стихотворения цикла.

Такова внутритекстовая структура СМ. Так понятый,
цикл неожиданно обнаруживает глубокое родство с предше-
ствующим (статьи "Девушка розовой калитки и муравьиный царь"
"Безвременье") и — особенно — с последующим творчеством
Блока: не только с циклом "Фаина" (на эту связь в науке
указывалось неоднократно), но и с драмой "Песня судьбы",
и со статьями о народе и интеллигенции и — через них — с
поэмой "Двенадцать" и публицистикой 1918 — 20-х гг. Именно
из СМ идут важнейшие для всего позднего творчества Блока
представления о противоположности узкого, "домашнего" — и
беспредельно-огромного, космического, "метельного мира",
об исконной причастности героини, к которой стремится "я",
именно этому "метельному миру" и о пути лирического героя
"из комнат" на "равнины снеговые". Пока эти представления
совершенно не конкретизированы ни во времени, ни в прост-
ранстве. Действие СМ происходит либо в "микромире" (и вос-
принимается как сугубо интимная история любви — страсти
героя), либо в космическом "макромире" (и может быть поня-
то как универсально значимый путь личности к внеличной

стихии). В дальнейшем, как увидим ниже, и герой, и героиня получают вполне конкретные характеристики - временные (исторические) и пространственные (национальные).



Циклы "Фаина" (ниже - Ф; 1906 - 1908) и "Вольные мысли" (ниже - ВМ; 1907) и хронологически, и по кругу эмоций и мыслей, в них отобразившихся, во многом близки к СМ. Все они отражают первую - чисто импульсивную, совсем еще не пропущенную сквозь ratio-реакцию поэта на "глухую ночь" столыпинской действительности, сменившую "зори" начала века и "пожары" 1905 - 1906 гг. Реакция эта, с одной стороны, состояла в максимальном удалении от "страшного мира" русской действительности. В этом смысле СМ, - действительно, самый "субъективный" (=удаленный от образов и сюжетов, навеянных общественной жизнью) из блоковских циклов. Да и в Ф и ВМ история еще входит весьма опосредованно, в самых общих, неконкретизированных (в отличие от многих стихов 1905 - 1906-х гг. и от лирики "третьего тома") чертах. Уход от "страшного мира" мыслится при этом как создание своего мира, мира свободной личности, и его наиболее свободных, менее всего поддающихся регламентации - интимных - страстей. С другой стороны, однако, поэтическое "исследование" этого интимного, внутреннего мира "я" приводит Блока к ощущению того, что и в нем господствуют некие "объективные" законы. Поэтому движение от СМ - через Ф - к ВМ - это сложными путями идущее возвращение поэта к миру. Возвращение не для того, чтобы принять его, но и не для того, чтобы опять от него "уйти в красивые уюты". Возвращение для неприятия сегодняшнего и веры в "новый век".

Мир Ф еще очень близок СМ. Общеизвестный факт единства адресата (оба цикла посвящены Н.Н. Волоховой) для Блока значимей, чем был бы для многих поэтов (в том числе - и символистов). Ведь любой человек, любая сцена, пейзаж и т. п., попадавшая в поле художественного зрения

Блока, значими были для него, в первую очередь, именно своими неповторимыми приметами.²⁶ Именно из образов этого неповторяемого, многократно повторенных в тексте, и возникло в большинстве случаев обобщенно-символическое значение персонажей, ситуаций, пейзажей и т.п. Поэтому же стихотворения с общим "лирическим адресатом", как правило, строятся на сходных характеристиках, имеют определенный круг признаков, отсутствующих в стихотворениях с другим адресатом (элементарные примеры: упоминание "зубчатой горы", за которой живет "она", сопоставление героини с рядом "небо" - "звезда" - "солнце", лирически и эмоционально-положительно окрашенные образы встреч "на закате" - приметы стихотворений, обращенных к Л.Д. Менделеевой; образ "крылатых глаз" - только в стихотворениях "волоховских циклов" и т.д.).

Героиня Ф поэтому вполне "закономерно" наделяется признаками, роднящими ее со "снежной маской". Наиболее существенны из них следующие:

1. Сходство окружений героинь обоих циклов. Фаина, особенно в стихотворениях 1906 - 1907-х гг., постоянно связана только с природными окружениями, в которых подчеркнуты:

А. "открытость" и "бесконечность" пространств: "поля" (2, 254); "открылась даль" (2, 255), "осенние дали" (2, 264), "она пришла из дикой дали" (2, 267), "в бесконечной дали" (2, 276), "бесконечный круг" (2, 279); в этом мире "просторно и далеко" (2, 263), в нем - "дали" и "холодные выси" (2, 265) и т.д.

Б. "кружение", непрерывность повторов:

Кружится ветер (2, 269).

²⁶ В этом - одно из существенных отличий блоковских символов от образов реалистического (негротеского!) искусства, где не только "типическое", но и "индивидуальное" по существу, очень часто возникает как отображение инвариантных признаков множества в чем-то сходных денотатов.

Всё в мире - кружащийся танец (2, 278),

Кружитесь <...> снежинки (2, 278),

Метель <...> свивается (2, 277),

Метель <...> кружит (2, 279) и т.д.;

В. динамичность, всегдашнее движение, полет:

Вновь летит, летит, летит,

Звонит и снег крутит, крутит (2, 278),

Заверти, замчи (2, 279);

Г. музыкальность:

Так пускай же ветер будет

Петь обманы, петь шелка (2, 255),

И слушаем дальние трубы (2, 265),

Заметая, запевая

.....

Вихрем туча снеговая

Обдала (2, 279);

Д. зимний "метельный" пейзаж:

а) Снега ("снежный стон" - 2, 254;

"снежная даль" - 2, 255; "метель снежная" - 2, 256; "пелена снеговая", 2, 278; "туча снеговая" - 2, 279; "равнина снежная" - 2, 279);

б) Ветер, вихрь ("Вихрь / Из снежных искр" - 2, 278; "Вихрем <...> обдала" - 2, 279; "ветер буйный" - 2, 272; "кружится ветер" - 2, 259 и т.д.);

в) Метель, вьюга ("По улице метель метет - 2, 277), "серебро метелей" - 2, 257; "и опять метель, метель" - 2, 279; "метель поет" - 2, 279; "перстень вьюги" - 2, 268);

г) Холод:

Так сладки тайны холода (2, 277),

Снежинки - холодная весть

.....

Ты холод, мой холод, мой зимний (2, 278);

Е. "Оксиморонность", противоречивость, связанная, в первую очередь, с присутствием в этом холодном мире огня,

пламени: "крещение огневое" (2, 273), "пламенный костер" (2, 254), "под взвойем, снежным стоном" (2, 256), "пожар метели" (2, 283); ср. также сочетание в этом мире тьмы и пламени ("Заключение огнем и мраком");

Ж. Страстность (ср. "Осенняя любовь", Ш; "И я провел безумный год...", "Заключение огнем и мраком"). Символами этой "страстной" природы (ср.:

Но даже небо было страстно,

И небо было за меня - 2, 298) -

оказываются, как и в СМ, образы "вина", "кубка", "опьянения" и т.д. ("с нами ночь - буйна, хмельна" - 2, 271; "снежный кубок" - 2, 279; "хмель" - 2, 279; "опьянение кружений" - 2, 279);

З. Мир, окружающий Фаину, - это ночной мир ("с нами - ночь" - 2, 271; "ночные дороги" - 2, 265), усиленный оксиморонными образами "дневной ночи" (2, 271), "черной зари", "ночной зари" (2, 275);

И. Цветовая гамма этого мира, как и в СМ, - по преимуществу черно-белая и "огневая". В окружениях героини господствуют тона "снегов": "в снежно-белом забытьи" (2, 254), "над белой, снежной далью" (2, 255), "серебро метелей" (2, 257); "на белом снегу" (2, 276); "метель белокрылая" (2, 282); "ночи": "темный шелк" (2, 255), "в темном плаще" (2, 265), "темная вуаль" (2, 255 - 2 раза), "темная ложа" (2, 257), "темное вино" (2, 257), "в темном поле" (2, 279), "темный вечер" (2, 269); "черные шелка" (2, 254), "черный платок" (2, 269), "шлейф черный" (2, 269), "полетели в ненастье и мрак" (2, 273); "огня": "золотой твой пояс" (2, 254), "огневая багряница" (2, 274), "золотой <..> час" (2, 276). Два последних цвета господствуют и в окружении лирического героя: "завесы темные" (2, 286), "Гранит темный" (2, 277), "ряса черная" (2, 283), "шлем золотой" (2, 260); "в листе <..> ржавой" (2, 263), "рябины заалет гроздь" (2, 263), "оварен пожаром" (2, 270), "мир <..> злата горсть" (2, 273), "закатный румянец" (2, 278); "золотом шитый кушак" (2, 281); здесь золотые тона

связаны, однако, не только с семантическим полем "огонь", но и с темой "крови" (ср.: "кровь предсмертных слез" - 2, 263). Правда, цветовая гамма Ф богаче, чем в СМ (см. стр. 60), однако, в целом они совпадают.

К. В ряде стихотворений Ф мы встречаем окружения особого рода: пространство театра, - кое в чем напоминающее мир "Масок".

2. Сходна и сама характеристика героинь обоих циклов:

А. Фаина, как и "снежная маска", называется "Снежной Девой" (2, 268), "Девой Снежной" (2, 282); она же - и "маска" (2, 280);

Б. Как и "снежная маска", Фаина во всем почти уподоблена собственному "метельному окружению":

а) Она постоянно "кружится":

Ты <...>

Обошла <...>

Бесконечный круг (2, 279),

Закружилась она (2, 276),

Ты понеслась

Опять по кругу (2, 279),

В кружении этом

Когда ты устанешь? (2, 281);

б) Она всегда динамична, и динамика эта - "полет" (2, 276), а сама героиня - "птица": "легкая птица" (2, 276), "Летящая птица" (2, 276 - 277), "ты улетаешь" (2, 279), "ускользающая птица" (2, 274); ее эпитет - "крылатый" ("крылатые глаза" - 2, 257).

в) Она так же противоречива, "оксиморонна", как ее окружение (ср.: "нагло скромн дикий взор" - 2, 256 и др.);

г) Совпадают и цветовые характеристики Фаины с характеристиками ее окружения: черное, темное ("под этим взором, слишком черным" - 2, 275; "коса черная" - 2, 259; "черноокая" - 2, 262; "черный волос" - 2, 269; "темный волос" - 2, 269; "волосы <...> чернее мрака" - 2, 270; "тем-

ные глаза" - 2, 269; "вся ты - тьма" - 2, 281; "черные брови" - 2, 282; "черный взгляд" - 2, 284; "взор черный" - 2, 286; "мгла волос" - 2, 286); бледное, серебряное ("бледные ланиты" - 2, 278 и 279; "щеки бледны" - 2, 282; "серебряная лира" - 2, 256); желто-огневое ("золотой твой пояс стянут" - 2, 254). Впрочем, как увидим ниже, этот принцип проведен в Ф менее последовательно, чем в СМ.

В. Фаина, подобно героине СМ, связана с образом любви-страсти, обманной, губительной и стихийной:

Пусть мгновенья все обманут,
Канут в пламенный костер (2, 254),

Устами томными замучай,
Косою черной задуши (2, 259),

Мои опьяненные губы

.....

Целуют в предсмертной тревоге
Холодные губы твои (2, 265) и т.д.,

символами которой - опять же в духе СМ - выступают образы "змеи":

Рыжий сумрак глаз твоих
Таит змеиную неверность (2, 258),

Я узнаю

.....

Мою прекрасную змею (2, 270),

С буйным ветром в змеиных кудрях (2, 272),

Когда гляжу в глаза твои*

Глазами узкими змеи (2, 284);

Г. Отметим также противопоставление Фаины и "я" по линии "динамика" - "статика" (особенно в "Заключении огнем и мраком" - 2, 3, 8 и 10); она "пляшет" - "я" "прислонен у стены".

3. Наконец, говоря о сходстве поэтических структур СМ и Ф, следует выделить во втором цикле ряд прямых цитат из первого; ср., например:

- а) И расплеснут меж мирами а) ... в небо опрокинут
 Над забытыми пирами -
 Кубок долгой страстной Кубок темного вина (2, 257)
 ночи
Кубок темного вина (2, 222),
- б) ... Драгоценный камень выюги
 Сверкает льдиной на челе б) Она дарит мне перстень
 (2, 216) выюги (2, 268)
- в) Смотри: я спутал все в) Пойми же, я спутал, я спутал
страницы (2, 245) Страницы и строки стихов
 (2, 275)



Однако Ф - отнюдь не второй вариант СМ. При большом, как мы видим, сходстве, между циклами имеется и ряд существенных различий.

1. Первое и основное - это довольно последовательный переход к изображению главной героини цикла, "ты", как реальной, земной женщины. В этом образ Фаины решительно отличается и от мистического образа Прекрасной Дамы, и от пантеистически растворенной в природе, ставшей природой "снежной маски". Более того: хотя черты реальные, посясторонние подчеркиваются и в персонажах многих стихотворений "Ante lucem", "Распутий", "Города" и нециклизованных текстов "второго тома", однако, в двух первых циклах они заглушаются чисто мистической трактовкой образа, а в последних героиня (и лирический герой) не являются, вообще, сквозными и основными персонажами. Поэтому Ф, в сущности, - первый цикл Блока, полностью посвященный "земной красоте" и земной любви. Это уже не только "антитеза" "Стихов о Прекрасной Даме", но и попросту новое решение многих кардинальных вопросов лирики Блока.

"Посястороннее" в Фаине подчеркивается многообразными способами:

А. Обилием таких деталей портрета, которые не дают возможности усомниться в том, что речь идет о вполне "земной" женщине. "Я" видит ее "лицо" (2, 256), "блистательные плечи" (2, 256), "стан" (2, 257), "стройную талию" (2, 258), "матовость покатых плеч" (2, 258), "рыжий сумрак глаз" (2, 258), "ресницы" (2, 277), "бледно-смуглые плечи" (2, 277), "бледные ланиты" (2, 278), "поступь лебяжью" (2, 278), "ясный взор" (2, 279) и т.д. Следует отметить любопытную особенность описаний портрета Фаины: все они (в отличие от описаний "снежной маски") рассчитаны на создание особого эффекта - эффекта "виденья вблизи". Отсюда - особая роль и таких "мелких" деталей, как "брови", "ресницы", и цветовых оттенков типа "рыжий сумрак глаз", "бледно-матовые плечи", и описаний типа:

На плечи волосы текут
Волной свинца - чернее мрака (2, 270),

В ней сила играющей крови,
Хоть смуглые щеки бледны,

Тонки ее черные брови ... (2, 282).

Обусловленный типичной для Ф "ситуацией встречи", этот "эффект виденья вблизи" появляется только в данном цикле (в "Стихах о Прекрасной Даме" героиня - пока она не "изменила облик" - могла быть только "вдали"; в СМ же, как мы видели, "ситуация встречи" не сопровождалась таким "виденьем" "ее" ввиду особого характера героини).

Б. Усилением роли "низших" (тактильных и др.) ощущений - "холодные плечи" (2, 264), "холодные губы" (2, 265) и т.п.;

В. Подчеркиванием "земного" характера любви - страсти ("И я провел безумный год...").

Г. Детальным описанием одежды героини: у Фаины - "темный плащ" (2, 265), "плащ" (2, 275), "соболя" (меха - 2, 254), "темные шелка" (2, 256), "черные шелка" (2, 254), "шелка" (2, 255), "шелковый черный платок" (2, 276), "платок" - (2, 274), "монашеский платок" (2, 283), "золотой пояс" (2, 254), "темная вуаль" (2, 255), "шлейф" (2, 269 - 271). В

Такой же трансформации подвергается ряд других важнейших признаков героини:

СМ ←————→ Ф

1. "кометность":

В блеске твоём, комета (2,218) ←————→ И вьётся шлейф, вск
хвост кометы (2, 270)

2. движение по кругу:

Круженье метелей ←————→ пляска, хоровод
Ты, виденьем, в пляске нежной,
Посреди подруг
Обошла равниной снежной
Быстротечный
Бесконечный круг (2,279)

3. "падение" героини:

"реальные" движения ←————→ "падения" нравственные:
"В миллионы бездн", полет Когда еще безмерно ниже
Ты пала, униженья дочь
(2, 294)

4. "стихийность":

"снежная маска" - часть ←————→ отсутствие в характере героини четкого рационального начала и т.д.
природного мира, СТИХИИ

Как видим, всюду здесь "работают" сходные правила трансформации текста: некое высказывание о героине, раньше имевшее "прямой" и полный смысл, в Ф оказывается высказыванием-сравнением (1, а также образ "птицы" и "ветра"), метафорой (3, 4) или метонимией (2: "кружение" как таковое, как универсальное свойство бытия, превращается в его частный случай - "кружение в танце"; здесь же и столь важный для СМ "круговой" и "сферический" образ вселенной трансформируется в хоровод, в удалую народную пляску).

Ж. Наконец, "земной" облик героини прямо назван соответствующим эпитетом: у нее "земная красота" (2, 275), она любит "земного друга" (2, 280).

Все эти качества героини весьма художественно-активны и значимы: ведь они противопоставлены "неземному" (сначала - "небесному", затем - "инферальному") началу в образах "Девы - Зари - Купины" и "Снежной маски".

2. Но Фаина - это не просто образ "земной", страстной женщины. Блок делает попытку конкретизировать облик героини, кроме "бытового" и "зрительного" (точнее: сенсорно-осязательного) планов, еще, по меньшей мере, в трех.

А. Пляшущая Фаина ассоциируется для Блока с Русью, с русским национальным началом:

Чьи песни? И звуки?

Чего я боюсь?

Щемящие звуки

И - вольная Русь? (2, 280)

Высказанная в форме вопроса, эта связь Фаины и Руси будет затем прямо утверждаться в "Песне Судьбы". Пока что "русское начало" в героине Блок подчеркивает хорошо испытанным приемом - включением в цикл фольклорной (иногда - "фольклорно-образной") лексики (типа "поступь лебяжья" - 2, 278), синтаксиса, ритмических интонаций (особенно частушечных - "Гармоника, гармоника!..." - 2, 280) и т.д. С этой же целью вводится восходящий, в конечном счете, к Гоголю образ тройки, мелькавший уже в СМ, но теперь детально развернутый (2, 254 - 255).

Б. В ряде стихотворений делается попытка временного "заземления" образа Фаины. Это, главным образом, стихотворения о театре и о городе. В них героиня предстает как современная женщина: актриса ("Я был смущенный и веселый...", "Я в дольный мир вошла, как в ложу..."), жительница современного Петербурга, "железно-серого города" (2, 267).

В. Следует отметить любопытную особенность "современной" (преимущественно "современно-городской") темы в Ф, (восходящей к последним - "чердачным" и близким к ним - сти-

хотворениям цикла "Город", написанным в 1905 - 1906-х гг.). Воспринимая мир в символизируемых ощущениях, Блок каждую новую сторону действительности, впервые привлекающую его внимание, окрашивает в свой, новый (и как бы впервые увиденный поэтом) цвет. Так, первичное ("Распутья", отчасти "Город") восприятие города как "инфернального" места, антипода "неба", было связано с "черной" и "желтой" окраской сцен городской жизни ("черный человек" - 1, 278; "черный кто-то" 1, 302, "окна желты", "в желтых окнах" - 1, 302). Включение города в семантическое поле "активность" (+ прежнее - "инфернальность") привело к появлению красного цвета ("Город в красные пределы..." - 2, 149; "красный карлик" - 2, 146 и др.)²⁹. С возникновением городской темы как социальной, как темы бедности, страдания, унижения личности, появляется новый эпитет - "серый" (ср.: "серые прохожие", "серые виденья мокрой скуки", "в дождливой сети - не белой и не черной" - 2, 163). Именно этот эпитет часто сопровождает и образы окружения Фаины в Ф: "серый вечер" (2, 262), "в серой высоте" (2, 263), "город мой железно-серый" (2, 267), "в серых лужах" (2, 292). Но цвет у Блока имеет некое устойчивое значение, а потому может, в свою очередь, оказывать смыслообразующее влияние на контекст: тема "серого" мира окрашивает образ Фаины в тона, близкие тем, в кото-

²⁹ На символику "красного" оказали влияния значения слов, с которыми этот эпитет ассоциируется: а) "красное знамя" (2, 160, где "красное" = революция, борьба); б) "кровь" ("в грязно-красном платье на революционной мостовой" - 2, 163, "Скамья ладья красна от крови" - 2, 169; "кровь" будет затем связана как с семантическим полем "борьба", как и - "любовь", "страсть": характеристики их у позднего Блока сближены); в) "солнце", "огонь" (ср. "Сказку о пелухе и старушке" - 2, 89 и "Пожар" - 2, 201, где "огонь" - революция и "Гимн", где огонь - сжигающая страсть); г) "красный фонарик" (2, 170; там же - "толпа проституток румяных"; ср. женщину "в красном платье" - "ночных веселий дочь" - 2, 163; д) красное как символ "земной" - "инфернальный" и продажной - любви связано и с цветом денег: "был любовный напиток в красной пачке кредиток" - 2, 168); е) наконец, чисто "инфернальный" - ночной - оттенок вносит сочетание "красный месяц" ("Меж темных заводей и мутных / Огромный месяц покраснел" - 2, 117). Все эти смыслы, навешанные их контекстуальным значением, потенциально присутствуют и там, где существительное их не подсказывает:

рые у зрелого Блока будет окрашиваться социальная тема униженного. Не случайно сочетание:

В этот серый летний вечер
Возле бедного жилья (2, 262).

Ощущение национального как народного (в дальнейшем — крестьянского) отражается в таких наименованиях героини, как "лихая солдатка" (2, 281), "молодица" (2, 281), "монашенка" (2, 283), и в ситуациях "Фаина в хороводе" ("О, что мне закатный румянец..." — 2, 279 — 280 и далее), "Фаина" качает "чужую колыбель" (2, 286), и в утверждениях о героине типа:

Горькой доле —
Много лет ... (2, 279).

3. Однако именно акцентирование "народного" в героине приводит к неожиданным результатам. "Народность" начинает восприниматься Блоком тех лет сквозь призму демократических представлений о нормальном, "естественном" как неизменном, внеисторическом, с одной стороны, и "древнем", исконном — с другой.³⁰ Поэтому и героиня одновременно — то "сегодняшняя", то "вечная" и "древняя". В этом смысле особенно интересно подчеркивание "доисторического", "дикого":

Она пришла из дикой дали —
Ночная дочь иных времен

.....
Все снится ей родной Египет (2, 267),
ср.: Благоуханье нильских лилий (2, 258).

В итоге облик героини оказывается очень сложным и противоречивым, — но в несколько ином, чем в СМ, смысле.

"красная подруга" — 2, 165) или вообще отсутствует ("красный с козел спрыгнул" — 2, 157). Отметим также ряды окказиональной синонимии ("красный" // "золотой" // "румяный") и антонимии ("красный" ↔ "резовый" <цвет неба, зари>).

³⁰ См.: Ю. М. Л о т м а н, З. Г. М и н ц, "Человек природы в русской литературе XIX века и "цыганская тема" у Блока, Блокеский сборник, Тарту, изд. ТГУ, 1964, стр. 133.

Он возникает на скрещении трех тенденций, имеющих в творчестве Блока разный генезис и разное время возникновения:

1) Фаина, как и "снежная маска", связывается, особенно в первых стихотворениях цикла, с неким пантеистическим (и мистическим) началом. Такая трактовка образа восходит, как уже отмечалось, к СМ, но в некоторых — самых общих — чертах может быть сопоставлена и с характеристиками Прекрасной Дамы (героиня как объект любви и преклонения; героиня как "душа" того вне "я" находящегося "идеального" мира, куда стремится герой);

2) образ Фаины конкретизируется, "заземляется", получая вполне "реальные" приметы: бытовые (портрет, одежда), национальные, временные и, в какой-то мере, социальные ("народное" в Фаине). В этом плане источники образа Фаины следует искать в "Распутьях", но особенно — в женских образах "Города" и "Разных стихотворений" 1904 — 1908-х гг.;

3) одновременно возникает тенденция к антропологическому истолкованию героини как выразительницы "естественного", народного начала, вполне земного, но лишенного конкретно-исторических примет. Такая интерпретация героини только возникает у Блока; разовьется она в его статьях о народе и интеллигенции, в "Песне Судьбы" и в позднейшей лирике.

Все эти три плана в Ф сосуществуют, сложно переплетаясь и как бы "просвечивая" один сквозь другой. Иногда это приводит к чередованию разных по значению текстов, а иногда — к подчеркиванию разных "ликов" героини в рамках одного и того же стихотворения. Но среди этих разных характеристик героини для читателя, в каком-то смысле, важнейшими оказываются те, которые вновь возникли, а не сливаются с уже известным нам обликом "Снежной Девы". В этом смысле можно охарактеризовать Ф как путь от абстрактного пантеизма СМ к историзму "Вольных мыслей".

Не менее интересные изменения претерпевает и образ лирического героя.

1. Резко меняется лексика, определяющая отношение "я" к действительности, реальности, жизни. Теперь это — решитель-

ный отказ умереть. На призыв "кого-то" ("двойника"):

Пойми: уменьем умирать

Душа облагорожена.

Пойми, пойми, ты одинок,

Так сладки тайны холода ...

Вгляни, вгляни в холодный ток,

Где все навеки молодо (2, 277) -

герой отвечает:

Бегу. Пусти, проклятый, прочь!

Не мучь ты, не испытывай!

Уйду я в поле, в снег и в ночь,

Забьюсь под куст ракиновый! (2, 277 - 278)

Различие с СМ тем отчетливей, что сама ситуация с большой точностью повторяет ситуацию стихотворения "Обреченный":

Как над тою дальней прорубью

Тихий пар струит вода

.....

И в какой иной обители

Мне влачиться, суждено,

Если сердце хочет гибели,

Тайно просится на дно? (2, 249)

Если в СМ природа ("поле") была путем "из комнат" к "гибели", то теперь герой бежит "в поле" от смерти.

Отказу от "благородного" "уменья умирать" соответствует столь же полное и безоговорочное принятие жизни:

Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!

И приветствую звоном щита! (2, 272).

Здесь сразу же необходимо напомнить: различие в содержании приведенных отрывков не столь абсолютно, как это следовало бы из соотношения общезыковых значений слов "жизнь" и "смерть", поскольку в СМ "смерть" - скорее синоним, чем антоним "жизни" (см. стр. 55). И, тем не менее, совершенно очевидно, что апология смерти, обнаруживающей приметы "истинной жизни", и примирение с реальной, живой действительностью - вещи весьма различные.

Тема "принятия мира" особенно детально раскрыта в

"Заклятия огнем и мраком". Эпиграф из Лермонтова ("За всё, за всё тебя благодарю я..."), оборванный на стихе: "За жар души, растроченный в пустыне", - решительно (и, возможно, даже полемически) пересмысливается. Блок отбрасывает лермонтовский "богоборческий" сарказм³¹ и предлагает истолковывать стихотворение как действительную "благодарность" за жизнь на земле.³² Стихотворение построено на последовательном снятии оппозиций в оценке самых противоположных сторон жизни; языковые антонимы уравниваются одинаково радостным "приятием" добра и зла:

Принимаю тебя, неудача,
И удача, тебе мой привет!
В заколдованной области плача,
В тайне смеха - позорного нет!

.....

Принимаю пустынные вesi!
И колодцы земных городов!
Осветленный простор поднебесий
И томления рабьих трудов! (2, 272)

Разумеется, антонимичность здесь снимается повсеместно только на уровне авторской оценки: весь смысл отрывка - в равно радостном отношении к противоположным сторонам сложного, как в СМ, "оксюморонного" мира. Сложности жизни отвечает и противоречивое "ненавидя, кляня и любя" - вероятно,

³¹ Вообще "богоотступнические" мотивы в Ф играют, несомненно, меньшую роль, чем в СМ. Возникают они, по существу, всего один раз - в связи с утверждением земной любви - страсти:
...И звонкий утренний трезвон:

Толпятся ангельские рати
За плотной завесой окна,
Но с нами ночь - буйна, хмельна (2, 271).

В целом же для цикла гораздо характерней мучительное раздумье о связи "я" и "Христа" (см. стр. 92).

³² Такое отношение к Лермонтову не очень типично для Блока и какими-то своими сторонами, возможно, восходит к Вл. Соловьеву (о формировании блоковского отношения к Лермонтову в связи и в полемике со статьями Вл. Соловьева см.: Д. Е. М а к с и м о в, Лермонтов и Блок, в кн. М.: Поэзия Лермонтова, Л., СП, 1960, стр. 313 - 316).

перефразировка "amo et odi" Катутла) отношении к ней лирического героя. Однако и в самом "земном", и в восприятии его героем безоговорочно господствует утверждение:

За мученья, за гибель - я знаю -

Все равно: принимаю тебя! (2, 273).

Такая оценка действительности господствует в Ф. "Я" - это человек, "привявший мир, как звонкий дар" (2, 273); даже страдание ему "сладко, так сладко, так сладко" (6 282).

И хотя иногда это утверждение звучит почти саркастически:

Забавно жить! Забавно знать,

Что под луной ничто не ново!

Что мертвому дано рождать

Бущущее жизнью слово! (2, 286) -

однако, в целом именно "приятие мира" определяет звучание цикла. Оно проявляется, в частности, в таком новом для Блока мотиве, как утверждение превосходства жизни над искусством:

... я хотел бы,

Чтоб вы влюбились в простого человека,

Который любит землю и небо

Больше, чем рифмованные и нерифмованные

Речи о земле и небе (2, 288 - 289;

ср. сюжет стихотворения "Она пришла с мороза..." - 2, 290;

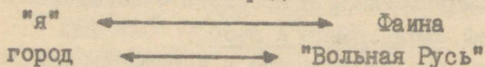
"предысторию" этих настроений можно увидеть в утверждении равноценности и "нераздельности" жизни и "рифм" в СМ - ср. "Они читают стихи").

Таким образом, если в СМ Блок отказался от утопий "первого тома", то в Ф (и, как увидим ниже, в "Вольных мыслях") он проходит свой период "примирения с действительностью". Так же, как, например, у Пушкина и Белинского, этот период совпадает с временем общественной реакции. Как и у Пушкина и у Белинского, примирение это есть именно примирение: не случайна отмеченная выше попытка переосмысления Лермонтовского бунтарства. Ощущение радости "клейких весенних листочков" - жизни "как она есть" - бесспорно, таит в себе всё то, что Иван Карамазов называет "силой

низости".³³ Лишь при одном условии этот подход к миру мог оказываться, в конечном счете, плодотворным - если "принятие мира" было шагом к его новому, углубленному поэтическому рассмотрению, к преодолению "благодушно"-наивных иллюзий о нем, а само это новое рассмотрение - шагом к новому его отрицанию. Путь Блока от Ф и ЕМ к "Страшному миру", а от "Страшного мира" - к "мятежным" "Ямбам" был именно таков.

2. В построении образа лирического "я" происходят изменения и иного порядка, кое в чем подобные изменения облика лирической героини. "Я" теперь тоже "завемляется" - исторически и, в какой-то мере, социально. Правда, в отличие от Фаины, герой по-прежнему не имеет "бытовых" примет, "зримого" портрета и т.п. Однако мир настроений и чувств его неизмеримо более точно соотнесен с эпохой.

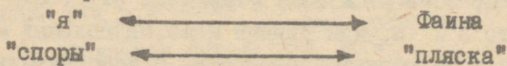
П. Громов уже указал на то, что, в отличие от "вольной" Фаины, лирический герой связан с "бедной", расчерченной городской жизнью".³⁴ Но рядом с этой оппозицией:



в цикле есть и другая. В стихах:

В бесконечной дали корридоров
Не она ли там пляшет вдали?
Не меня ль этой музыкой споров
От нее в этот час отвели? (2, 276) -

намечается и противопоставление:



прямо протягивающее нить от Ф к антитезам "Песни Судьбы" и статей об интеллигенции и народе. В этом смысле особое, новое (социально-уточняющее) значение приобретают автохарактеристики "я" из последних стихотворений цикла ("Поэт"

³³ Сочинения Ф.М. Достоевского, т. 12, СПб, изд. А.Ф. Маркса, стр. 272-273 и 312. Ср. ощущение Блоком "благородства" как раз "не приемлющей" мира позиции (вплоть до самоубийства!).

³⁴ П. Громов, А. Блок. Его предшественники и современники, М. - Л., СП, 1966, стр. 254.

Но главное в "я" — конечно, не эти "уточнения".³⁵ Герой, "привывший мир", определяет свои пути к людям и к "родине суровой" (а не просто к космическому "внеличностному" началу, как в СМ). Здесь, как нам уже приходилось отмечать,³⁶ — два противоречиво сочетающихся настроения:

А с одной стороны, "я", не совпадающий с образом народа, идет к нему через аскетическое самоограничение, страдание, "крестную муку". Отсюда — образы распятия, встречи с Христом, сравнение себя с ним:

В глазах — такие же надежды,

И то же рубище на нем (2, 263),

и одновременно — сомнение в своем "мессианском" страдании:

И челн твой — будет ли причален

К моей распятой высоте? (2, 263).

Отсюда же — образ "я" как инока ("Инок"), как человека, занятого тяжелым и неблагодарным трудом, добровольно отрекшегося от радостей жизни:

Работай, работай, работай:

Ты будешь с уродским горбом

За долгой и честной работой,

За долгим и честным трудом,

Под праздник — другим будет сладко,

Другой твои песни споет,

С другими лихая солдатка

Пойдет, подбочась, в хоровод (2, 281).

С этим же косвенно связана и характеристика "я" как "прислоненного у стены": в статье "Безвременье" близкий образ раскрывается как образ "бродяг, точно распятых у стен" (5, 72); сами же бродяги — это евангельские "нищие духом" (5, 73).

Б. С другой стороны, однако, "я" и сам близок к Фаине,

³⁵ П. Г р о м о в, (ук. соч., стр. 255) отмечает, что "я" может быть и "деревенским парнем".

³⁶ См.: З. Г. М и н ц, Поэтический идеал молодого Блока, Блоковский сборник, стр. 218 — 220.

а потому ему может открываться и иной путь к людям — без жертвы, органическое слияние с ярким, свободным и страстным народным миром. Герой знает о "вольной воле" (2, 254), которая "всех вольнее воля" (2, 278), о ярком, "цветистом хмеле" страсти (2, 283), о стихиях, в которых ему открыта "вольная Русь" (2, 280).

Эти два пути к народу в Ф еще не сбалансированы. Один из них — этический, на нем утрачиваются яркость, красота личности — все то, что Блок считал приметамы именно народного характера. Второй — путь радости и красоты, но он всегда в той или иной степени равнодушен к оппозиции "добро — зло". Выхода из этой антиномии герой Блока пока не находит.



Изменяется и тип отношения героев цикла. Как в СМ, отношения персонажей динамичны, хотя "сюжет" в Ф очерчен неизмеримо слабее.

Первые стихотворения цикла задают то отношение персонажей, которое было характерно для СМ: "я" стремится к "Снежной Деве", зависит от ее "благосклонности" или "суровости" и т.д., и, вообще, его позиция может быть охарактеризована как "слабая", а "снежной маски" — как "сильная". Правда, уже здесь обращает на себя внимание то, что героиня наделяется новым признаком: она — обманщица (2, 255), "неверная, лукавая, коварная" (2, 281), изменница (2, 279). "Я" и "ты" — враги ("я, как вождь враждебной рати, — Всегда закованный в броню" — 2, 269). Отношения героев здесь уподоблены отношению "я" и "жизни"; ср.: "Перед этой враждующей встречей / Никогда я не брошу щита" (2, 273). Если в СМ (кроме двух первых стихотворений) чертами сложности были наделены мир "метелей" и пути к нему, но не отношения "я" к героине и "ты" к "я", то теперь усложняются именно сами эти отношения. На "встречи" (а не на отношение героев в внешнему миру, как в СМ) накладывается отпечаток "демониз-

ма"; гибельная встреча не только желанна, но и мучительна. Строки: "Устами томными замучай, / Косую черной задуши" (2, 259) - не столько продолжают линию СМ (где, по сути, совсем нет "душной эротики"), сколько подготавливают мотив "Черной крови" в "Страшном мире".

Линия "демонизма" в отношениях героев все нарастает, причем постепенно "я" и "ты" меняются местами. Уже в стихотворении "В этот серый летний вечер..." гибнущей жертвой оказывается героиня, а изменником - "он" (в дальнейшем отождествленный с "я"):

Разлюбил тебя и бросил,
Знаю - взял, чего хотел,
Бросил, вскинул пару весел,
Уплывая, не запел ...

Долго ль песни заунывной
Ты над берегом ждала,
И какой реке разливной
Душу - бурю предала? (2, 262)

Соотношение это закрепляется стихотворениями 1908 г.: "Всю жизнь ждала. Устала ждать...":

Я изменю тебе, как той,
Не изменяя, не лукавя (2, 287)

и завершающим Ф - "Своими горькими слезами...":

И стало все равно, какие
Лобзать уста, ласкать плеча,
В какие улицы глухие
Гнать удалого лихача ...

И все равно, чей вадох, чей шопот, -
Быть может, здесь уже не ты (2, 293).

Эти новые отношения персонажей (где в "положении силы" находится "я", где "изменяет" и наделяется чертами "демонизма" лирический герой, а чертами не только зависимости, но и униженности, поруганности - женщина), по существу, уже никак не совместимы с общей "картиной мира" СМ и Ф и примыкают, как уже отмечалось, к "Страшному миру".

Впрочем, совсем не случайно то, что разрушение структуры СМ происходит в рамках непосредственно за ней идущего цикла.

Дело в том, что Ф занимает совершенно особое место в композиции "второго тома" (и, соответственно, в эволюции А. Блока, т.к., компануя в 1912 году "Собрание стихотворений, поэт не очень часто нарушал хронологию - по крайней мере, в I и II томах). - По сравнению с СМ, Ф обнаруживает одно общее и чрезвычайно существенное свойство - это цикл с гораздо более свободной структурой, с гораздо меньшим числом ограничений и запретов (ср. отмеченное в цитированной выше книге П. Громова разнообразие "масок" Фаины). И общая композиция, и структура образов здесь как бы "разбалтываются" за счет появления новой лексики и фразеологии, "неструктурных", с точки зрения "художественного мира" СМ и, вместе с тем, недостаточно четко организованных внутри самой Ф. Но эта, якобы, "внесистемная" лексика играет, по сути дела, важную художественную роль. Она, во-первых, расшатывает ставшую уже слишком догматически-"жесткой" структуру СМ. Во-вторых, она моделирует "случайность" и непредвзятость жизненных впечатлений героя, их "реальность". Первая из названных функций заметнее в Ф, вторая - в "Больных мыслях". Вместе же эти циклы выполняют во "втором томе" сходные функции - разрушения слишком абстрактной картины мира СМ. Их роль, в этом смысле, напоминает роль "Распутий" в "первом томе". Последнее замечание кажется нам довольно существенным. Сам А. Блок "узаконил" восприятие своей лирики как "трилогии вочеловечения", в которой "первый том" играет роль "тезы", а "второй" - "антитезы". Но эволюция лирики Блока в 1898 - 1903-х гг., с одной стороны, и в 1904 - 1908-х гг. - с другой, обладает еще одной примечательной особенностью. Каждый из томов дает некий целостный цикл творческого развития поэта, причем отдельные "фазы" в этих циклах кое в каких чертах (конечно, лишь самых общих и абстрактных) совпадают. Разумеется, такая "симметричность", в значительной степени, - результат ретроспективного осмысления Блоком собственной эволюции, итог позднейшей компановки циклов. Но в ней отра-

зились и некоторые важные особенности раннего творчества Блока.

Так, в сложном пути поэта в 1898 - 1903-х гг. легко вычленить три этапа: 1) формирование и "предчувствие" мистико-поэтического мировосприятия "первого тома"; 2) создание художественной системы "певца Прекрасной Дамы"; 3) разрушение мистической "догмы", обращение к "внесистемным", с точки зрения поэтики "Стихов о Прекрасной Даме", темам реальной действительности. Этим трем этапам соответствуют циклы "Ante lucem", "Стихи о Прекрасной Даме", "Распутья".

В период 1904 - 1908-х гг. поиски Блока усложняются, становятся более разнонаправленными (чтобы подчеркнуть эту "пестроту" поисков, Блок во II и III книгах выделяет специальный раздел "Разных стихотворений" - достаточно важных, чтобы не быть выведенными из "Собрания стихотворений", но принципиально не объединяемых во внутренне единое целое). Тем не менее, и здесь можно выделить три фазы: 1) формирование нового, разрушающего "соловьевский мистицизм", художественного метода (Блок называл его то "мистикой в повседневности", то "декадентством"); в нем сочетается интерес к живой жизни и стремление найти в реальном мире некое объединяющее его начало, противопоставленное "высшей мистике" "Стихов о Прекрасной Даме", а потому - по необходимости - "инфернальное"; 2) создание художественной системы, построенной на антитезе личностного начала и начала, противопоставленного "я", т.е., "объективного", средоточием и душой которого оказывается "инфернальная" "Вихрей северная дочь"; 3) разрушение и этой системы и новое обращение к темам живой жизни. Первая из этих фаз отразилась в "Пузырях земли" и "Городе", вторая - в СМ, третья - в Ф и "Вольных мыслях".

Такая своеобразная "цикличность" блоковского пути уже в СМ (но - особенно - в лирике "третьего тома") станет предметом его самонаблюдений (концепции циклического развития личности и общества, определившие план поэмы "Возмездие"). Но это не только индивидуальная особенность поэта. В ней отразились некоторые существенные черты развития той демо-

кратической культуры XX в., к которой Блок шел сложным и своеобразным путем. Демократизм начала века, с одной стороны, постоянно стремился выработать цельное художественное миросозерцание. С другой (и в этом - не только его слабость, но и огромная сила), он постоянно ощущал "догматичность" и несовершенство собственных попыток. Отсюда - два параллельно идущих устремления: к единству, целостности - и к разрушению системы, "дедогматизации", - определивших и путь Блока.



Цикл "Вольные мысли" (1907; ниже - ВМ) уже бывал предметом особого и внимательного рассмотрения.³⁷ В литературе говорилось об обращении Блока к миру реальной действительности и природы, о гуманистическом и демократическом характере мировоззрения поэта периода ВМ, о пушкинских традициях в цикле и о месте его на путях преодоления Блоком символистской эстетики. Большинство этих утверждений представляются справедливыми (хотя, как увидим ниже, и нуждающимися в некоторых уточнениях). Это позволяет нам не делать столь детального анализа текста, как в СМ и Ф, а ограничиться лишь перечислением основных структурообразующих принципов, "работающих" в цикле, и дополнениями к бытующим в науке утверждениям о ВМ.

1. Прежде всего, очевидно, что господствующим эмоциональным пафосом ВМ (как и Ф) является "приятие мира", жизни:

<...> Хочу

Всегда хочу глядеть в глаза людские,

И пить вино, и женщин целовать,

И яростью желаний полнить вечер <...>

И песни петь! И слушать в мире ветер! (2, 298)

Герой ВМ - "влюбленный в мир" (2, 300), говорящий с миром "высоким ладом песни" (2, 299), глядящий на него "молитвенной и полной душой" (2, 305). Не случайно через цикл проходит образ радости, веселья - "хохота":

37

См. Е. М а л к и н а, Александр Блок на путях к реализму, "Литературная учеба", 1938, № 7; В. Н. О р л о в, Александр Блок, М., 1956, стр. 97 - 99 и др.

Я хохочу! (2, 301)

... В пылающих глазах

Еще бежит она - и вся хохочет:

Хохочут волосы, хохочут ноги,

Хохочет платье, вадутое от бега ... (2, 307)

Именно это "принимающее" отношение к миру господствует в ВМ: им окрашивается даже восприятие смерти ("Так хорошо и вольно умереть" - 2, 296; "Смерть / С улыбкой наблюдай" - 2, 298 ; о значении этого образа см. ниже).

2. Вместе с тем, отношение к миру здесь все же более дифференцировано, чем в Ф (особенно - чем в первом стихотворении из "Защита огнем и мраком"). В окружающем есть явления двух родов: абсолютно "принимаемые" лирическим героем и абсолютно отвергаемые им. К первым относятся:

А. Природа:

С вечерним озером я разговор веду
Высоким ладом песни. В тонкой чаще
Высоких сосен, с выступов песчаных,
Из-за могил и склепов, где огни
Лампад и сумрак дымно-сизый,
Влюбленные ему я песни шлю (2, 299).

Ср. также пейзаж "золотого дня" (2, 295), "белой задумчивой ночи" (2, 301), "белеющего утра" (2, 301), "многоцветного кубка" "заката" (2, 303)³⁸. Мир природы - земля "родная, весенняя, приветливая" (2, 296).

Б. "Люди природы":

рабочие в "О смерти" со "светлыми глазами привольной Руси" (2, 297), матросы из стихотворения "В Северном море", "она" из "В дюнах".

В. Любовь - "торжественная страсть", (которой посвящено заключающее ВМ стихотворение "В дюнах") и, вообще, любая ситуация, ярко выявляющая личность (ср. "И пить ви-

³⁸ Нетрудно заметить, что красочные и "утверждающие" пейзажи охватывают всё "время цикла" и снимают столь типичные для Блока временные оппозиции, как "день - ночь", "день - вечер" и др.

но, и женщин целовать" - 2, 298).

Ко вторым относятся:

А. Быт и нравы людей сегодняшнего (=городского)мира: "Над озером", "В Северном море";

Б. Люди этого мира : "толпа зевак и модниц" на ипподроме (2, 295), "затянутый в китель офицер" (2, 300) и его "Текла" (2, 301), "гуляющие модницы и франты" (2,303).

Нетрудно увидеть, что главной оппозицией в "мире цикла" оказывается антитеза:

мир "природы", естест- ↔ мир "цивилизации", историче-
венный, "исконный" рический, "сегодняшний"

Нам уже приходилось указывать на связь этих представлений с общедемократической (в частности, - толстовской) точкой зрения на мир.³⁹ Основные признаки, по которым ведется в ВМ противопоставление "природы" и "цивилизации", нам, в той или иной форме, уже встречались. Это:

"природа" и "люди природы" ↔ "цивилизация" и "люди цивилизации"

1. красота	↔	безобразное (смешное)
"Озеро-красавица" (2,301 и др.), "Красавица - морская яхта" (2,304), "И я прекрасен - нищей красотой" (2, 306), "О нежная, о тонкая!" (2, 300) и т.д.		офицер с "вихляющимся задом" (2, 300), его "усы и пуговица - нос, / И плоский блин, приплюснутый фуражкой", "гляделки" (2, 301)

2. красочность, "мно- ↔ бесцветность гоцветность", пестрота		
"день золотой" (2,295), ипподром <...> "зеленел" (2, 295), "жокеи в пестром" (2, 295), "флаги пестрели" (2, 295), "жокей весь в желтом"		почти полное отсутствие цветowych эпитетов (ср. описание "гуляющих модниц и франтов" - 2,303, офицера - 2,301, "русской таможенной

39

См. Ю. Л о т м а н, З. М и н ц, ук. соч., стр. 132 и далее.

(2,296), "в зеленях (<..> злак-
ов" (2,296), "цыплячью желти-
зну жокея" (2,296), "река бы-
ла еще синей от белой пены"
(2,277), "желтого "песку" (2,
297), "пестрая толпа" (2,297),
"огонь зеленый" (2,299), "на
розовой воде" (2,299), "сум-
рак дымно-сиаий" (2, 299),
"из темного гранита" (2,299),
"белеющая дорожка" (2,299),
"белеет утро" (2,301), "ночь
белая" (2,301), "многоцвет-
ный кубок" (2,303), "то ро-
зовый, то голубой туман" (2,
303), "то красные, то синие
огни" (2,303), "многоцветная
рябь" (2,303), "голубой ту-
ман" (2,304), "матовое че-
ло небес" (2,304), "люди в
светлых панамах" (2,304),
"матрос весь темный" (2,304),
"в отливах синих" (2,307);
"золотая горсть песку" (2,307),
"ночная синь" (2,307), "зеле-
ноглавых финнов" (2,306),
"были рыжи ее глаза" (2,307).

стражи" - 2,306). Ис-
ключения: "светлеют (<..>
окна" (2,300), "синий
дым сигар" (2,300), "бе-
лый китель" (2,301),
"сереющий мол" (2,303).

Рассмотрение этой оппозиции позволяет сделать и не-
сколько более общих выводов о специфике цикла:

А) Противопоставляется здесь (в отличие от СМ и Ф)
не мир одних красок - миру других, а мир красочный - бес-
цветному. Ср., в связи с этим, эпитет "пестрый" и "много-
цветный". На одном полюсе - практически, все цвета спектра,
на другом - лишь то, что не противоречит облику "серого"
(=бесцветного) мира. Следует обратить внимание на комбина-
ции красок: любые цвета могут сменяться любыми, но так, что-

бы в итоге создавалась многокрасочная картина:

... огонь зеленый -

Как раз на самой розовой воде (2, 296),

И сестры двух небес прядут один -

То розовый, то голубой туман.

И в море утопающая туча

В предсмертном гневe мечет из очей

То красные, то синие огни 2(2, 303).

Ср. портрет "ее" в стихотворении "В днах": "были рыжи ее глаза / И волосы <...> в отливах синих" (2, 307);

Б) Отдельные цвета в ЕМ (кроме, быть может, серого) явно лишены символичности. Они, как правило, отчетливо и точно передают окраску предметов "мира денотатов" (реального мира). Комбинации отдельных цветов тоже подобраны так, что должны либо усиливать впечатление "реальности", либо поддерживать ощущение "пестроты" и яркости природного мира. Никаких ограничений на комбинации цветов не наложено. Показательно, что даже такие несущие "груз" символических значений цвета, как "черный" и "белый", в ЕМ подчинены этому общему правилу. Так, картина:

... надо мной - могила

Из темного гранита. Подо мной -

Белеющая в сумерках дорожка (2, 299)

построена по тому же принципу, что и:

... сумерки синее,

Белый туман (2, 300),

или:

Была еще синей река от белой пены (2, 297),

или:

На драгоценный камень фероньеры,

Горящий в смуглых сумерках чела (2, 307).

Всюду здесь комбинации цветов создают всё тот же эффект "красочного" мира и никаких иных смыслов в себе не заключают. Интересно и появление цвета "зеленый", за которым литературная (в частности, символистская) традиция не закре-

пила никаких особых "сверхзначений" (кроме, может быть, одного, важного и для ВМ: это - "цвет природы").

3. Музыкальность ↔ немзыкальность

"И песни петь! И слушать
в мире ветер!" (2,298),
"А завтра я уйду - и за-
пою" (2,307), "И страстный
голос был как звуки рога"
(2,307), "голосом зовущим,
как рога" (2,307).

"Они, вижа, влезают в
воду" (2,303), "кричат"
(2,303).

4. Сила, мужественная суровость ↔ слабость, "дряблость"

"В отстегнутые ворота рубах/
Глядели загорелые тела" (2,
297), "суровый голос" (2,
305), "строгие черты" (2,
304), "скрестила свой зве-
ринный взгляд с моим зве-
рым взглядом" (2,305).

"Дряблость мускулов и
грудей обнажив" (3,303),
"неловкими ногами"
(3,303).

5. Динамичность ↔ статика, медлительность

Всю жизнь скакал с одной
упорной мыслью,
Чтоб первым доскакать
(2,296),
"и полетел, отброшенный
толчком" (2,296), "И бс-
стрый гон коней" (2,295),
"быстрый топот" (2,295),
"вабегаю вверх" (2,301),
"вагон летит" (2,301), "бс-
стрый след моторки" (2,304),
... вскочила
И, прыгая, помчалась под
откос

статика, медлительность
"прохожие сидели и гла-
зели" (2,295), "бредут
по пляжу" (2,303), "гу-
ляющие модницы и франты"
(2,303), "русская тамо-
женная стража / Лениво
отдыхала на (... обрыве" (2,
306), "погонщики выво-
зят их" (2,303).

Я гнал ее далеко и т.д.,

(2,307)

"бежит она" (2,307),

"платье, вадудое от
бега (2,307).

С динамичностью "людей природы" связано, вероятно, и значение часто повторяющегося эпитета "легкий" ("по грунту легкому" - 2,295; "легко покачивался человек" - 2, 297; "легкий профиль" - 2,300; "складки легкие" - 2, 300; "легкий след" - 2, 307);

6. Радость, веселье ←————→ мрачность, скука

... Воротаясь гурьбой веселой, ребятишки ..." (2,297),
"сердце <..> не вынесет такой веселой жизни, / Какую я веду" (2,298), "я хохочу" (2, 308), "Засмеялась высоким смехом" (2,307), "Она <..> вся хохочет / Хохочут волосы, хохочут ноги, / хохочет платье..." (2,303).

"Угримо хохоча" (2,303),
"Кричат, стараясь показать, что веселятся" (2,303), "скучающих на пляже" (2,304), "страха / Лениво отдыхала" (2,307).

7. Мир интересных, ←————→ Мир "серединных чувств"

контрастных чувств
"Такой любви / И ненависти люди не выносят" (2,298);
ср. чередование в образах "людей природы" суровости и радости.

Мир "серединных чувств"

7 а) Особенно важна для цикла оппозиция:

Мир "страсти" ←————→
... И пить вино, и женщин
целовать,
И яростью желаний полнить
вечер (2,298),
Бери меня, торжественная
страсть (2,306),

Мир, имитирующий чувства, бесстрастный.
Он подошел ... он жмет ей руку!... смотрят / Его глядделки в ясные глаза!
<..> И вдруг... протяжно чмокает ее, Дает ей

"страстный голос" (2,307),
"в пылающих глазах" (2,307).
Воспеванию "торжественной
"страсти" посвящено всё сти-
хотворение "В дюнах".

8. Мир "открытых про-
странств", "далее", "глубин"
и т. д.

"Глубокое <...> небо (2,296),
озеро "раскинулось вниз и
смотрит в небо", "и даль поит
туманом" (2,299), девушка
смотрит "куда-то так далеко,
так далеко, (2,300), "простор-
ная соль" (2,304), "я гнал ее
далеко" (2,307).

9. Люди, окруженные
природой.

Рабочие возили с барок в
тачках
Дрова, кирпич и уголь. И
река
Была еще синей от белой пе-
ны (2,297),
"Я" ведет "разговор" "с ве-
черним озером":

... В тонкой чаше
Высоких сосен, с выступов
песчаных,
Из-за могил и склепов, где

руку и ведет на дачу"
(2,301).

Мир "закрытых прост-
ранств", перегородок
и т. д.

"за глухим забором
ипподрома" (2,295),
"трибуна придавила
плоской крышей / Тол-
пу" (2,295), "погон-
щики вывозят их в ки-
битках, / Кокетливо
закрытых парусиной"
(2,303), "затянутого в
китель офицера / С <...>
ногами, / Завернутыми
в трубочки штанов"
(2,300).

Люди, окруженные
бытом.

... Светлеют
Все окна дальних дач:
там - самовары,
И синий дым сигар, и
плоский смех (2,300),
Что сделали из берега
морского
Гуляющие модницы и
франты?
Наставили столов, ды-
мят, жуют,
Пьют лимонад (2,303)

Лампад и сумрак дымно-сий-
 зый... (2,299),
 "я на уступе" (2,299),
 Над морем - штиль <..>
 На острогрудой, в полной
 тишине,
 В причудливых сплетениях
 снастей,
 Сидят, скрестивши руки,
 люди в светлых
 Панамах, сдвинутых на
 строгие черты (2,304),

<..> Она пришла
 И встала на откосе (2,307).

Следует, впрочем, оговориться, что функцию специфически-бытовую выполняют здесь только еда и отчасти одежда ("модницы и франты"; ср. описание офицера - 2, 300 и 301). Описание же комнаты героя (2, 301) выпадает из этой оппозиции (или даже ближе по своей тональности к описанию природы).

10. Простота души, близость героев к миру природы
Моя душа проста. Соленный ветер

Морей и смольный дух сосны
 Ее питал (2,306),
 Ср. описание погони за "ней"
 ("Кричал и гнал ее, как зверя" - 2,307; "скрестила свой звериный взгляд / С моим звериным взглядом - 2, 307).

К указанным лексическим оппозициям следует прибавить еще две:

Забавные тальеры и мундиры
На легкие купальные костюмы (2, 303)

↔ Непростота, притворство
 "Кричат, стараясь показать, что веселятся" (2,303).

11. Описания "миров" "природы" и "цивилизации" противопоставлены и по стилю, что, в целом, мало характерно для Блока и связано, скорее всего, с отмечавшейся исследователями "пушкинской традицией" в ВМ. В характеристиках "мира природы" нагнетаются "высокие" поэтизмы ("вожатый", "полнить", "высоким ладом песни", "сотворил", "из очей", "распростерт", "чело небес"), в характеристиках "мира цивилизации" — "низкие" прозаизмы, просторечия и др. ("пуговица — нос", "плоский блин", "гляделки", "чмокать" — 2, 299; "шарят <..> ногами" — 2, 303);

12. Описания двух миров несимметричны и противопоставлены по линии "подробность, развернутость деталей ←→ краткость, сжатость".

В русской традиции мы можем найти примеры сходным образом построенных произведений. Таково, например, "Три смерти" Л.Н.Толстого, где мир природы — "естественный" — изображается как простой и потому не требующий пространных описаний (смерть березы), а мир цивилизации, уклонившийся от "естественных" норм, — как сложный, запутанный и потому нуждающийся в детализованных изображениях (смерть женщины-дворянки). А.П.Чехов, исходя из иной концепции человека, строит — в смысле оценок — "Ионьча" диаметрально противоположным образом, но тоже противопоставляя сложный мир (поэтический мир молодого врача) как требующий подробных описаний и простой (примитивный, опустошенный мир мещанина Ионьча) — как полностью описываемый несколькими десятками фраз. Аналогичным образом построены и ВМ. При этом, однако, блоковская композиция (а, значит, и концепция человека) оказывается ближе не к толстовской, аскетической (примитивная жизнь нормальна — всякая сложность есть отклонение от нормы), а к чеховскому пафосу утверждения гармонически-сложного человека, в котором "должно быть все прекрасно". Мир природы и людей природы для Блока, — прежде всего, многообразно и ярко выраженный, а "гуляющие" и "скучающие" примитивно-однообразны. Отсюда — то количественное противопоставление описаний двух миров, о котором говорилось выше.

Отмеченная асимметричность композиции определяет и то, что некоторые - и, можно предполагать, важные - оппозиции ЕМ не выражены эксплицитно (явно), а только подразумеваются (причем развернута, естественно, та часть оппозиции, которая характеризует "природный" мир). Так:

1. Мир природы - это мир связей, взаимопроникновений - "коммуникабельный" мир. Связи эти мыслятся и как словесные - "разговор":

С вечерним озером я разговор веду (2, 299),

⟨...⟩ Скажу:

"Моя! Моя" - и пусть она мне крикнет:

"Твоя! Твоя!" (2, 307), -

и как сходство "знаков" - внутреннее родство: в природе

... все те же знаки,

Что на моем обветренном лице (2, 306), -

и как некая внесловесная (главным образом, зрительная) связь:

... Всегда хочу смотреть в глаза людские

(2, 298) -

или как связь - пространственное сближение (в идущем от Пушкина образе белой ночи - встречи двух зорь):

... Руки

Одна заря закинула к другой,

И сестры двух небес прядут один -

То розовый, то голубой туман (2, 303).

Связи природного мира подчеркиваются частым употреблением атрибутов "ласковый" ("глубокое ласкающее небо" - 2, 296; "ласкающая гладь" - 2, 299; "ласкающая соль" - 2, 304), "приветливый" ("приветливую землю" - 2, 296), а также сценами типа описания озера:

Все исполняют прихоти его:

Та лодка узкая, ласкающая гладь,

И тонкоствольный строй сосновой рощи,

И семафор на дальнем берегу ... (2, 299).

"Некоммуникабельность" мира "модниц и франтов" подразумевается в цикле. На нее намекает такое, например, описание "храма":

Там открывалась новая страна,
И русский бесприютный храм глядел
В чужую, незнакомую страну (2, 306).

"Бесприютность", чувство даже пространственно-близкого как "чужого" и "незнакомого" (контрастирующее с ярким - видимо, глазами лирического героя - восприятием другой страны как "новой") - таковы ощущения "я" от мира "цивилизации". Они очень близки к восприятию этого мира как мира разрушенных связей. Однако явно это противопоставление в цикле все же не выражено.

2. Мир "природы" - "вольный", свободный. Эта его характеристика чрезвычайно важна для цикла. Она прямо отражена и в его названии ("Вольные мысли"), и в текстах стихотворений:

Так хорошо и вольно умереть (2, 296),
<...>Светлые глаза привольной Руси (2, 297),
Я рабства не люблю. Свободным взором
Красивой женщине смотрю в глаза (2, 306);

ср. игру на общезыковых омонимах и их семантическом сближении: "Рыбачий Вольный остров распростерт / В воде" - (2,304). Соответственно мир "модниц и франтов" должен восприниматься как несвободный, рабский. В первых публикациях (см. примечания В.Н. Орлова: 2, 439 - 440) это противопоставление было выражено с большей силой и вполне определено. Граница России и Финляндии изображалась так:

Там открывалась новая страна -
Несчастливая, свободная, чужая ...
И было мне смешно глядеть на этих
Скучающих солдат в зеленой форме,
Лениво ограждающих рабов
От вольных или вольных от рабов (2, 439 - 440).⁴⁰

40 "Финская тема" в ВМ, разумеется, в значительной степени автобиографична (ср. помету "Дюны" - 2,307). Однако, возможно, что какими-то своими сторонами восприятие Финляндии как поработаемой Россией "свободной страны" восходит к Вл. Соловьеву. Как известно, в своей - запрещенной царской цензурой - брошюре "Грехи России" Вл. Соловьев писал, что политика царизма в Финляндии (как и в Польше) яв-

Впоследствии, однако, Блок снял это место, — по-видимому, для сохранения единства цикла, не содержащего сцен из современной социальной русской жизни. Таким образом, и оппозиция "мир воли ↔ мир рабства" осталась прямо не выраженной в тексте.

Можно привести и некоторые другие примеры неявных противопоставлений (так, детали мира природы часто характеризуются эпитетом "тонкий": 2, 296; 2, 299; в людях этого мира подчеркивается мечтательность: 2, 296; 2, 300 и др. Равным образом, мы не найдем признаков, прямо противопоставленных таким качествам мира "модниц и франтов", как его "забавность" — странность для "естественного" взгляда: 2, 303; как "пустота" его "словаря": 2, 306). В целом, однако, как мы видели, противопоставление двух миров и людей, с ними связанных, проведено в цикле весьма последовательно.

В отличие от СМ и Ф, деление на два мира в ЕМ не совпадает с соотношением лирического "я" и "ты".

1. В цикле нет постоянной героини (что соответствует представлению "я" о "свободной страсти" как норме "естественных" человеческих отношений). В стихотворениях "О смерти" и "В Северном море" женских образов вообще нет. В стихотворениях же "Над озером" и "В днах" женские образы не только отчетливо восходят к разным прототипам, но и не обладают никаким внутренним единством. Зато они четко вписываются в основную антитезу цикла. "Тоскующая девушка" из "Над озером", наделенная поэтом "высокими" именами "Аделина", "Мария", "Текла", а затем оказавшаяся пошлой "Феклой", равно как и "усталая" "трагическая актриса" — это образы, хотя и резко отличающиеся друг от друга (в одном является актом самодержавного насилия. Ср. стихотворение "В окрестностях Або":

Там я скитался, молчалив,
Там богу правды я молился,
Чтобы насилия прилив
О камни Финские разбился

(В л а д и м и р С о л о в ь е в, Стихотворения, изд. 7-ое, М., изд. "Русский книжник", 1921, стр. 238).

подчеркнута пошлость, - в другом нет), но принадлежащие к одному - "цивилизованному" - миру. "Она" из "В днах" - дитя природы и "воли". Сказанное, однако, приводит к тому, что женские персонажи БМ, лишённые единства, не являются, как это было в предшествующих циклах, объединяющим началом, "душой" "художественного мира", одним из его поэтических полюсов.

2. Напротив, лирический герой цикла, "я", внутренне един и оказывается организующим началом цикла, его "фокусом". Функция "я" - двойная:

А. С одной стороны, "я" почти полностью совмещен с миром природы и с людьми этого мира. Это проявляется в сходстве характеристик (ср.: "высокие сосны" - 2, 299, "я" - "высокий" - 2, 301; ср. также силу "страсти" "я" - 2, 298; 2, 307; динамичность, жизнеутверждающее отношение к миру, "хохот" героя и др. его характеристики - соответствующие описаниям "людей природы"). Это же единство и прямо звучит в поэтических декларациях героя:

Моя душа проста. Солёный ветер
Морей и смольный дух сосны
Ее питал. И в ней - все те же знаки,
Что на моем обветренном лице.
И я прекрасен - нищей красотой
Зыбучих дон и северных морей (2, 306).

То же - на уровне сюжета: в стихотворении "На Северном море" "я" противопоставлен "скучающим на пляже" и совмещен с образами моряков (2, 304), а в "В днах" "торжественная страсть" объединяет героя и финскую девушку (напоминающую "Младу, дикой вольности сестру", из более раннего стихотворения - "Прискакала дикой степью..." - 2, 86).

Это сближение "я" с миром природы (равно как и высокая оценка его и осмеяние "модниц и франтов") свидетельствует о растущем воздействии на Блока демократических идей - в варианте, во многом близком к Л.Н.Толстому, но резко отличающимся от него утверждением "человека природы" как личности яркой и гармонической. Если в Ф отношения "я" и

героини из "вольной Руси" представлены как "жертва" героя, то в ВМ развивается иной - "гедонистический" - вариант облика персонажа.

Б. Вместе с тем, "я" в цикле играет и другую роль. Он не только объединен с "людьми природы", но и отделен от них - как поэт, как единственный сквозной персонаж ВМ, как принципиально единственный носитель оценок обоих миров цикла. Отделенность "я" от "людей природы" особенно заметна на уровне сюжета: "я" не смешивается с "пестрой толпой рубах" в "О смерти" (2, 297), он - сюжетно - равно не отождествлен ни с "русской таможенной стражей", ни с "небритами и зеленоглазыми финнами" из "В дюнах". Рыбаки и рабочие порта и др. герои этого ряда в каждом из стихотворений ВМ четко прикреплены к какому-либо определенному пространству (для данного цикла - даже к определенной местности). Герой же - бродяга, постоянно меняющий место. Он - "с улыбкой наблюдает" жизнь и смерть.

Такая (совершенно невозможная для СМ и Ф) роль "я" как поэтического центра цикла связана с отмечавшимися исследователями элементами индивидуалистического мироощущения в ВМ. Оно особенно ошутимо в "О смерти" и "В дюнах" - первом и последнем стихотворениях цикла (в восприятии героем смерти и любви). Следует, однако, отметить, что хотя "гедонистическое" мироощущение Блока здесь, действительно, связано с прославлением неограниченной воли "я", однако, определенные черты такого понимания "воли" можно найти отнюдь не только в декадентской литературе, но и в демократической традиции от Радищева и Руссо до Толстого.

Следует, наконец, отметить и еще одну важную сторону структуры ВМ. Уже в Ф - сравнительно с СМ - мы отметили уменьшение четкости композиции, появление "непредсказуемых", неожиданных образов, сюжетных поворотов и т.п. В ВМ эта тенденция становится одной из двух равно важных: с одной стороны, цикл реализует ту систему противопоставлений, о которой говорилось выше, с другой - он подчинен внешнему "бессистемному" повествованию о "случаях", увиденных

героем, описанию того, что "наблюдает" "я". Поэтому описания в цикле полны деталей увиденного, услышанного и т.п. Эти детали не имеют прямого отношения к центральному противопоставлению цикла и обладают известной самоцельностью:

... Издали,

Поблескивая медленными спицами, ланцо
Катилось мягко. Люди подбежали
И подняли его (2, 296)

или:

Рабочие возили с барок в тачках
Дрова, кирпич и уголь <...>
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 ... (2, 297)

и т.д., и т.п.

Подобные сцены, разумеется, - не просто "быто" - или "нравоописания" (хотя эта сторона в ЕМ значительно заметней, чем в предшествующем творчестве Блока). Их основная функция - в том, чтобы вводить нарушающий любую систему принцип: "Важно все, что я вижу, слышу и т.д." (что не мешает и этому принципу быть "системообразующим").

Таковы итоги первых художественных впечатлений Блока в период после революции 1905 г. Они - весьма заметный шаг в художественном развитии поэта. Как мы видели, "глухая ночь" реакции на первых порах вызвала у поэта стремление уйти от непосредственного отображения действительности, создать мир, свободный от исторической реальности. Место действия в СМ одновременно и предельно сужено (интимный мир "ледяной страсти" героя), и предельно расширено (мир космических страстей). Лирический герой цикла решает, однако, тот основной вопрос, который поставила перед Блоком

революция - вопрос о соотношении личности и "открытого", внеличного мира "людей и дел". Отказавшись решать его в духе мистико-либеральных утопий и мифов "первого тома", Блок утверждает теперь стихийно-природный характер своего нового поэтического идеала.

Циклы Ф и ВМ знаменуют собой возврат поэта к действительности: из "космоса" - на землю, в Россию (Ф), а затем и в мир социальных (хотя и отвлеченно антропологических - вне истории) контрастов "естественных людей" и "людей цивилизации" (ВМ). Тем не менее, все рассмотренные циклы объединены тем, что "я" (или любой другой - кроме полугротескных "модниц и франтов" - герой лирики Блока) не включен еще непосредственно в "сейчас" и "здесь" русской действительности. Полное включение блоковского героя в современность, поэтическое осмысление этой современности связано с теми циклами, которые созданы поэтом, в основном, после 1907 года.



"СТРАШНЫЙ МИР" - "ВОЗМЕЗДИЕ"

Нет конца и нет начала.

Нет исхода - сталь и сталь (3, 84)

В 1908 - 1912-е гг. в мировоззрении А. Блока происходят серьезные и весьма интересные сдвиги. С одной стороны, неприятие реакционной современности определяет возрастающее влияние на Блока демократических представлений, и, в частности, демократического искусства. Наиболее заметно оно в статьях о народе и интеллигенции, в драме "Песня судьбы", а также в лирике, начиная уже с Ф и ЕМ. Вместе с тем, процесс воздействия на Блока-символиста этих идей был весьма сложным и противоречивым. И дело не только в том, - обычно отмечающемся - обстоятельстве, что демократические идеи и художественные представления вступают в противоречие с более ранними символистскими поэтическими традициями. Следует отметить еще, по крайней мере, два обстоятельства:

1. Демократическая культура - достаточно традиционная, но всегда живая - именно в этот период переживала определенный кризис. На фоне событий 1905 - 1906-х гг., с одной стороны, и творчества М. Горького - с другой, стали особенно заметными ее антропологическая внеисторичность, утопичность представлений о "добром от природы человеке" и другие приметы, без которых невозможно представить себе реализм прошлого века. Поэтому естественно, что отношение Блока к демократической художественной традиции, даже в период наиболее интенсивного ее усвоения, было двойственным, включало и притяжение, и отталкивание. Поэтому же многие особенности демократического искусства ощущаются в

ВМ более отчетливо, чем в более поздней лирике Блока. В "Страшном мире" и "Возмездии" они сочетаются с острым чувством противоречий не только истории и современной действительности, но и человеческих характеров, с тем глубоким историзмом, который у демократического писателя XIX в. неизбежно ограничивался бы антропологической нормативностью и лишь в прогрессивном искусстве XX века смог стать ведущим текстообразующим принципом.

2. Демократическое искусство (об этом уже говорилось выше) не представляло перед поэтом 1900-х гг. как что-то единообразное. В частности, для Блока с его художественной концепцией человека в русской литературе XIX века отчетливо противостояли друг другу две линии: "толстовская", с изображением "нормального" как примитивного, "древнего", "исконного" (исторически исходного), - и "чеховская", с представлением о "норме" человеческого характера как о художественной, артистически сложной личности, возникающей как итог движения истории. В области этики первая линия была связана с аскетическим, а вторая - с гедонистическим идеалом. Мы уже отмечали, что, обратившись в Ф к проблеме "я" и люди", Блок намечает "жертвенный" вариант характера героя, который, впрочем, там же ("Когда Вы стоите...", "Своими горькими слезами..." и т.д.) отвергается во имя господствующего и в ВМ представления о яркости, гармоничности как лирического "я", так и окружающих его "людей природы". В дальнейшем концепция личности в поэзии Блока резко усложнится: она будет сочетать оба отмеченных подхода к герою с отрицанием, вообще, всякой отвлеченной нормативности.

Позднее творчество А. Блока включает в себя наиболее сложно организованные и художественно значимые произведения поэта. Сложность организации произведения, в данном случае, отнюдь не является синонимом сложности его понимания: лирика "третьего тома" имеет гораздо более широкий круг читателей, чем "Стихи о Прекрасной Даме" или СМ; именно после 1907 - 1908 гг. Блок становится подлинно национальным поэтом. Тем не менее, речь идет именно о возрастании слож-

ности, многоплановости и значимости блоковской "картины мира", о стремлении поэта преодолеть как мистические ("Стихи о Прекрасной Даме") или "космические" (СМ) схемы, так и односторонность антропологических представлений о "мире природы" и "мире цивилизации" (БМ). При этом, однако, ни одна из прошлых художественных "картин мира" не исчезает в позднем творчестве Блока бесследно. Лирика "третьего тома", как, пожалуй, ни у какого иного поэта, постоянно обращена к мотивам и образам ранних блоковских произведений, сложно с ними соотносится. Но именно соединение совершенно нового (необыкновенно широкое вхождение в текст образов, навеянных современной русской действительностью) и постоянных переключек (то отрицания, то принятия, то переосмысления) с более ранним творчеством и создает в высшей степени значимую художественную систему.

Художественное осмысление мира, для которого прежнее поэтическое видение никогда не может исчезнуть без следа и постоянно сохраняет актуальность, оказывается у позднего Блока одним из важнейших текстообразующих принципов. Оно становится практическим воплощением того обостренного чувства истории, которое характерно для поэта в рассматриваемый период.

Но со сказанным связана и другая особенность позднего блоковского творчества. В лирике "третьего тома" неповторимая оригинальность текста создается, в частности, за счет огромного количества цитат, реминисценций из разного рода художественных и иных текстов, за счет пространных переключек с многообразными (часто — совершенно различными) культурными традициями. Это не те "влияния", которые у молодого Блока (как и у всякого начинающего художника) обнаружить легче, чем у автора "Страшного мира". Это — эстетически значимая ориентация на то, что в образовании поэтических смыслов текста участвует, в принципе, вся предшествующая культурная традиция. Отсюда, в частности, следует, что анализы поздних произведений Блока целесообразно строить не на имманентных разборах, а с учетом многообразия их

внетекстовых связей.

Циклы "Страшный мир" (ниже - СТМ) и "Возмездие" (ниже - В) включают, как известно, не все произведения конца 1900 - начала 1910-х гг., а лишь объединенные определенным единством - концепцией "страшного мира" современной русской действительности. Однако основные принципы художественной структуры этих циклов объединяют их со всем поздним творчеством Блока. Главный из этих принципов точнее всего определяется введенным М. Бахтиным понятием полифоничности - с учетом специфики этого термина в применении к лирике.

Полифоничность, "многоголосие" в зрелом творчестве А. Блока выявляются, как правило, не через столкновение разных точек зрения на мир, выражаемых различными персонажами (хотя столкновения мировосприятия лирического "я" и других героев цикла также могут становиться источником такого многоголосия). Чаще всего художественный эффект полифонии возникает от столкновения генетически и функционально различных кусков текста в рамках одного и того же цикла, стихотворения и т.д. Из сказанного выше очевидно, что (на уровне слов, словосочетаний и сочетаний фраз) в стихотворениях СТМ и В выделяется четыре типа отрезков текста:

1. Построенные на "реалиях" (типа "Елагин мост", "скрежущий таксомотор") или явно автобиографических образах (стихотворение "День проходил, как всегда..."), а также ориентированные на создание "жизненных" сцен. В таких отрывках воссоздаются образы, ситуации, размышления и оценки, ориентированные на внехудожественный, жизненный опыт читателя. Значения слов и словосочетаний в этих случаях тяготеют к "прямым" - общеязыковым (хотя, как увидим, почти никогда не ограничиваются ими). В общем контексте лирики Блока такие отрывки звучат как своего рода "цитаты из языка жизни".

2. Вторую группу слов и словосочетаний составят те, которые можно рассматривать как автоцитаты, - от явных перекличек с лирикой раннего Блока (образы "кораблей", "ме-

телей", "ветра", "ночи", "Ты" в стихотворении "Забывшие Тебя" и т.п.) до полемических и даже пародийных переосмыслений этих образов (см. ниже, стр. 151).

3. В третью группу войдут те уже упоминавшиеся отрезки текста, которые можно рассматривать как разной величины и точности цитаты, реминисценции и переклички с произведениями фольклорного, классического и современного Блоку искусства ⁴¹.

4. И, наконец, последняя группа - это те слова, словосочетания и т.п., "внесловарное", окказиональное значение которых возникает внутри рассматриваемых циклов (как правило, уже известным нам способом - частым повторением слов, описаний ситуаций и т.д., способствующим образованию их суггестивных значений). Это, так сказать, собственная символика и мифология циклов. В качестве примера можно привести образ "пролетающего" автомобиля ("таксомотора", "мотора"), появляющийся, как правило, в момент гибели героя или мыслей его о гибели ("Седые сумерки легли...", "Шаги командора"). Ср. также постоянное повторение мотивов ухода героини и возмездия в В. В отличие, однако, от СМ, такой - внутритекстовый - способ образования новых значений в СМ и В не является главным, ведущим. Он постоянно сталкивается с другими. Этим, в частности, достигается то чувство историзма зрелого творчества Блока, о котором уже писалось в исследовательской литературе. Стихотворения Блока постоянно напоминают нам о внетекстовой реальности - жизни и культуре эпохи.

Легко понять, что каждая из выделенных групп весьма об-

41

Особую подгруппу здесь составят части текста, представляющие собой "перевод" на язык поэзии образов, сюжетов и т.п., заимствованных из произведений несловесных искусств (см., в частности, об образе врубелевского Демона у Блока в кн.: В.Н.Альфонсов, Блок и Врубель, в кн. А.: Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников, М. - Л., Сп, 1966.

ширна, внутренне неоднородна и может быть расчленена на генетически и функционально весьма далекие друг от друга подгруппы. Так, из дальнейшего изложения станет очевидно, что автоцитаты из ранней лирики и из "второго тома" играют в СТМ и В совершенно разную роль. Еще более разнообразны функции моделей "жизненных впечатлений" и цитат (от Евангелия и Данте до Лермонтова, Гейне или мещанского романа). При этом генетически однотипные куски текста могут даваться в самом различном (вплоть до противопоставленного друг другу) эмоциональном авторском освещении, а для второй и третьей групп — в самом различном отношении к "языку источника" (от заимствования значения до его пародийного переосмысления). Напомним также, что величина этих генетически однородных отрывков может быть весьма различной — от слова до целого стихотворения, что также вносит разнообразие в "многослойную" структуру циклов. Наконец, как увидим ниже, некоторые куски текста могут рассматриваться как входящие одновременно в две или более группы.

Положение еще более усложняется тем, что в создании "эффекта полифонии" участвуют единицы не только лексического и лексико-фразеологического, но и всех других уровней (от фонологического до уровня стихотворений или подциклов типа "Пляски смерти"). Отметим лишь два наиболее частых случая.

В СТМ большую роль играет употребление скобок (в устном исполнении им, по-видимому, должна соответствовать смена интонаций). Текст в скобках (даже если он генетически однотипен окружению) всегда противопоставляется остальному тексту функционально. Так, в стихотворении "Двойник" вне скобок дается повествовательная часть текста (встреча "я" со "старшим юношей"), а в скобках — авторефлексии лирического героя, то иронические ("О, миг непроданных лобзаний! / О, ласки некупленных дев" — 3, 13), то доходящие до подлинного трагизма ("Так ранняя молодость снится. / А ты-то, вернешься ли ты?" — 3, 13). В "Унижении" текст в скобках содержит оценки происходящего — эмоционально-ассоциативную:

(К знафоту на казнь осужденных

Поведут на закате таком), 3,31 -

или демократически - "нормативную", расценивающую изображаемый мир с позиций должного:

(Разве это мы звали любовью?) - 3,31 и т.д.

Таким образом, создается еще одна возможность смены "точек зрения".

Значительно важнее другой случай. В образовании значений в поздней лирике Блока огромную роль играет ориентация на мелодию, на "музыку слов". Связанная с формированием блоковских представлений о "духе музыки" как универсальной субстанции, эта ориентация во многом определила структуру произведений "третьего тома". Эффект "музыкальности" создается самыми различными способами: более интенсивным, чем в ранней лирике, нагнетением звуковых повторов, разнообразными повторами на уровнях лексики и фразеологии, кольцевой композицией строк, отмеченным Ю.Тыняновым и В.Шкловским путем ориентации на эстетику романса или на ассоциации текста стихотворений с текстами, мелодия которых предполагается известной читателю и т.д., и т.п. Существенно, однако, что экспрессивная информация, которую несет "музыка слов", может не только дополнять словесную, но и противостоять ей, вступая с ней в сложные отношения "полифонии". Так, например, в тексте стихотворения "Дух пряный марта..." содержится прямое указание на его "мотив" - "венгерский танец" (3,24), связь с которым поддерживается и сложным ритмическим рисунком стихотворения (4х-ударный дольник с вариацией анакруз, в котором отчетливо прощупывается силлабо-тоническая основа - 4х-стопный ямб с цезурой после 2-ой стопы и с женским окончанием перед цезурой). Но яркая экспрессивная окраска ритма - "мотива" (вероятно, ближе всего определяемая как настроение смятенной, бурной страсти) вступает в разные отношения с разными частями текста стихотворения, поскольку сами эти части семантически и эмоционально неоднородны. "Эмоции венгерки" накла-

дываются то на тему страсти (с параллельными ей образами вьюги):

Мой город истаял в мокрой вьюге,
Рыдал, влюбленный, у чьих-то ног, -
то на постоянно играющие в СтМ и В роль "высокого" начала
воспоминания о "старине", то на настроения отчаяния и ги-
бели:

То душа, на последний путь вступая,
Безумно плачет о прошлых снах (3,24).

Ср. также субъективную эмоциональную окрашенность ямба для Блока в тона "мужественности" ("Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир <...> так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был ямб" - 3,297) и соотношение этой экспрессивной окраски ритма с текстом рассмотренного и ряда других стихотворений СтМ и В. Всюду здесь разнообразие словесных тем и единство экспрессивной окраски ритма также способствуют созданию эффекта "полифоничности".

Итак, художественное своеобразие зрелой лирики Блока в значительной степени определяется тем "многоголосием", которое возникает за счет "монтажа" текста из генетически (а, следовательно, и функционально, экспрессивно и т.д.) разнотипных отрезков. Не менее важно и другое: изменяется и тип соотношения разных отрезков текста друг с другом.

В ранней лирике Блока сталкиваются друг с другом отрезки или однотипные, однотемные ("синонимичные"), или - как правило, во "втором томе", особенно в СМ, - противопоставленные друг другу ("антонимичные"). В первом случае создается эффект высокой гармоничности изображаемого мира, во втором - ощущение его резкой противоречивости, алогичности, "оксюморонности".

Поздняя лирика Блока реализует более сложную модель мира. Поэт сознательно стремится показать противоречивую диалектику жизни; его не покидает "трагическое сознание нераздельности и неслиянности всего <...>, противоречий не-

примиримых и требовавших примирения" (3,296). Эта творческая установка приводит к тому, что лирика Блока теперь реализует одновременно оба типа соотношения частей текста, дополняя их третьим, наиболее сложным — соположением отрезков, не укладывающихся в четкую схему "сходство — различие", сочетающих черты и сходства, и несходства, и просто "несравнимости". Так, одни стихотворения (ср. "Ночь, улица, фонарь, аптека...") почти целиком построены на соположении семантически и эмоционально однотипных элементов, другие (ср. "Миры летят...") — на уже известном нам принципе "оксюморонных" сочетаний ("услады <...> погибели души", "а ты, душа, усталая, глухая, / О счастье твердишь", "опасность миновала... / Но в этот самый миг — опять толчок" и т.д. — 3;31), а третьи (их большинство; ср. "Пляски смерти", I) — на сочетании обоих названных принципов или на "монтаже" отрывков, характер семантического или эмоционального отношения которых не может быть определен однозначно (особенно заметна эта последняя тенденция в текстах сюжетных, повествовательных). Так создается картина мира, внутренне единого и, вместе с тем, бесконечно разнообразного.

Каковы же более конкретные контуры не всего "поэтического мира" зрелого Блока, а того, который определен как "страшный мир" сегодняшней реакционной русской действительности и изображен в СТМ и В? Как общие принципы его построения, так и отдельные стороны его возникают во многом в автопоэтике с творчеством "второго тома" ⁴².

СМ, Ф и ВМ, сложно отталкиваясь от мистических утопий 1900 — 1903 гг., утверждали окружающий "я", внеличный, (но и не "небесный", а земной) мир и, в этом смысле, были, как уже говорилось, "примирением с действительностью". СТМ и В, не уводя от "земного" мира и не отрицая его в принципе

(как отрицала его "высокая мистика" "Стихов о Прекрасной Даме"), вместе с тем, активно не принимает в нем все "страшное" (и в то же время противоречиво утверждают "нераздельность" страшного и прекрасного и "неслиянность" их). СТМ и В звучат как циклы революционного отрицания.

Это видно уже из анализа весьма обильной и разнообразной в СТМ и В лексики эмоциональной оценки. Вся она, как правило, окрашена негативно. "Страшный мир" -

с т р а ш е н - , "как страшно все!" (3, 41), "страшно мне" (3,45), "страшная минута" (3,47), "страх могилы" (3,55), "страшная пропасть" (3,55), "демоны страшные" (3,55), "объятья страшные" (3,55), "непонятный страх" (3,58), "все будет чернее страшный свет" (3,62), "дрожа от страха" (3, 61), "тем жизнь страшней" (3,79), "страх познавший Дон-Жуан" (3,80), "в пышной спальне страшно в час рассвета" (3,81);

у ж а с е н - "среди ужасов и мраков потонуть" (3,15), "в ужасе, замуря очи" (3,28), "из-под ресниц сверкнувший ужас (старинный ужас)" (3,29), "грядущих войн ужасный вид" (3,34), "в ужасе неовязно шепчет" (3,56), "ужас бесполезный" (3,60), "век последний, ужасней всех" (3,62);

п е ч а л е н - "склонясь <...> печально" (3,18), "печальная услада" (3,20), "печальное шествие ночи" (3,46), "души печальной" (3,49)⁴³, "печально завернулась" (3,64), "во мне, печальном" (3,70);

г р у с т е н - "на дне твоей души <...> грусть" (3,47), "грустная земная жалость" (3,60);

н е р а д о с т е н - невесел - "разве рад я сегодняшней встрече" (3,31), "он не весел, твой свист" (3,32), "безрадостность урта" (3,47), "души безрадостной"

43

Здесь, а также в сочетании "образ печальный" (3,14; ср. "рыцарь печального образа") - иронически, что, впрочем, не снимает полностью и прямого значения эпитета.

(3,47), "безрадостность мечтанья" (3,66), "невеселые труды" (3,84);

г о р е к - "в час горький" (3,42); ср. иронич.: "В самом чистом, в самом нежном саване / Сладко ль спать тебе, матрос?" (3,19), "Сладко ль спать в могиле?" (3,80);

м у ч и т е л е н - "муке беспощадной" (3,17), "совесть мучит" (3,45), "невольных мук" (3,48), "он измучился" (3,53), "еще помучается он" (3,53), "долго длились муки" (3,55), (ср. "вино и страсть терзали жизнь мою" - 3,64), "мое измученное тело" (3,66);

т о с к л и в - "гоним тоскою" (3,18), "тоска небывалой весны" (3,26), "тоскливо <...> плеснули" (3,26), "О, тоска!" (3,44), "тихая тоска" (3,47), "тоски невольной" (3,48), "в тоске обезумел" (3,53), "тоска небытия" (3,62), "в душе <..> тоска" (3,70), "тоской палим" (3,73), "тоски бессонной" (3,82);

б е з о т р а д е н - "страсти безотрадной" (3,17);

т я ж е к - "Как тяжело ходить среди людей" (3,27); "под тяжким игом" (3,17);

ж а л о к - "над жалкой жизнью своей" (3,62);

м е р з о к - "в мерзкой ласке" (3,16);

г н у с е н - "гнусный грех" (3,62);

п р о к л я т - "проклятым роем" (3,64);

п о с т ы л - "постыльный крик" (3,75), "постылая свобода" (3,80), "постыли люди" (3,82).

Ни в одном из предшествующих циклов Блока лексика с отрицательной эмоциональной окраской не была представлена столь обильно и разветвленно. При этом, если негативная окраска эмоций отражает сущность отношения Блока к "страшному миру" российской реакции, то само по себе обилие экспрессивно окрашенной лексики имеет иной смысл: оно утверждает первостепенную важность субъективного, личного начала в оценке действительности. Весьма существенно, однако, что этот субъект СТМ отнюдь не всегда совпадает с лириче-

ским "я" текста. Оценки даны от лица главного героя СтМ - современного человека, жителя "страшного мира", который может именоваться и "я" ("Под шум и звон однообразный...", "Из хрустального тумана...", "На островах" и мн. др.), и "ты" ("Седые сумерки легли...", "Дух пряный марта...", "Унижение", "Черная кровь"), и "он" - "мой приятель" ("Жизнь моего приятеля"); "пилот" ("Авиатор"), "двойник" ("Двойник"), "юноша" ("Песнь ада") и т.д. Этим главный субъект СтМ решительно отличается от лирического героя СМ, опыт которого имел не историческую и социальную значимость, а либо сужался до абсолютно индивидуального, единичного, либо расширялся до абсолютного, универсального, космического. В силу сказанного, лирический "я" СтМ - это один из его персонажей, и речь о нем пойдет ниже ⁴⁴.

Итак, критерий оценки "страшного мира" - это положение в нем человека. Действительно, персонажи СтМ н е с ч а с т н ы ("несчастный друг" - 3,48; "мозг несчастный" - 3,34; "о, несчастный" - 3,58; ср.: "счастья нет" - 3,67), у н и ж е н ы ("как падшая униженная дева" - 3,17; "вновь унижен бедный" - 3,39), о б и ж е н ы ("пятна / Незабываемых обид" - 3,70), о с к о р б л е н ы ("мне искушение тебя оскорбить" - 3,54). Попутно отметим, что хотя тема человеческого страдания в СтМ и В может поворачиваться и чисто социальной стороной - конфликтом богатства и бедности, однако, господствует здесь все же иное; страдает тот, кто испытывает душевные муки от несправедливого, оскорбляющего человеческого достоинство "страшного мира". Даже собственно-социальный конфликт повернут именно этой - нравственной - стороной ("Вновь богатый зол и рад, / Вновь

44

В отличие от СтМ, В строится более обычным для Блока путем - сам опыт лирического "я" осмысливается в нем как опыт, имеющий и более широкую (в данном случае - историческую) значимость.

унижен бедный" 3, 39).⁴⁵

Униженный человек "страшного мира" живет в постоянном ужасе. Отсюда мотивы испуга ("пугливых рук <...> кольцо" - 3, 56; "оглянулась пугливо" - 3, 58), беспокойства ("беспокойство растет" - 3, 43), тревоги ("растет тревога" - 3, 45; "тревогу свою не смирю я" - 3, 46; "ослила тревога" - 3, 53). Герои плачут ("душа <...> бездумно плачет" - 3, 24; "стелется в пляске и плачет" - 3, 26; "взглянул в свое сердце и плачу" - 3, 50; "как часто плачем - ны и я" - 3, 62; "смеясь и плача" - 3, 68; "я слезы лил" - 3, 64); скорбят ("Тебя благодарить, скорбь <...> скорбеть я буду без тебя" - 3, 71); "чуют" (3, 18) боль; "кольцо железной боли" - 3, 15; "так много боли и тоски" - 3, 82). Как параллельные можно рассматривать и типичные для СтМ и В мотивы усталости ("устал я шататься" - 3, 13; "усталые губы и взоры" - 3, 26; "душа устала" - 3, 41; "уселся гость устало" - 3, 42; "желанная усталость" - 3, 48; "устало залосилены слабые руки" - 3, 46; "земное сердце установало" - 3, 67), болезни ("больной рассвет" - 3, 18; "больная стужа" - 3, 29; "диск больной" - 3, 48; "больной рукою" - 3, 67; "я, наконец, смертельно болен" - 3, 67; "снедающий меня недуг" - 3, 82) и, наконец, смерти, гибели, уничтожения и т.д. ("и меня, наконец, уничтожит" - 3, 10; "жизнь разбей" - 3, 11; "налепи <...> панькиди" - 3, 34; "погребальный звон" - 3, 17; "я отступлю в ту область ночи, / Откуда возвращенья нет" - 3, 28; "х л и н ь, к р о в ь !" - 3, 30; "уничтожаясь налету" - 3, 61; "то трупы смерти близкой" - 3, 77; "я саван царственный принес / Тебе" - 3, 77; "так тяжело <...> притвориться непогибшим" - 3, 27; "жизни гибельный пожар" - 3, 27; "но если гибель предстоит?" - 3, 28; "восторг <...> губительный" - 3, 34).

⁴⁵ Поэтому довольно частый в СтМ и В эпитет "бедный", как правило, означает не "нищий", а "несчастный" (ср. 3, 82 - 84).

Как видим, лексика, связанная с семантическими полями "смерть" и "гибель", не только обильна, но и разнообразна: более половины стихотворений СтМ и В завершаются мотивом смерти или так или иначе упоминают о ней (ср. также мотивы крови - 3, 17, убийства и т.д.).

С темой отрицания "страшного мира" связаны и мотивы г н е в а ("час карающего гнева" - 3, 17), отчаяния ("к отчаянью приводят" - 3, 82), горести ("на горестной земле" - 3, 64), кошмара ("ночной кошмар" - 3, 27), эпитеты "щемящий" (3, 22), "жалобный" (3, 29; 3, 49), "молящий" (3, 15) и некоторые другие, а также общие экспрессивные оценки жизни типа: "Довольно - больше не могу" (3, 19) и т.д.

Наконец, весьма отчетливую экспрессивную окраску имеют и характерные для СтМ и В символы. Наиболее распространенные из них встречаются в СтМ и В не впервые и относятся к выделенной выше группе автоцитат, автореминисценций. Это:

1. Символы из семантического поля "ночь" - "темнота": "ночь", "ночной", "ночью", "полночь", "тьма", "темнота", "темно", "темный", "день догорел" (3, 15), "солнце закатилось" (3, 46), "мрак", "сумрак", "сумерки", "мгла", "мглист". Слово "вечер" в СтМ и В утрачивает прежние семантические тяготения к образам типа "закат" (ср. "Мы встречались с тобой на закате..." 1, 194) и становится внутритекстовым синонимом "ночи". С семантикой "ночи" связан и самый распространенный в СтМ цветовой эпитет - "черный", а также "врубелевские" "лиловые" тона.

2. Символы из семантического поля "холод" ↔ "сырость": "холод", "холодный", "хладный", "холодно", "стужа", "леденящий", "снег", "оснеженный" (и "оснеженный"), "снеговой", "зима", "ветер", "дождь", "сквозняки", "промоглый" и др.;

3. Символы из семантического поля "старость": "старый",

46 О символике "закатов" см.: З. Г. М и н ц, Частотный словарь "Стихов о Прекрасной Даме" и некоторые замечания о структуре цикла, Уч. зап. ТГУ, вып. 198, Тарту, 1967, стр. 214.

"старость", "старейший", "увядший"; ср. в этой связи упоминавшиеся выше образы "вечера" ("заката") и "осени".

Итак, "страшный мир" - это мир, в котором "страшно" - униженно, холодно, неуютно - живет человек, в котором человек гибнет. "Страшный мир" определен как "трагический" (3, 27) и осужден с самых разных сторон -

1) э т и ч е с к и - как злой ("чернее злоба" - 3, 36; "богатый зол" - 3, 39; "не ищи / Добродушного лица" - 3, 39; "унижен, зол и рад" - 3, 56; "злую высь" - 3, 66; "злобный вызов" - 3, 67; "глухую злобу" - 3, 70; "дух мой злобный" - 3, 75 и др.), грубый ("грубый человек" - 3, 23), жестокий ("вопрос жестокый" - 3, 80), порочный ("порочные услады" - 3, 41)⁴⁷. Ср. также эпитет "железный" (3, 84) и др.;

2) э с т е т и ч е с к и - как "б е з о б р а з - н ы й" ("безобразный / В однообразьи перерыв" - 3, 34; "А мертвеца - к и н о м у безобразью / Скрежещущий несет таксомотор" - 3, 36); а также неинтересный - с к у ч н ы й ("он изнемог от дня чиновной скуки" - 3, 36; "прибой неизреченной скуки" - 3, 55; "скуки ад" - 3, 55; "скучала <..> жена" - 3, 71). Об огромном значении образов скуки в СтМ и В будет сказано в дальнейшем. Ср. также особую роль антиэстетических эпитетов типа "скабрзанный" ("Нашептывает он, виляя задом, / Сенатору скабрзанный анекдот" - 3, 36)

3) с т о ч к и з р е н и я р а з у м а - как о б м а н н ы й, л ж и в ы й ("молчаливая ложь" - 3, 10; "земной обман" - 3, 16; "с <..> лживой улыбкой" - 3, 45; "сердце к правде порывалось, / Но его сломила ложь" - 3, 48; "себя лишь хочет обмануть" - 3, 53; "убив всю ложь" - 3, 55; "человеческая ложь" - 3, 60; "весна обманет" - 3, 62; "лжи и коварству меры нет" - 3, 62; "извечно лгущие уста" - 3, 82), б е с с м ы с л е н н ы й ("бессмысленный восторг"

⁴⁷ Впрочем, как увидим ниже, образы зла в СтМ и В оцениваются не однозначно.

- 3, 37; "бессмысленный и тусклый свет" - 3, 37; "бессмысленность всех дел" - 3, 47); г л у п ы й ("хозяйка-дура и супруг - дурак" - 3, 36); б е з у м н ы й, с у м а с ш е д ш и й ("безумный <..> бал" - 3, 10; "безумного напева" - 3, 17; "безумно плачет" - 3, 24; "жизнь мою <..> безумную" - 3, 28; "безумной чертой" - 3, 31; "безумный <..> полет" - 3, 41; "Линой безумного Эдгара" - 3, 42; "всё безумней вихрь планет" - 3, 62; "в сумасшествии тихом" - 3, 50; "сумасшедший час" - 3, 52; "он обезумел" - 3, 53; "не сходим ли с ума мы" - 3, 41). В этом же ряду чрезвычайно интересно осмысление "страшного мира" как в и д у м а н н о г о :

Не сходим ли с ума мы в смене пестрой
 Придуманных причин, пространств, времен...

(3, 41).

4) наконец, с точки зрения целей человеческого существования "страшный мир" осуждается как б е с ц е л ь н ы й, н е н у ж н ы й ("ненужные складки чадры" - 3, 26; "ненужно проплывет" - 3, 47, "тащиться без важного дела" - 3, 46; "весенний день прошел без дела" - 3, 74), б е з н а д е ж н ы й ("всё к пропасти стремится безнадёжной" - 3, 16; "исхода нет" - 3, 37).

Все последние (так сказать, "объективные") оценки существенно дополняют рассмотренные выше субъективно-эмоциональные. Они позволяют говорить о том, что "страшный мир" отрицается не только с позиции лирического "я" (личности, "не приемлющей мира") и не только с точки зрения современного человека - жертвы "страшного мира" (т.е. с позиций исторических и - в тенденции - социальных), но и от имени некоего "человека вообще", от лица носителя высоких нравственных эстетических норм, норм абстрактной "разумности" и т.д. Эта последняя точка зрения имеет в лирике Блока двойной генезис. Она, безусловно, возникла из трагического осознания несостоятельности перед лицом жизни нормативной абстрактно-мистической идеи "синтеза" (и "синтетического" человека). Однако идеи "нормальной" действительности и "нормального"

человека имели и другое происхождение, отражали то воздействие на Блока демократических взглядов, о котором говорилось выше.

Но "страшный мир", разумеется, не только оценивается (отрицается) поэтом. Ему приписывается и некая, якобы, не зависящая прямо от авторской или общечеловеческой позиции, структура. Основные ее черты наиболее отчетливо (как ранее в СМ) отражаются в строении "художественного пространства" и "художественного времени" рассматриваемых циклов.

1. Важнейшая черта пространства и времени "страшного мира" - их закрытость, замкнутость. Действие разворачивается, как правило, в закрытых помещениях -

в комнате: "Как эта комната знакома!" (3, 56),
"Ты в комнате один сидишь" (3, 76);

в квартире: "Ночь тихо бродит по квартире"
(3, 35);

в зале: "из дальних зал" (3, 11), "Передо мною - бесконечный зал" (3, 16), "в зал многолюдный и многоколонный" (3, 36). Важность этого образа особенно заметна в строке:

"Мне этот зал напомнил страшный мир" (3, 16) - где прямо утверждается закрытый ("зал") характер всего "страшного мира";

"в кабинете ресторана" (3, 11),

в кабинете: "Когда в мой кабинет, огромный и туманный, / Вошел тот джентельмен..." (3, 42);

в доме: "... Ты ушла из дому" (3, 64),

в "скиту": "Вот твой скит" (3, 35), - где два последних образа - метафорические синонимы "дома", и т.д.

Наряду с "бытовыми" (точнее - "бытоподобными") замкнутыми пространствами, типа "дом", "комната", встречаем и такие окружения героев, как гроб ("Мертвец встает из гроба" - 3, 36), могила ("Могила холодна"). О значении образов "инфернального" ряда будет сказано ниже - пока же отметим пространственную схожесть образов "гробов" и

"домов".

"Закрытость" пространств, в которых разворачивается действие, чаще всего подчеркивается введением образов пространственной границы, из которых главнейшие - уже встречавшиеся во II томе (особенно в цикле "Город") образы окна, стекла ("Глядись сквозь бледное окно, / К стеклу прижались плотно" - 3, 23; "Я сидел у окна" - 3, 25; "Желтый земный закат за окном" - 3, 31; "На луну взглянуть нет мочи / Сквозь морозное окно" - 3, 45; "Весенний день прошел без дела / У неумытого окна" - 3, 74; "За ночным окном - туман" - 3, 80) - и занавеса ("Тяжкий, плотный занавес у входа" - 3, 80).

Образы границы, преграды рисуют "замкнутый" мир как несвободный. Поэтому они легко метафоризируются ("Пугливых рук свивает крепче / Певучее кольцо" - 3, 56; "Кольцо существования тесно" - 3, 78) или приобретают характер широких, многоплановых символов ("День жестокий, день железный / Вкруг меня неумолимо / Очертил замкнутый круг" - 3, 84). Ср., в качестве особого аналога замкнутых пространств, образ цепи, оковывающих героев СтМ ("И - сомкнутых безмерными цепями - / Нас некий вихрь увлек..." - 3, 18).

Закрытость пространств "страшного мира" подчеркивается и весьма важным для СтМ и В многоплановым образом зеркала (другое важное значение этого образа - подчеркивание "отраженного", "ненастоящего" характера происходящих событий). В зеркале отражаются не только "другие" (по отношению к лирическому "я") персонажи цикла (ср. "Входит ветер, входит дева / В глубь исчерченных зеркал" - 3, 11; "в глубь зеркала" - 3, 16; "в глубине зеркал" - 3, 16; "Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала" - 3, 25, где сочетание "глубь зеркал" подчеркивает мнимость, выдуманность "глубей" "страшного мира"), но и сам "я" ("Устал я шататься <.> / В чужих зеркалах отражаться" - 3, 13; "быть может, себя самого / Я встретил на глади зеркальной" - 3, 14). В последнем случае образ зеркала создает ситуацию мнимого удвоения,

многого разнообразия и многого простора. Близок по значению и образ эха - многого удвоения, многообразия звуков. Интересно, что эхо в поэтическом мире СМ и В возникает на равнине - этим подчеркивается замкнутость и тех пространств, которые, с точки зрения бытового сознания, воспринимаются как открытые:

... Всегда бесплодная равнина,
Пустая, как мечта моя.

Здесь дух мой, злобный и упорный,
Тревожит смехом тишину,
И, откликаясь, ворон черный
Качает мертвую сосну (3, 75).

Закрытые пространства "страшного мира" наделяются при этом признаками, которые в лирике "второго тома" (СМ и Ф) приписываются только открытым пространствам - они мыслятся как вечные и бесконечные. В качестве зримого образа мира, одновременно и замкнутого, и бесконечного, выступают уже известные нам образы круга и сферы (и, соответственно, кругового движения):

... И по кругам скитаться невозвратным (3, 17)

День жестокий, день железный
Вкруг меня неумолимо
Очертил замкнутый круг.
Нет конца и нет начала,
Нет исхода ... (3, 84).

В оценке образов сферы и круга можно наблюдать ту автополемику с СМ, о которой говорилось выше. "Сферическое" и "круговое" в СМ, хотя и сравнивалось (не очень явно) с дантовским адом, однако, воспринималось в общем "богоотступническом" тоне цикла как нечто радостное (несущее радостную гибель). В СМ и В эта замкнутость пространства в сочетании с их бесконечностью становится символом страшной безысходности ("нет исхода - сталь и сталь"; ср. противоположное решение темы в СМ: "Нет исхода из выюг, / И погибнуть мне весело").

"Сферические" или "круговые" пространства теперь уже

п р я м о связываются со строением ада в "Божественной комедии" (ср. в "Песне ада", где названы и Беатриче, и "слутник мой" - Вергилий и где, следовательно, "я" приравнен к Данте: "день догорал на сфере той земли" - 3, 15; "в кругах подземных" - 3, 15). Как и в СМ, "круговому" строению пространств соответствует цикличность времени развития:

... Живи еще хоть четверть века -
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь - начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь (3, 37),

Кольцо сущестования тесно:
Как все пути приводят в Рим,
Так нам заранее известно,
Что все мы рабски повторим.

И мне, как всем, все тот же хребий
Мерещится в грядущей мгле:

Опять - любить Её на небе

И изменить ей на земле (3, 78) и т.д.

Аналогия между структурой пространства и времени подчеркивается их общим символическим значением безысходности (ср. повтор "Исхода нет", бывший в первом случае указанием на замкнутость пространства, а во втором - 3, 37 - на цикличность времени). Как и в "метельном мире" "Снежной маски", цикличность подчеркивается словами типа "о п я т ь" ("Но ты свищешь опять и опять" - 3, 32; "Начнешь о п я т ь сначала" - 3, 37; "опять толчок" - 3, 41; "забудешь опять" - 3, 41; "Опять - любить Её на небе..." - 3, 78), "в н о в ь" ("Вновь оснеженные колонны" - 3, 20; "Вновь богатый зол и рад, / Вновь унижен бедный" - 2, 39; "Очнешься - вновь <...> полет" - 3, 41) "Вновь сдружусь с кабацкой скрипкой, / Вновь я буду пить вино" - 3, 45; "Вновь у себя" - 3, 54), "к о т о р ы й р а з" ("А ты, душа <...>, / О счастья твердишь, - который раз" - 3, 41), "к а к п р е ж д е" ("Она, как прежде, захотела..." - 3, 67). Эту же роль выполняют образы "не первой" любви ("Нет, я не первую ласкаю" - 3, 20),

а также типичные для СТМ и В ситуации удвоения (или - шире - повторения) эпизодов ("... Что ночь - к плечам ее атласным / Тоскующий склоняется вампир" - 3, 18; "Знаком этот образ печальный, / И где-то я видел его" - 3, 14). Мир "ада", где все повторяется бесчисленное число раз, осмысливается как царство обычая ("Иду <...> в кругах подземных, как велит обычай" - 3, 15; "я чту обряд" - 3, 20).

С образами замкнутых пространств и времен соседствуют (всегда определяемые ими) образы ненаправленного движения ("Я брел" - 3, 13; "как тяжело ходить среди людей" - 3, 27; "ночь тихо бродит по квартире" - 3, 35; "кто-то бродит" - 3, 45), отсутствия путей ("распутица ночная" - 3, 9), движения бесцельного ("скитальцы мы" - 3, 66) или же движения, ведущего к гибели:

... Из мрака

Фонари бегут - куда?

Там - лишь черная вода,

Там - забвенье навсегда (3, 38; ср. "Демон", 3, 10, и др.),

а также близкие к ним (менее типичные для СТМ и В) образы неподвижного бытия:

Ты в комнате один сидишь (3, 76),

Глядишь сквозь бледное окно,

К стеклу прижавшись плотно (3, 23);

Чьи черты жестокие застыли ...? (3, 80);

ср. также "Она, как прежде, захотела..." - 3, 67 и др.

Наконец, на внелексических уровнях это же ощущение пространственной и временной замкнутости (приравненное к чувству безысходности) поддерживается обилием повторов (особенно - "романсной" кольцевой композицией), а также особой моделирующей функцией настоящего времени -

Сегодня - трезво торжествую,

А завтра - плачу и пою (3, 28),

где временная универсальность изображаемого особенно подчеркнута противопоставлением идей смены времен, выраженной лексически ("сегодня" - "завтра"), и идеи неизменности, выраженной средствами поэтической грамматики (настоящее время).

Итак, первое и важнейшее свойство "страшного мира" русской реакции в СтМ и В - это его "замкнутость" (несвобода) и неизменность. "Страшный мир" - это либо мир неподвижности, либо мир пути, ведущего к гибели.

2. Не менее существенна и другая характеристика "художественного мира" СтМ и В. Это мир, где всё равно всему, мир однообразия, снятых оппозиций - мир хаоса, энтропии. Недаром такую большую роль в модели этого мира играет словосочетание "всё равно", как в его обычном общеязыковом значении - фразеологизма "в любом случае", "одинаково" ("Ах, не все ли мне равно ... Все равно не хватит силы / Дотащиться до конца" - 3, 45; "Ведь всё равно очарованье / Пройдет" - 3, 52; "Ю всё равно - / Разбудит кто-нибудь" - 3, 79), так и в значении, близком к свободному словосочетанию - двусоставному предложению "всё - равно" ("Наверху горит окно. / Все равно" - 3, 39; "И, наконец, придет желанная усталость / И станет всё равно" - 3, 48). Отсюда же - особая важность местоимений типа "все", "всё", "никто", "никогда" и т.п., придающих тексту характер универсальных обобщений и, вместе с тем, подчеркивающих полную подчиненность героев и ситуаций в "страшном мире" общим, нивелирующим всё индивидуальное законам:

в с е , в с ё :

Чем ночь прошедшая сияла,

Чем настоящая зовет -

Всё только - продолженье бала,

Из света в сумрак переход (3, 21);

Смелись все лица, все обиды

В одно лицо, в одно пятно (3, 35);

Всё будет так. Исхода нет (3, 37);

Как страшно всё! (3, 41)

Ваш удел на все похож:

Сердце к правде порывалось,
Но его сломила ложь (3, 48).

Всё свершилось по писаньям (3, 48).

Все на свете, все на свете знают:

Счастья нет (3, 68).

... Как все пути приводят в Рим,

Так нам заранее известно,

Что всё мы рабски повторим.

И мне, как всем, всё тот же жребий
Мерещится ... (3, 78)

в с е г д а:

День проходил, как всегда:

В сумасшествии тихом (3, 50).

Ночь - как ночь. И улица пустынна.

Так всегда! (3, 68)

Всегда бесплодная равнина ... (3, 75).

в с ю д у:

Всюду эти щемящие ноты

Стерегут ... (3, 22) и т.д.

Перед нами - яркий пример создания внутритекстовых (ока-
зациональных) значений слов. При этом преимущественно граммати-
ческое значение местоимений и местоименных наречий приобрета-
ет в СтМ и В именно лексический смысл, обозначая "энтропич-
ность", универсальную нивелированность "страшного мира". Из
приведенных примеров нетрудно заключить, что все выделенные
местоимения встречаются в контекстах с ярко отрицательной эмо-
циональной окраской и сами получают от контекста этот же нега-
тивный экспрессивный ореол. Ниже мы увидим, что в СтМ и В
возникает своеобразная оппозиция:

(-)

(+)

"всё", "все", "всегда"

"тот", "этот" и т.д.

и т.д.

подчиненное общим законам, ← Индивидуальное, неповторимое, человеческое.

"обычай", "инфернальное" торимое, человеческое. Но, пожалуй, более всего подчеркивается "энтропичность" "страшного мира" тем, что в циклах СТМ и В общезыковые и "культурные" антонимы постоянно оказываются уравненными, а те или иные оппозиции — снятыми. Если СМ и Ф рисовали объективный мир как "оксюморонный", как мир ярких противоречий, то в СТМ и В "оксюморонность" сочетается с тенденцией сделать все слова и образы синонимами, снять все антитезы, создав мир без противоречий, мир универсально-тождественный — мир смерти. Приведем несколько примеров:

А) день = ночь. Оппозиция "день — ночь" была одной из основных в ранней лирике Блока. От "Стихов о Прекрасной Даме" к СМ менялась лишь эмоциональная оценка этих образов-символов (ожидание "дня" в лирике "первого тома" и апофеоз "снежной ночи" в СМ). В СТМ и В "день" оказывается не только⁴⁸ антонимом, но и — очень часто — синонимом "ночи". Не случаен образ "желтого дня", который может быть истолкован и как образ ночного — залитого электрическим светом — города (3, 10)⁴⁹. "Свет" ("день") наделяется теми же резко отрицательными характеристиками, что и "тьма" ("ночь"): "наглый свет" (3, 16), "бессмысленный и тусклый свет" (3, 37); "холодный и больной рассвет" (3, 18); "скудный день", "день жестокий, день железный" (3, 84). Контекст нередко прямо приравнивает эти антонимы:

... Пусто, тихо и темно.

Наверху горит окно.

Все равно (3, 39).

Равным образом снимаются сходные с рассмотренной оппозиции: "утро = вечер" (ср. наделение их в "Песне ада" одинаковыми контекстными окружениями: "в вечернем <...> тумане" —

⁴⁸ "Полифоничность" циклов проявляется, в частности, в том, что оппозиции могут и не сниматься и картины "мира оксюморонного" чередуются с картинами мира снятых оппозиций.

⁴⁹ Наблюдение заимствовано из курсовой работы студентки ТГУ Н. Каргиной.

"утренний туман" - 3, 17 и 16), "солнце - луна" (ср. наделение их сходными характеристиками со значением "грубое", "ненужное", "больное": "вот месяц, как паяц <...>/ Гримуасу корчит мне" (3, 56) - "диск <...> ,/ Заплывавший всё в природе / Нестерпимой желтизной" - 3, 48; "месяц бледный" - 3, 39 - "диск больной" - 3, 48) и др.

Б) "открытые пространства" - закрытые пространства". В СМ оппозиция "мира дома" и "метельного мира" была одной из основных. В СтМ и В эти два типа окружений персонажей "ведут себя" одинаково. "Мир" - "зал":

Мне этот зал напомнил страшный мир (3, 16).

Беспредельной тоске дома:

И рад бы ты уснуть, но - страшная минута!

Средь всяких прочих дум -

Бессмысленность всех дел, безрадостность уюта

Придут тебе на ум.

.....

Как будто ночь на все проклятие простерла (3,47)-
соответствуют те же настроения героя "на улицах":

Ты вскочишь и бежишь на улицы глухие,

Но некому помочь:

Куда ни повернись - глядит в глаза пустыне

И провожает - ночь (3, 47).

"Открытые пространства" наделяются качествами "закрытых" - наличием конца, границы, ощущения замкнутости, несвободы:

В голубом морозном своде

Так приплюснут диск больной (3, 48),

а "закрытые" - признаками "открытых" - холодом, неуютностью, пустотой: "Холодно и пусто в пышной спальне" (3, 80) (ср. там же аналогичное описание "улиц": "... Из непомерной стужи" - 3, 81). Не случайно в "Шагах командора" описания "спальни" и "улиц" постоянно смешиваются. Хотя в первом стихе четко задается граница между "внутри" и "вне" ("Тяжкий, плотный занавес у входа" - 3, 80), однако, в дальнейшем сюжет строится как снятие преграды ("Настежь дверь" - 3, 81)

и как свободное перемещение деталей "антуража" и героев из "внутри" во "вне" и наоборот ("Из непомерной стужи <..> бой часов" - 3, 81).

Аналогичным образом осуществляется в СтМ и В и снятие других оппозиций (ср., например, в "Черной крови" уравнивание страсти и скуки, рая и ада:

Я слепнуть не хочу от молнии грозовой,
Ни слушать скрипок вой (неистовые звуки!),
Ни испытать прибой неизреченной скуки,
Зарышишься в пепел твой горящей головой

.....
Но ты меня зовешь! Твой ядовитый взгляд

Иной пророчит рай! - Я уступаю, зная,

Что твой змеиный рай - бездонной скуки ад (3, 55).

В) "мистическое - реальное".

Эта оппозиция восходит скорее к нашей бытовой (и общезыковой) "картине мира", чем к более раннему творчеству Блока. Дело в том, что "реальное" ("земное") в поэтической структуре блоковской лирики никогда не выступало в качестве самостоятельного, отдельного начала, а всегда противопоставлялось "высокому" ("небесному") мистическому миру как "низшая" ("инфернальная") - тоже мистика. От "Стихов о Прекрасной Даме" к СтМ менялась лишь оценка этих миров (культ "высокой" мистики в "первом томе" и "богоотступнический" пафос СтМ). Однако СтМ и В (как всё позднее творчество Блока) вводят мотивы "земной жизни" (реалии, быт, психологию и т.п.) гораздо шире, чем прежние произведения поэта, и создается возможность рассмотреть соотношение "реальных" (наделенных чертами бытового правдоподобия) и мистических образов циклов.

"Мистические" образы СтМ и В весьма разнообразны, но все относятся к миру "inferno". Это - обитатели ада ("Песнь ада"), участники "дьявольского бала" ("В эти желтые дни меж домами..."), демон ("Прижмись ко мне крепче и ближе...", "Иди, иди за мной - покорной..."), мертвецы ("Пляски смерти"), черти ("Жизнь моего приятеля", 7), Смерть ("Жизнь моего при-

ятеля", 8), Командор ("Шаги командора"), двойники ("Двойник", "Жизнь моего приятеля"), "Тот - необъятною рукою / Покрывший зеркало" ("Я коротаю жизнь мою..."), "соблазнитель" ("Повеселясь на буйном пире..."), "тот джентельмен" ("Осенний вечер был..."), "тайные сыщики" ("Есть игра: осторожно войти...") и др. Однако, рассмотрев особенности окружений, характеристики и функции персонажей этого рода, мы убедимся, что они (и их окружения) не противостоят героям "реального" плана (и их окружениям). Так, "пространства" земные структурой своей подобны аду (и, наоборот, ад предстает не в "страшном", а в будничном - именно своей будничностью ужасном - облике: "Мне этот зал напомнил страшный мир"). Не случайно мертвец ("Пляски смерти", 1), переходя из "мистических" пространств в "реальные" ("Мертвец встает из гроба / И в банк идет, и в суд идет, в сенат", "В зал <..> спешит мертвец" - 3, 36), постоянно оказывается в мирах, одинаково устроенных ("закрытых") и одинаково оцениваемых ("безобразье"). Равным образом и сами персонажи "мистического" и "реального" планов наделяются близкими признаками (ср., например, ситуацию убийства любимой в "Демоне" и в "Черной крови", а также параллельно построенные условную и бытовую коллизии в "Черной крови", 8, 9; ср. также сходство земного преступления и наказания в аду в "Песни ада"). Таким образом, возникает параллелизм (а не антитеза) "мистического" и "реального" в "страшном мире",

Однако представить себе поэтическую картину СТМ и В как отождествление "безобразья" "земного" и "инфернального", т.е. как возврат к представлениям "первого тома", было бы значительным упрощением. Дело в том, что само "земное" здесь предстает в двойном, противоречивом виде: как реальность сегодняшнего - реакционного, "страшного" - мира и как потенциальная возможность прекрасного - и тоже земного! - бытия (см. ниже). Дистрибуция "страшного" и "прекрасного" здесь рисуется примерно в таком виде:

"инфернальное", "небесное",
(бог; ср. "На смерть мла-
денца"), "земное" как
реальность "страшного мира"

"небесное" ("Ты"; ср.
"Забывшие тебя"),
"земное" как
реальность человеческих
потенций

Как видим, однако, противопоставленность "нереального" и "реального" в н у т р и "с т р а ш н о г о м и р а" здесь снята: мир русской реакции фантазмагоричен в своих "будничных" чертах, а его фантазмагорические "пляски смерти" вызывают будничный и "реальный" "прибой неизреченной скуки".

Следует отметить, что в подобном истолковании "инфернальной темы" отразилась не только переключка позднего Блока с ранним, но и типично-демократические представления о "нереальной" (= "неразумной") действительности и "реальной" (= "разумной") потенции человеческой природы (ср. категории "нереального" и "реального" в творчестве Гоголя, Салтыкова-Щедрина и - отчасти - Л. Толстого).

Напомним, вместе с тем, что тенденция к снятию оппозиций является в СтМ и В очень важной, но не единственной. "Многоголосие" циклов проявляется и в том, что жизнь в одних текстах рисуется как полностью "однообразная", в других же - как сложное единство противоположных сил (см. стр. 121-122). На уровне композиции это обуславливает появление и противостояние) текстов двух типов: однотемных ("стихотворения-монады", по терминологии Д.Е. Максимова) и двух- и многотемных ("стихотворения-диады", "триады" и т.д.). Наиболее отчетливо это противопоставление подчеркнуто Блоком при окончательной компановке СтМ: первое стихотворение цикла - "К музе" - все построено на оксиморонах, приближаясь по своему миропониманию к "Заключению огнем и мраком" (хотя и отличаясь большей драматичностью, напряженностью). Последнее стихотворение СтМ - "Голос из хора" - типичный пример "однотемной" трактовки мира. В итоге читателю предлагается не только два возможных типа художественного мироощущения, но и возникающее из их сопоставления третье, наиболее сложное и историчное.

3. Наконец, третьей основной особенностью "страшного мира" является то, что это — мир обедненный, мир разнообразной "нищеты" и утрат.

"Страшный мир" — это мир, где человек лишен всего. Эта обедненность выступает уже на уровне сенсорных характеристик: в "страшном мире" господствует мрак и туман (т. е. "минус-цвет" и "минус-видимость"; см. выше, стр. 127); в нем царит тишина ("И странно розовеет тишина" — 3, 16; "... месяц бледный / Насылает тишину" — 3, 39; "Замолкли ангельские трубы, / Немотствует дневная ночь. / Верни мне, жизнь, хоть смех беззубый, / Чтоб в тишине не изнемочь!" — 3, 71; "Нет ответа — тишина" — 3, 81). Образ тишины имеет весьма знаменательные внетекстовые связи: в очень широкой русской культурной традиции, начиная с А.Н. Радищева, тишина — символ реакции. Это значение образа у Блока прямо названо в стихотворении "Задебранные снегом кручи..." (1914, цикл "Родина"), где говорится о "людской врагине — тишине", противопоставленной огню народного гнева (3, 248). Образам тьмы и тишины параллельны эпитеты "слепой" (3, 33), "тихий" (3, 80), "глухой" (3, 28; 3, 41), "немой" (3, 71) и др. Близок к ним и образ "страшного мира" как "душного" (мира, где нельзя дышать: "И душное спирается дыханье" — 3, 16; "Сожженный рот глотает воздух жадно" — 3, 17 и т.д.). Человек "страшного мира" — человек с утраченной силой чувства:

Она, как прежде, захотела
Вдохнуть дыхание свое
В мое измученное тело,
В мое холодное жилье.

Как небо, встала надо мною,
А я не мог навстречу ей
Пошевелить большой рукою,
Сказать, что тосковал о ней...

Смотрел я тусклыми глазами,
Как надо мной она грустит,
И больше не было меж нами
Ни слез, ни счастья, ни обид (3, 67).

Дохнула жизнь в лицо могилой -
Мне страстной бурей не вздохнуть (3, 72) и т.д.
Отсюда - символический (и иронический) мотив утраты сердца:

Пробудился - тридцать лет,
Хватя-похватя - а сердца нет (3, 49);

Когда невзначай в воскресенье
Он душу свою потерял... (3, 49);

- "Где сердце?" - "Закинуто в омут" (3, 50).
Утрачивается воля, молодость, здоровье, сила (ср. мотив
болезни). Утрачиваются права ("И я, который пел когда-то нежно, - / Отверженец, утративший права" - 3, 15);
потеряны любовь и дружба:

Я на земле был брошен в яркий бал
И в диком танце масок и обличий
Забыл любовь и дружбу потерял (3, 15).

Особенно важны мотивы утраты памяти ("Я обрываю нить сознания / И забываю, что и как" - 3, 9; "Я сегодня не помню, что было вчера, / По утрам забываю свои вечера, / В белый день забываю огни, / По ночам забываю дни" - 3, 69; "Забудь о том, что жизнь была, / О том, что будет жизнь, забудь" - 3, 79), утраты прежних путей ("Иду один, утратив правый путь" - 3, 15), утраты дома, семьи:

... Ведь грудь моя на поединке
Не встретит шпаги жениха...

Ведь со свечой в тревоге давней
Ее не ждет у двери мать ...
Ведь бедный муж за плотной ставней
Ее не станет ревновать ... (3, 21);

Жизнь пустынна, бездомна, бездонна (3, 22);

Но час настал, и ты ушла из дому (3, 64).

Все эти мотивы встречались уже в СМ, но с диаметрально противоположной - ярко "утверждающей" - эмоциональной окраской. В СтМ и В "утрата", обедненность - "страшны, враж-

дебны человеку. С этим связана и эмоциональная окраска важных для этих циклов эпитетов "п у с т о й" ("пустые очи" - 3, 15; "берег опустелой гавани" - 3, 19; "Пустая Вселенная" - 3, 41; "опустошенный мозг", "пустая грудь" - 3, 56; ср. "п у с т о т а": "Я ухажу <...> / В метель, во мрак и в пустоту" - 3, 9; "И голос говорит из пустоты" - 3, 17; ср. также образ п у с т ы н н и: "Веет ветер из пустыни" - 3, 11; "щемящие ноты / Стерегут и в пустыню зовут" - 3, 22; "жизнь пустынна" - 3, 22; "И пустыней бесполезной / Душу бедную обстала / Прежде милая мне даль" - 3, 84) и "ч у ж о й" (лишенный "своего"):

... Устал я шататься,
Промозглым туманом дышать,
В чужих зеркалах отражаться
И женщин чужих целовать (3, 13),

а также "скудный" (3, 84), "бедный" и т.д. Одним из наиболее ярких обобщающих символов лишенности, утраты места в жизни, вытесненности из нее является образ "матроса, на борту не принятого", у которого "в с ё п о т е р я н о" (3, 19).

То, что "страшный мир" - мир утрат, весьма знаменательно. Такой взгляд предполагает, как нечто само собой разумеющееся, представление о том, что д о у т р а т ы д о з а б в е н ь я и т. д., человек жил (или мог жить) в мире полноты бытия, в мире гармонии, противоположном "страшному" (ср. характерные для СтМ и В образы измены (3, 23 и др.). То, что реальность СтМ и В постоянно сопоставляется с нормой, и то, что "нормальное" бытие осмысливается как предшествующее "страшному", а "страшный мир" - как отход от исходной, исконной "нормы", опять ведет нас к общедемократическим истокам поэтического мироощущения позднего Блока (хотя эта же тема утраты, измены может быть, как всегда у Блока, истолкована и в иных планах: например, в автобиографическом или как отношение к идеалам "первого тома"). Следует, однако, отметить, что общедемократические представления Блока здесь специфичны. Они, в частности, почти полемически противоположны толстовским (ведь для Л.Н.Толс-

того, как известно, именно "нормальное" бытие - предельно простое, примитивное, однозначное, а отход от "нормы" характеризуется как приобретение лишнего, ненужного: вещей, роскоши, даже - сложности внутреннего мира). В этом отношении (как и в ряде других) Блоку ближе демократизм не "толстовского", а "чеховского" типа.⁵⁰

Следует сразу же оговориться: в СТМ и В тема "утраты" повернута несколько по-разному (что соответствует и более глубокому различию обоих циклов, о котором мы до сих пор не говорили). СТМ создает образ "страшного мира" как предельно обобщенный (куда мир "я" входит как часть) и как образ по преимуществу "синхронный" - рисует то, как "страшный мир" выглядит сейчас, сегодня. В В речь идет о пути "я" в "страшный мир", об истории его "падения" (ср. в особенности "О доблестях, о подвигах, о славе..." и "Забывшие Тебя"). Поэтому и в теме "утраты" в СТМ подчеркивается по преимуществу всеобщность, универсальность образов все потерявших людей, а в В раскрывается история "утрат" "я".

И еще одно существенное ограничение. Сложность рассматриваемых циклов проявляется, в частности, в том, что "страшный мир" сам рисуется не в одном, а в двух, во многом противоположных обликах. Один из них - это полная реализация признаков "энтропии", однообразия, утраты. В таких стихотворениях, как "Поздней осенью из гавани...", "С мирным счастьем покончены сче́ты...", "Ночь, улица, фонарь, аптека...", "Ночь - как ночь...", "Какая дивная картина..." и мн. др., "страшный мир" рисуется как абсолютное тождество "энтропической" неподвижности, вечной неизменности, снятия всех оппозиций, в конечном итоге - смерти.

⁵⁰ Следует отметить еще два - реже подчеркиваемых, но существенных для поздней лирики Блока - признака "страшного мира". Это - его раздробленность, разорванность (ср. образы разорванного пространства: "Обрывки мрака" - 3, 16 - и времени: "Ненужность прерванных времен" - 3, 18), обуславливающая и тему одиночества в "Иду один" - 3, 15), а также его мертвая "геометричность", "математичность" ("в строгой четкости своей", "с постоянством геометра / Я числю..." - 3, 20).

Но "страшный мир" может быть и иным: его энтропия может являться не как "тишина" и неподвижность, а как "дикость" (эпитет, весьма существенный для СтМ и В)⁵¹ и безумный хаос не имеющих "высокого" смысла, напряженных "движений" и страстей. Такой облик имеет "страшный мир" в стихотворениях о "низкой страсти" ("Из хрустального тумана...", "Песнь ада", "Демон", особенно же - "Черная кровь") или о бессмысленном подвиге ("Авиатор"). Стихотворения о "низкой страсти" часто (начиная уже с известных работ В.М. Жирмунского 1920-х гг.) рассматривались исследователями, отмечавшими, с одной стороны, подчиненность страсти в "страшном мире" его общим "роковым законам" (зло, гибель), с другой - противостояние "страсти" "мертвому" и бесстрастному прозябанию.

Действительно, образы страсти (как и подвига в "Авиаторе") глубоко двойственны. По ряду существеннейших признаков (эмоциональные оценки типа "дикий", "злой", "мерзкий" и т.п.; то, что ситуация "дикой страсти" завершается унижением:

Над лучшим созданием божьим
Изведал я силу презренья.
Я палкой ударил ее (3, 58) -

или убийством:

И пил я кровь из плеч благоуханных - 3, 17,
Знаю, выпил я кровь твою - 3, 58,
И под божественной улыбкой,
Уничтожаясь на лету,
Ты полетишь, как камень зыбкий,
В сияющую пустоту - 3, 61) -

⁵¹ "Дикий" для СтМ и В - синоним "страшного" и мистически "бредового" (ср. "дикий танец масок и обличий" - 3, 15; "я бродил слепой, как в дикой сказке" - 3, 16) и, следовательно, антоним прекрасного, нормы. В этом еще одно существенное отличие СтМ и В от СМ и Ф, где "дикое" - антоним "цивилизации" и, следовательно, связано (прямо или косвенно) с концепцией народного характера - авторского идеала.

мы можем бесспорно утверждать, что "демоническое", гибельное "ликование" - это одно из состояний человека "страшного мира", "забывшего" истинную любовь (3, 15). На основании многих стихотворений можно было бы утверждать, что противопоставления типа:

бесстрашие	↔	гибельная страсть
бессилие	—	злая сила
недвижность	↔	бесцельный полет ("Авиатор")
"распутица"	↔	путь к гибели и т.д. -

это "ложные оппозиции" и что пафос рассматриваемых циклов - в снятии этих противопоставлений. Однако нам уже приходилось указывать, что в "полифонической" структуре СтМ и В тенденция к снятию оппозиций не является единственной. Так и здесь. Во многом близкие и на каких-то уровнях даже тождественные, эти два облика "страшного мира" все же никак не совпадают. Различаются и их непосредственные характеристики:

серое	↔	"яркое"
неподвижность	↔	полет
тишина	↔	дикие, дисгармонические "вопли" ("визг цыганско- го напева" - 3, 11; "в пустынном вопле скрипок" 3, 12)
холод	↔	жар и др.,

и неперменные атрибуты типовых ситуаций (так, только с темой страсти связаны мотивы жизни как "яркого бала" - 3, 15; ср. также 3, 10 и 3, 21; мотивы танца - "В ресторане", "Демон" ("Прижмись ко мне крепче и ближе..."), огня, зари, пожара; мотивы вина и др., отчасти известные нам уже по СМ и Ф; с другой стороны, "бесстрастный" облик "страшного мира" вызывает мотивы автомобиля и нек. др.). Но, вероятно, существеннее всего различие в авторской оценке этих двух разновидностей "страшного мира". В стихотворении "Когда, вступаю в мир огромный..." они не только противопоставлены, но им приписана разная ценность (с центральной для СтМ и В

точки зрения - точки зрения человеческого счастья / горя):

... Когда ты злобен или болен,
Тоской иль страстию палим,
Поверь, тогда еще ты волен
Гордиться счастьем своим!

Когда ж ни скукой, ни любовью,
Ни страхом уж не дышишь ты

.....

Тогда ограблен ты и наг (3, 73).

Не случайно и то, что на взлете даже самой низменной страсти в описание ее врываются "высокие" мотивы ("Уст о блаженно-странном лепет" - 3, 57), символы, восходящие к лирике "первого тома" ("Смутный шелест многих знамен, / Звон и трубы, и конский топ, / И качается тяжкий гроб" - 3, 57) или намекающие на прошлое ("старинный <..> свет" - 3, 57) и т.д. Итак, мир ярких, хотя и страшных чувств выше скуки и однообразия. Внутри СТМ и В мы не найдем последовательной мотивировки (и даже последовательного проведения) этого различия. Однако из отдельных намеков, а также из позднейших (или того же времени, но из других циклов) стихотворений можно заключить, что мир "злых страстей" и бесстрастный - это последовательные стадии искажения современностью "нормальной" жизни и "нормы" человеческого характера. На первой человек еще способен испытывать сильные, яркие (как и подobaет "человеку - артисту"), хотя уже извращенные - злые - чувства. Он сохраняет а к т и в н о с т ь, что потенциально противопоставляет его действительности. "Зло", в нем уже заключенное, может направиться и против зла страшного мира, т.е. выступать как благо:

... Тревогу свою не смирю я: она все сильнее
(3, 46),

Пои, пои свои творенья
Незримым ядом мертвеца,
Чтоб гневной зрелостью презренья
Людские отравлять сердца (3, 72),

"Злоба" оказывается богоборчеством:

В душе <...>

Уж проступали злые пятна

Незабываемых обид.

Уже с угрозой сжималась

Доселе добрая рука.

Уж подымалась и металась

В душе отравленной тоска (3, 70).

В конечном итоге, черная "злоба" оказывается предвестием "святой" злобы "Двенадцати". "Бесстрастный" же облик "страшного мира" - это полная победа смерти над жизнью и человеческим счастьем ("Пора смириться, сёр" - 3, 42).

СтМ и В - циклы, говорящие о реакции. Но и в них сохраняется - хотя бы только намеком - упоминание об ином, прекрасном мире, антиподе "страшного". Этот прекрасный мир часто, в духе романтической и символистской поэзии, противопоставляется реакционной реальности как мечта ("И стал я мечтой уноситься / От ветра, дождя, темноты" - 3, 13), сон ("Так ранняя молодость снится" - 3, 13), забытые ("Товарищ, друг! Забудемся опять" - 3, 41) и даже "святая ложь" ("Забудь о временном, о пошлом / И в песнях свято лги о прошлом" - 3, 35). Однако такой поворот темы "прекрасного мира" - отнюдь не основной даже для СтМ и В. Гораздо чаще "прекрасный мир" мыслится как противопоставленный "страшному", но тоже земной.⁵² Не случайно он связан с мотивами природы ("луг с цветами и твердь со звездами" - 3, 8; "Хочу <...> взглянуть в лицо <...> природы" - 3, 29) и Родины ("... Чтобы расдутица ночная / От родины не увела" - 3, 9). По своим основным характеристикам он диаметрально противоположен "страшному миру", граница между ними нигде не размывается, не снимается. Это - царство доброты ("доселе добрая рука" - 3, 70), блажен -

⁵² Интересны строки из стихотворения "Идут часы, и дни, и годы...", где страшный мир истолкован - ярко, в духе демократической традиции - как "сон", а прекрасный мир "людей", "природы" - как реальный.

с т в а ("о блаженно-странном лепет" - 3, 57; "в сей час в стране блаженной мы ночуем" - 3, 16; "из страны блаженной, незнакомой, дальней / Слышно пенье петуха" - 3, 80). Это - мир высокой, непродажной любви ("О доблестях, о подвигах, о славе...", "Забывшие Тебя"; ср. ироническую вариацию этой темы: "О, миг непродажных лобзаний! / О, ласки некупленных дев!" - 3, 13), истинной дружбы (ср. 3, 15; 3, 41; 3, 84), высокого идеала. "Прекрасный мир" имеет свои пространственные характеристики ("Лучи метнулись заревые / И трубный ангел в высоте" - 3, 71), свой цвет - синий ("синий берег рая" - 3, 55; ср. серо-черные тона "бесстрастного" облика "страшного мира" и желтые - "пожара страстей"). Ср. также антитезы: рай ↔ ад; мир яркого, неожиданного ↔ мир мертвый, неподвижный, где все "заранее известно":

И что поделаешь, право,
 Если отмененный порядок
 Милого долнего мира
 В сны иногда погрузит.

.....

И не всегда в них такой,
 Как в мире, отмененный порядок (3, 51),
 тьма ↔ свет ("лучи заревые" - 3, 71; "слишком светлые мысли" - 3, 52) и др.

Наиболее интересными представляются следующие две характеристики мира высокого идеала. Это, во-первых, представление о нем как о прошлом, бывшем когда-то:

... Над тобой загорается вдруг
 Тот неяркий, пурпурово-серый

И когда-то мной виденный круг (3, 7),

"свято лги о прошлом (3, 35), "так ранняя молодость снится" (3, 13), "как первый человек" (3, 55), "старинной верности навек" (3, 20); "старинный <..> свет" (3, 57). Поэтому идеал можно вернуть ("Хочу вернуть навек на синий берег рая / Тебя..." - 3, 55), о нем можно вспомнить ("возник позабытый напев" - 3, 13); "припоминая, / Я вспомнил" - 3, 30). Но поэтому же, как уже говорилось, идеалу

можно изменить, его можно забыть и т.д.

Отнесение "прекрасного мира" в прошлое, как отмечалось выше, может быть интерпретировано в нескольких планах: как влияние демократических представлений о "норме" - исходном, предшествующем истории, состоянии человечества; как использование библейского мифа о "потерянном рае" (ср. 3, 55), наконец, как попытка поэта воспринять свой собственный путь в символически-обобщенном плане. В этом смысле "старинный", бесспорно, возвращает нас к идеалам "первого тома" (ср. обращение к "Ты" - "Дева Света" - 3, 80; образ меча, который "был" - 3, 29 и т.д.). Параллельно идет последовательное "снижение" недавнего прошлого - идеалов СМ и Ф (ср. характеристику как "рабства" того прежнего состояния):

... Я был веселым и послушным,
Обезоруженный - служил (3, 30) -

которое в Ф воспринимается как желаемое: "Я был смущенный и веселый..."). В этом смысле особенно существенно противопоставление "давно прошедшего" и прошедшего времени в стихотворении "Как случилось...". Первое характеризуется как "высокое":

Но величий неких тайна
Мне до времени открылась,
Я высокое познал (3, 83),

второе - как время "измены" ("Я пошел во вражий стан" - 3, 83), "падения". Вместе с тем, эта обращенность к "старинным" идеалам вовсе не означает действительного возврата к мистике "первого тома". "Прекрасный мир" теперь многозначен, а мистика выступает лишь как синоним понятия "высокий идеал" и как одно из возможных (отнюдь не главное) его истолкований.

Вторая существенная черта "прекрасного мира" - то, что герой этого мира - человек ("Но я - человек" - 3, 46; "во мне <..> еще смирялся человек" - 3, 70; "хочу <..> взглянуть в лицо людей, природы" - 3, 29). Это, кстати, существенно отличает мир идеалов позднего Блока от мира

"первого тома", где "я" постоянно противопоставляется "людям", "народам шумным". Но и этот идеал многопланов и имеет сложный генезис. "Человек" "третьего тома" родственен и демократическому, гуманистическому идеалу европейской и русской литературы конца XVIII - XIX вв., но, вместе с тем, все время проецируется на евангельский образ Христа - "сына человеческого" (ср. евангелизм "Ессе хошо!", а также постоянное сочетание темы человека с новозаветными цитатами в "Ну, что же? Устало заломлены слабые руки...").

Наконец, следует отметить и то, что идеал СтМ и В не всегда относится к прошлому. Он - и в будущем:

Ты, знающая дальней цели

Путеводительный маяк (3, 9).

Так протягиваются нити от демократически-нормативного к революционному историзму "Ямбов".

В заключение - несколько слов о лирическом "я" и о "ты" в СтМ и В. Эти образы не занимают здесь (как было в СтМ и Ф) центрального места, но все же роль их существенна.

"Я" - это, прежде всего, человек "страшного мира". Поэтому ему присущ и страшный, "демонический" облик ("Демон", "Черная кровь"), и бесстрашный, уже всему покорный ("Когда я прозревал впервые...", "Какая дивная картина..."). Но, вместе с тем, "я" - не просто "типическая" жертва "страшного мира". Ведь от его имени и дается его характеристика как страшного и трагического. "Я" выступает как поэт "сегодняшней" жизни - как Данте современности ("Песнь ада", где "я" = "Данте"; ср. "Как тяжело ходить среди людей" и "Дохнула жизнь в лицо могилкой..."). В ряде других текстов "я" = "человек" = "Христос". Между этими образами больше сходства, чем можно предположить: схождение Данте в ад и Христа - "в мир", их погружение "во мрак" ради выполнения высокой миссии "просветления злобы дня" (Вл. Соловьев) рассматриваются как нечто родственное и, одновременно, как близкое к функциям авторского "я". Вместе с тем, "раздвоение" "я" на поэта и Христа весьма знаменательно. Оно отражает колебания Блока в оценке характера борца против "страшного мира" ("человек -

артист" или жертвенная, аскетическая личность).

Еще разнообразнее "лики" "ты". Во-первых, это противопоставленная "страшному миру" "Беатриче", Дева Света", "знающая дальней цели / Путеводительный маяк", та "Ты" с заглавной буквы, измена которой равнозначна гибели ("О доблестях, о подвигах, о славе...", "Забывшие Тебя"). Во-вторых, это героиня "страшного мира", где все противоположно идеалу, где "дева света" убита или явлена в виде Магдалины (3, 11; ср. там же "осколки" евангельских мотивов - образ "пустыни" и др.). Подобно лирическому герою, "ты" также имеет два облика: яркий, "артистический" ("Из хрустального тумана..." и др.) и "жертвенный" ("Над лучшим созданием божьим / Изведал я силу презренья. / Я палкой ударил ее" - 3, 58; ср. "Демон"). В обрисовке женского персонажа цикла еще отчетливей, чем в образе "я" (хотя и параллельно этому образу), звучит мотив извращения, покаяния исконно-высокого (во все отмеченных выше смыслах).



За их случайною победой
Ронится сумрак гробовой (3, 86)

Революционный цикл "Ямбы" (1907 - 1914) полностью посвящен изображению того мира, который с исторической неизбежностью должен сменить царство "мертвецов". Написанный, в основном, в годы реакции, он поражает силой предвидения, верой в неизбежность наступления "нового века".

Если основные оппозиции "принципиально лирических" циклов СМ и Ф были связаны с сопоставлением персонажей ("я", "ты", "посланцы неба"), если широкое обращение к действительности в СМ и В обусловило интерес к его "объективной" (в частности, пространственной) структуре, то бунтарскому пафосу "Ямбов" (ниже - Я) соответствует введение в качестве центрального противопоставления временной антитезы "настоящее - будущее".

Настоящее - это "страшный мир", со всеми его, уже известными нам, признаками - у н и ж е н и е м ч е л о в е к а :

... И все <...> оскорблены (3, 96),
всюду "униженье" (3, 93), "униженный народ" (3, 96), страшной неуютностью, "х о л о д о м" ("стужа лютая", "уют - нет. Покоя - нет" - 3, 95), "энтропическим" снятием всяческих противопоставлений ("весь мир казался мне Варшавой" - 3, 94) и т.д. Усилен лишь мотив социальной критики: наряду с "унижением", подчеркивается и нищета:

Ты видел ли детей в Париже

Иль нищих на мосту зимой (3, 93),

хотя по-прежнему тема "униженного" народа остается господствующей.

Мир будущего - совершенно новый (это - "новая любовь" - 3, 86, "новый век" - 3, 96). Вспомним, что в СМ и В рисовался мир, в котором принципиально не может

быть ничего нового, но что и там всякий проблеск надежды связывался с мотивом новизны ("О, сон мой! Я новое вижу / В бреду поцелуев твоих!" - 3, 26). При этом интересна сама неопределенность подобной характеристики. Это - та неопределенность контуров прекрасного мира, которая является спутником максимализма. Новый мир рисуется как полный, абсолютный антипод нынешнего (ср. более позднюю блоковскую характеристику целей русской революции: "Переделать в с ё").⁵³

Основные линии противопоставления "сегодняшнего" и "грядущего" в цикле отнюдь не новы для лирики Блока и уже неоднократно встречались нами. Не новы они и для символической поэтической традиции в целом. Это:

мир "сегодня"		мир "грядущего"
А. т ь м а (ночь) ←→		А. с в е т (день)
"мрак, где не видать ни зги" (3, 86),		"дитя <...> света" (3, 85),
"сумрак гробовой" (3, 86),		"выходи на свет" (3, 86),
"темные гробы" (3, 87),		"молния живая" (3, 86).
"черный город" (3, 89),		
"ночь глухую" (3, 89).		
Б. з и м а (холод) ←→		л е т о
земное сердце стынет вновь" (3, 95),		"Не миновать господня лета / Благоприятного и нам" (3, 88; образ за- имствован из Евангелия, см. примечания В.Н. Ор- лова, - 3, 523).
"Ты видел ли <...> ни- щих на мосту зимой" (3, 89),		
"холодеет кровь" (3, 87),		
"жизни холод" (3, 87).		

⁵³ Оказиональным синонимом "нового" в Я (как и в СтМ) может оказываться "старинное" - исконно данное:

Храня священную любовь,
Твердя старинные обеты (3, 90).

О двойном (демократически-антропологическом и мистическом) генезисе и смысле такого сближения понятий "нового" и "старого" уже говорилось выше.

Несколько более конкретны и восходят к гораздо более широкой традиции антитезы:

В. горе, тоска ←→ радость, ве-
"тоска и скука" (3, 93), с е л ь е
"смерть и страданье" (3, 89). "юноша веселый" (3, 85).

Г. неволя свобода
"в голодной и больной
неволе" (3, 88). "свободы торжество" (3, 86).

Д. зло (муки) ←→ добро (любовь)
"Придут замученные
ими" (3, 87). "Созреет новая
любовь" (3, 86).

Е. тишина музыка
"Я муки криком не нару-
шу" (3, 86), "струи поют" (3, 90),
"ночь глухую" (3, 89; сино- "И все <..> оскорблены /
ним "глухой" тишины - В своих сердцах <..>
"пасхальный звон"). певучих (3, 96).

Но и здесь в Я трудно найти нечто особо оригинальное. Противопоставления цикла мало специфичны, порой даже тривиальны. Однако эта тривиальность - особого рода: она нарочита, т.е. выполняет художественную функцию. Идеи Я несут на себе ту печать "примитива", "наива", которая придает циклу оттенки: 1) очевидности, общепонятности, "народности" (и общезначимости) его революционных настроений; 2) простоты и "двуцветной" прямолинейности революционного видения мира. Идеи простоты и истины ведут нас к той, условно говоря, "толстовской", разновидности демократических воззрений, которая зрелому Блоку во многом была чуждой. Однако на взлете бунтарских настроений (Я, "Двенадцать") Блок всегда стремился сочетать веру в яркость и сложность будущего мира с мыслью о простоте и народности идеи "мятежа", о самоочевидности противопоставления зла и добра "сегодняшнего" и "грядущего" миров. Повидимому, для зрелого Блока (как, впрочем, и для многих

других художников) характерно было сосуществование двух противоположных устремлений: к предельно сложному, "живому" мироощущению - и к созданию упрощенных - "самоочевидных" - картин мира. Первая господствовала в годы "мысли по преимуществу" - в годы реакции (не случайно СМ - самый сложный и "антинормативный" цикл Блока), вторая проявлялась, как только поэт интуитивно ощущал приближение действия - очистительного "мятежа", музыки "подземных струй".

Наиболее оригинальная и сложная оппозиция Я связана со структурой художественного пространства цикла. И мир "сегодня", и мир "грядущего" имеют трехступенчатую, организованную по вертикали (что связано с традициями ранней лирики Блока) структуру: - "верх" (над землей, небо) - "середина" (земля) - "низ" (под землей, inferno). Однако ценностные характеристики этих трех "царств" весьма своеобразны. Они резко отличаются и от мистической апологии "неба" в "Стихах о Прекрасной Даме", и от "богоотступнической" апологии inferno в СМ, и от "энтропического" отождествления "верха" и "низа" в СТМ и В. Наибольшей ценностью, как увидим ниже, обладает "серединное" царство - этот, по-существу, земной мир. Он - тот мир "добра и света", за который и идет борьба. "Земное" противопоставлено и подземному царству "упырей", нечисти, и бесплодному, пустому миру неба. В "сегодняшнем" мире основные персонажи Я распределены относительно оси "верх - середина - низ" следующим образом:

А. Народ, "венец земного цвета" - в н и з у . Он "в землю вбит" (З, 89). Отсюда - характерные реминисценции из "Гамлета", из Евангелия и, по-видимому, из северного фольклора, превращенные в Я в своеобразные символы и мифы, связанные общей темой - "забитый" народ ("вбитый в землю"):

Ты роешься, подземный крот! ((З, 86),

... Под землей / Струи поют (З, 90)

⟨..⟩черный бриллиант

Спит сном неведомым и странным

В очарованьи бездыханном

Среди глубоких недр - пока

В горах не запоет кирка (З, 96).

Образ этот (что, вообще, очень характерно для Блока) функционирует на разных уровнях по-разному. Если на одном из них "вбитый в землю" - метафора, то на другом эта же метафора реализуется - создается зримый, осязаемый "подземный мир".

В. "Довольные", "сытые"⁵⁴ - на земле. Именно пребывание на земле символизирует победу, захват "ключевых жизненных позиций". Такая высокая оценка "земли" в лирике Блока встречается не впервые (ср. уже "Город", а особенно - СМ, Ф и ВМ). Здесь она усложнена в духе позднего творчества Блока. "Земное" двойственно, хотя бы уже потому, что оно может быть и приютом "жирных". Но в нем есть и высокие, прекрасные потенции.

В. Очень интересно пространственное окружение лирического героя Я. Он выступает, в традициях свобододобивой русской лирики XIX в., как революционный пророк. Но один из основных признаков лирического героя Я - его устремленность к народу (при, однако, неполном отождествлении поэта и "людей"). "Я" сегодняшнего мира рисуется как находящийся на земле, но устремленный вниз:

Я ухо приложил к земле (З, 86),

Моя свободная мечта

Всё льнет туда, где униженье

.....

Туда, туда, смиренней, ниже (З, 93).

Кроме того, "я", находящийся "здесь", противопоставляется "хозяевам жизни", "сытым", еще и тем, что "замыкается" от них в "тихом храме".⁵⁵ Тема "замыкания круга" жизни поэта

⁵⁴ Ср. переключку Блока с собственным и брюсовским творчеством периода первой русской революции: выражение "довольных сытое обличье" соединяет образы стихотворений "Довольным" и "Сытые".

⁵⁵ Таким образом, слово "тихий" в Я обладает художественной полисемантичностью (ср. стр. 155).

от профанов ведет нас к весьма широкой (от романтиков и Пушкина до русского символизма) художественной традиции, однако, в Я это "замыкание" истолковано специфически. "Тихий храм" замкнут от "сытых", от нынешних "довольных", но не от мира "внизу". Поэтому подчеркнут образ вертикальной границы - "стены" - и не упомянута горизонтальная преграда, отделяющая "середину" от "низа"; напротив, ее как бы не существует: в "храме" слышно и видно все, что происходит "под землей":

Всё так же прост наш тихий храм,

Мы на стенах читаем сроки...

Так смейтесь, и не верьте нам,

И не читайте наши строки

О том, что под землей струи

Поют, о том, что бродят свету... (3, 90).

С образом "я" связана еще одна существенная тема цикла. Поэта все время зодут от ненавистного ему мира "сытых" **в в е р х**:

... Надо мною

Опять звенят весны крыла

.....

Опять весна мне шепчет: встань

⟨..⟩ за тучкой легкоперой

Сквозит мне первая любовь...

Забудь, забудь о страшном мире,

Взмахни крылом,

лети туда (3, 92).

Но поэт отказывается "взлететь" в высь ("Нет...", - 3, 92). Следует при этом вспомнить, что мир "верха" ("неба") в Я выступает как враждебный человеку:

Над черным городом, как стон,

Стоит, герзая ночь глухую,

Торжественный пасхальный звон.

Над человеческим созданием,

Которое он в землю вбил,

Над смрадом, смертью и страданьем

Тревожат ⟨..⟩ (3, 89).

Отсюда — и специфичность образов "верха" в цикле. Всё прекрасное, что есть "за тучкой легкоперой" и "под солнцем, не уставшим жечь" (3, 87), по сути дела, принадлежит не "верху", а земле. А всё страшное, "терзающее", что "над городом", уподобляет "верх" "низу", миру "упырей". Следовательно, мир "неба", хотя и упоминается в Я, однако, самостоятельного значения не имеет ("пустой" мир), самостоятельными признаками не наделен, включаясь попеременно в различные части центральной оппозиции Я: "земля" — "под землей".

Однако "сегодняшний" мир — отнюдь не главная тема Я. "Миф" цикла, его сюжет — в переходе от "сегодня" к "грядущему". И переход этот мыслится в четко "зримых" пространственных контурах:

А. Народ поднимается вверх ("Эй, встань! <...> Эй, подьми свой верный молот!" — 3, 86) — выходит из-под земли на свет. Выходит "подаемный крот":

Как зерна, злую землю рой

И выходи на свет ... (3, 86).

Поднимаются ввысь из проросшего зерна (ср. евангельскую притчу) злаки:

Когда же всколосится поле, — и этот параболический образ сразу же раскрывается в своем общественно-революционном содержании:

Вдохнет униженный народ (3, 88).

Вырываются на поверхность поющие струи и бродячие "светы" (3, 90). Извлекается из "глубоких недр" бриллиант (3, 96). Все эти ситуации, как обычно у Блока, не аллегоричны, а символичны. Имея отчетливо выраженный общественный план, они воспринимаются и в "первом плане" как зримые и поэтому глубоко эмоциональные картины. Следует напомнить, что движение "измученного народа" "вверх" в Я нигде не превращается в полет к небу: это всегда смена "подземного" бытия на земное:

Гроба, наполненные гнилью,

Свободный, сбрось с могучих плеч!

Всё, всё — да станет легкой пылью

Под солнцем, не уставшим жечь! (3, 87)

Б. "Сытые" опускаются вниз:

Их корабли в пучине водной
Не сыщут ржавых якорей

.....
Довольных сытое обличье,

Сокройся в темные гроба! (3, 87).

В. Поэт, "я", остается на земле – но новой, полностью обновленной земле, с народом, с "юношей веселым".

Таковы пространственные контуры картины освобождающегося мира в Я. Еще более значимы (как это явствует из сказанного выше) временные характеристики мира Я. Оппозиция "настоящее – будущее" ярко раскрывается на уровне "поэтической грамматики" (Р. Якобсон): в цикле основную роль играют глаголы настоящего времени (рисующие мир "сегодня"): и будущего (рисующие "грядущее"):

Пусть душит жизни стон тяжелый... (3, 85),

Я слышу трудный, хриплый голос... (3, 86),

Не спят, не помнят, не торгуют... (3, 89)

и будущего (рисующие "грядущее"):

... В грядущем скажет обо мне... (3, 85),

Пройдет весна – над этой новью,

Вспоенная твоею кровью,

Созреет новая любовь (3, 86),

... Придут замученные ими,

Над ними встанут упыри (3, 87) и т.д.

Из 12 стихотворений Я – 11 построены либо на противопоставлении грамматических категорий настоящего и будущего, либо на господстве одной из этих категорий.⁵⁶ Значение будущего времени имеет (как и в СМ) и весьма частое, связанное с ораторскими интонациями цикла, использование императива:

Эй, встань и загорись и жги!

Эй, подними свой верный молот... (3, 86),

⁵⁶ Исключение – "Когда мы встретились с тобой...", посвященное воспоминаниям о первом знакомстве Блока с его сестрой Ангелиной и написанное в прошедшем времени.

Гроба, наполненные гнилью,
Свободный, сбрось с могучих плеч! (3, 87);

придаточных предложений цели:

Чтоб молнией живой расколот
Был мрак ... (3, 86)

и инфинитивных конструкций:

И не успеть дочесть отходной
Тебе, пузатый иерей! (3, 87),

Не миновать господня лета
Благоприятного и нам (3, 88).

Использование категорий прошедшего времени в Я чаще всего формально-грамматическое: это узаконенное и в естественном языке прошедшее в значении настоящего ("Я ухо приложил к земле..." - 3, 86) и прошедшее в значении будущего ("Чтоб молнией живой расколот / Был мрак..." - 3, 86). Однако редкие случаи не чисто грамматического, а связанного с концепцией прошлого употребления прошедшего времени очень любопытны.

Как и в СтМ и В, здесь, по существу, две прошедших времени: perfectum и plusquamperfectum. "Недавно прошедшее" - это царство кошмаров, униженья и "скуки", которое по всем своим признакам совпадает с "сегодня":

Над человеческим созданием,
Которое он в землю вбил,

.....

Трезвонят (3, 89),

О, как смеялись вы над нами,
Как ненавидели вы нас,
За то, что тихими стчками
Мы громко обличали вас! (3, 90),

Тебя, Офелию мою,
Увел далеко жизни холод ... (3, 91),

Ты видел ли детей в Париже...? (3, 93).

"Давнопрошедшее" (оно, как правило, выражено не грамматически, а лексически) противостоит "сегодня" и связано с темой "Офелии", "первой любви" - подлинной и высокой ценности:

И в сердце - первая любовь
Жива <...> (3, 91),

<...> За тучкой легкоперой
Сквозит мне первая любовь (3, 92),

это - мир "старинь" (3, 90), прекрасный и пленительный.

Однако, подобно тому, как поэт отказывается "взлететь" ввысь, он отказывается и вернуться назад, в это "давнoproшедшее":

Забудь, забудь о страшном мире,

Взмахни крылом, лети туда...

Нет, не один я был на пире!

Нет, не забуду никогда! (3, 92).

"Первой любви" в цикле противостоит (хотя и не в явной форме) образ "новой любви" - революционного будущего ("Над этой новью <...> созреет новая любовь" - 3, 86). Так Блок возвращается к центральной для своего первого цикла периода реакции (СМ) теме - теме отказа вернуться "вверх" и "назад" ("вверх", "назад" и "прежде" при этом функционально сближены). Однако теперь этот отказ звучит по-новому: он включен в социальную, исполненную пафоса борьбу с "упрямыми" концепцию истории; он включил в себе историзм СМ и В, наполнив его новым звучанием, историческим оптимизмом. "Верх" и "прошлое" - "пустые клетки". Выход - на земле и "в грядущем".

Из более частных, но все же весьма значительных для Я оппозиций отметим противопоставление "живое - мертвое". Если в "энтропическом" "страшном мире" живые оказывались мертвецами ("Сердце - крашенный мертвец"), а мертвецы - наиболее человечными в безобразном собрании "дураков" ("Пляски смерти", 1), то в Я "мертвец" и "живые" - представители двух непримиримых миров. В духе демократического искусства XIX в. (особенно - демократической сатиры) Блок видит в сегодняшних "довольных", "сытых" - завтрашних (то есть подлинных!) мертвецов:

За их случайною победой

Роится сумрак гробовой (3, 86),

... Загниют еще живые
Их слишком сытые тела.

Их корабли в пучине водной,
Не сыдут ржавых якорей,
И не успеть дочесть отходной
Тебе, пузатый иерей!
Довольных сытое обличье,

Сокройся в темные гроба! (3, 87).

Их мир - "упырей" и "призраков ночных" (3, 87).

А выход "подземного крота" на землю имеет, кроме рассмотренного выше, еще один существенный смысл: это воскрешение временно "вбитых в землю" к завтрашней (то есть подлинной) жизни:

Гроба, наполненные гнилью,
Свободный, сбрось с могучих плеч! (3, 87).

Историческое (во внехудожественных истоках - гегельянское) чувство того, что подлинной реальностью обладает "прорастающее", что победа грубой силы "случайна" (а не реальна), пронизывает цикл. Но специфика образов "упырей" даже в Я - в том, что они не только условны, но и обладают некоторой "мистической реальностью".⁵⁷ Поэтому если тема гнусного торжества "сытых" смягчена историческим оптимизмом Блока, то, с другой стороны, исторический оптимизм не оказывается в цикле мещанским, розовым благодушием: сохраняется страшный, жуткий мотив власти мертвого над живым в мире "тяжелого сна" реакционной эпохи.

Тема "живого" неразрывно связана с художественной концепцией человека (и земли) в Я. Человеческое (земное) начало осмыслено как высокое и прекрасное. Не даром переход от "сегодня" к "завтра" - это "вочеловеченье" и "воплощенье":

О, я хочу безумно жить:
Все сущее - увековечить,
Безличное - вочеловечить,
Несбывшееся - воплотить! (3, 85).

⁵⁷ См.: З. Г. М и н ц, Лирика Александра Блока, вып. 1, стр. 32 - 34.

Именно "венец земного цвета" человек наделен "бессмертной душой" (3, 86), полнотой прекрасных возможностей. И противопоставление (в духе традиций демократической литературы XIX в.) "бессмертной души" человека и "вбитости в землю" "человеческого создания" (3, 89) создает основу для страстной "инвективы" – революционного осуждения реакции в .

Но пафос личности, человека имеет в Я (как, отчасти, и во всем зрелом творчестве А. Блока) еще один существенный поворот. Это – представление о "высоком" значении отдельного, уникального, присущего только "одному" (и лишь через этого "одного" – всем). Отсюда – роль "высоких" реалий в лирике Блока 1910-х гг. – не тех, что характеризуют "страшный мир", а тех, что связаны с темой человека.⁵⁸

Наиболее ярко и оригинально в этом плане построено стихотворение "Не спят, не помнят, не торгуют...". Перечисление того, над чем "трезвонит" враждебная человеку церковь, начинается обычным в поэзии ходом – движением от более частного к более широкому – и завершается космически-универсальным "над всем":

Над человеческим созданием,
Которое он в землю вбил,
Над смрадом, смертью и страданием

.....
Над мировой чепухой;

Над всем, чему нельзя помочь (3, 89).

Но в этом месте, когда изображение стало, казалось бы, предельно широким, текст делает резкий поворот:

Звонят над шубкой меховой,

В которой ты была в ту ночь (3, 89).

На ударном месте, в концовке, на правах еще более значительного, чем универсального "в с ё", оказывается предельно частное, интимное (и даже непонятное без биографического комментария; ср. 3, 523). При этом читателю задана инерция расширения "поля

⁵⁸ Ср.: Л.Я. Гинабург, Наследие и открытия, в кн. Г.: О лирике, М. – Л., СП, 1964, стр. 297 и далее.

зрения", и роль "шубки меховой" и "той ночи" - неповторимого, единственного - оказывается весьма значительной: поругание хотя бы одной "святыни", одной судьбы делает "пасхальный звон" еще более бесчеловечным, чем поругание "всего".

Эта демократическая художественная концепция человека дополняется демократической концепцией народа. Характеристики "человека" и "народа" совпадают (поэтому и мысль о значении счастья "одного" так гуманна). "Народ" тоже наделен прекрасными качествами, он - высшее и лучшее на земле:

Народ - венец земного цвета,
Краса и радость всем цветам (3, 88).

Поэтому эпоха реакции - "безлюдье" (3, 95). Вместе с тем он - "в голодной и больной неволе", он "унижен" (3, 88). Это (как и поругание "шубки меховой"), с одной стороны, - обвинительный акт "сегодняшнему дню", с другой - источник веры в то, что в "грядущем" возможности и судьбы народа совпадут:

Не миновать господня лета
Благоприятного и нам (3, 88).

Однако с точки зрения общей структуры цикла идеи ценности личности и ценности народа неравнозначны. Первая обуславливает "высокую" функцию деталей, образов, принципиально относящихся к "одному", вторая - "высокую" функцию общих, "ораторских" мест цикла, его пафосные, обращенные к аудитории интонации (поддерживаемые истолкованием ямба как ритма, выражающего "гнев").

Образы народа в Я имеют одну любопытную особенность. Для Блока от "Фаины" и до поэмы "Двенадцать" тема народа - это, как правило, русская тема. В Я (подобно "Скифам" и некоторым статьям послеоктябрьского периода) тема народа - интернациональная. Это подчеркивается и эпиграфом из Ювенала, возводящим тему "ямбов" к античной (то есть не русской) традиции, и использованием образов не из русского фольклора (гном, добывающий скрытые в недрах бриллианты), и упоминанием (единственный случай в Я, где Блок представил место написания стихотворения) Ревеля как города, где

"вбито в землю" "человеческое создание" (ср. противопоставление "свободных" финнов и "рабской" России) и - главное - темой угнетенной, но не сломленной, а борющейся Польши. Тема эта, в основном, оставшаяся за текстом Я (перенесенная в поэму "Возмездие"), отчетливо отражена в черновиках цикла, причем особенно ярко - в черновом тексте его итогового, заключительного стихотворения:

Я верю: новый век взойдет

И там - в стране больной и темной:

Недаром бедный свой народ

Коперник славит оскорбленный,

И мы, как он, оскорблены

В своих сердцах, в своих певучих,

И нам священный меч войны

Сверкает в неизбежных тучах (З, 526).

Это поэтическое приравнивание "там" ("оскорбленная", унижаемая Польша) и "здесь" ("униженный народ" России), "они" - и "мы" делает благородный пафос Я почти уникальным в лирике Блока и - шире - в окрашенной чаще всего в тона "постславянофильства" поэзии русского символизма.

Наконец, рядом с темой "человека" и "народа" в Я возникает, как одна из главных в цикле, тема поэта, "я". Хотя уже и в СМ, и в Ф было декларативно заявлено: "Я - поэт", а в СтМ "я" выступал в образе Данте, однако, только в Я этот образ "я" - поэта становится одним из главных организаторов цикла. Если образы "человека" и "народа" решаются в духе демократического искусства XIX в. (часто - в духе демократической прозы), то тема поэта имеет иной генезис - русскую свобододолюбивую лирику XIX в.

Отношения "я" и других персонажей цикла неоднозначны. Во-первых, те "ты" и "вы", к которым постоянно обращается поэт, очень различны. Здесь можно выделить, по меньшей мере, пять основных групп персонажей:

1. Люди "грядущего". С ними "я" ощущает полное единство. Именно "в грядущем" будет осмыслено творчество поэта (З, 85), его "тайный" (см. ниже) смысл.

2. "Юноши и девы". Тема молодости развивается под решающим и для поэмы "Возмездие", и для Я воздействием ибсеновского: "Юность - это возмездие". Сегодняшние "Юноши и девы" - люди "грядущего", но им еще предстоит стать "веселыми" и "свободными". Поэту именно к юности обращается автор в заключительном стихотворении цикла, в самых "бунтарских" строках Я:

Пусть день далек - у нас все те же
Заветы юношам и девам:

Презренье созревает гневом,

А зрелость гнева - есть мятеж (3, 96).

Тема "беспокойства" "поэтов" (3, 96) развивается в Я параллельно теме "волнующей тревоги" "сестры" ("Когда мы встретились с тобой...", 3, 94). Адресат цикла - Ангелина Блок - видимо, истолковывается в ряду "юношей и дев", как человек, предназначенный для "грядущего". "Юность" и "поэт" - тоже образы близких рядов.

3. "Люди", "народ". Здесь (если речь идет о сегодняшнем "народе") соотношение сложнее. Поэт исполнен сочувствия к "вбитым в землю", но сам он - на земле (см. выше, стр.157). Он не причисляет себя к "униженным", иногда даже (неявно) противопоставляет себя "мужику":

... Мужик поплелся бороздою,

Сырой и черной. Надо мною

Опять звенят весны крыла (3, 92).

Но народ для "я" - основной предмет изображения, яркого сочувствия, главная тема и условие его жизни и творчества:

... Моя свободная мечта

Всё льнет туда, где униженье,

Где грязь, и мрак, и нищета.

Туда, туда, смиренней, ниже <...>

На непроглядный ужас жизни

Открой скорей, открой глаза ... (3, 93).

Лишь глядящему в мир страдания виден сквозь него "мир иной" - новый (3, 93). Поэт - один из основных участников "работы" (3, 93): превращения сегодняшнего народа в завтрашний.

4. "С ы т ы е". Они тоже - адресат риторического обращения. Но это обращение - отталкивание, противопоставление (в духе "поэт и чернь", "поэт и толпа"):

О как смеялись вы над нами,
Как ненавидели вы нас
За то, что тихими стихами
Мы громко обличали вас! (3, 90).

Ср. также "Довольных сытое обличье!" и т.д.

Близки к "сытым" и те, кто создает своим равнодушием холод и "безлюдье" реакции и к кому "я" испытывает "гнев" и "презренье" (3, 95). Это они зовут поэта "вернуться в красивые уюты". И им герой трижды в цикле отвечает: "Нет!".

5. Наконец, в Я есть и еще один адресат: современник "я" - поэта, наиболее близкий к нему, может быть, тоже поэт, "alter ego" лирического героя. Перед ним в Я раскрываются три возможных способа жизни, так напоминающих три пути современного человека из монолога Феди Протасова⁵⁹: жить как все (то есть как "жирные"), "забыв о страшном мире" (3, 92), "забыв" всё, вернувшись в "красивые уюты" (3, 95); или "опуститься", дать "тоске и скуке / В тебе копиться и гореть" (3, 93), "сгнуться в стуже лютой" (3, 95), приобщившись к жизни народа собственным унижением, страданием и гибелью; или, наконец, "приготовлять к работе руки" (3, 93). Первый из этих путей категорически отвергается:

Нет, нё один я был на пире!
Нет, не забуду никогда! (3, 92),

Нет!Лучше сгнуться в стуже лютой!
Уюта - нет. Покоя - нет (3, 95).

За вторым - путем "опускания", отчаяния и отрицания - признается ценность: ведь это путь к сегодняшнему народу:

... дай тоске и скуке
В тебе копиться и гореть <...>
Но только - лживой жизни этой
Румяна жирные сотри (3, 93).

⁵⁹ См.: Ю. Лотман, Э. Минц, ук. соч., стр. 142.

Не случайно здесь же вводится образ "ты" (адресата) как "крота", который перекликается с уже известным нам образом "подземного крота" - народа (3, 86):

Как боязливый крот, от света
Заройся в землю - там замри,
Всю жизнь жестоко ненавидя
И презирая этот свет,
Пускай грядущего не видя -
Дням настоящим молвить: нет! (3, 93).

Эта тема связывает Я с большим числом произведений позднего Блока. Но, видимо, наиболее ценным, с точки зрения "я", оказывается прямо провозглашенный в цикле путь борьбы, "мятежа" и "мятежного" искусства. Поэтому "я" в цикле - мятежный пророк, хранящий переосмысленные в бунтарском духе "Тютчева заветы" ("Молчи, скрывайся и тай / И чувства, и мечты свои" - 3, 90) и постоянно торопящий будущее:

Не медли <...>

Лелей, пой, тай ту новь (3, 86).

И если "я" и "ты", избравшие путь "тоски и скуки", сближены с народом сегодняшнего дня, то лишь вступившие на третий сравниваются с вышедшим на свет народом будущего:

Сердца поэтов чутко внемлют,
В их беспокойстве - воли дремлют;
Так точно - черный бриллиант
Спит сном неведомым и странным,
В очарованьи бездыханном,
Среди глубоких недр, - пока
В горах не запоет кирка (3, 96).

Эти заключительные строки цикла позволяют понять, как именно соединены в Я "сегодняшний" и "завтрашний" миры, как строится неявно выраженный сюжет Я. Предчувствие неизбежности "нового века" отражается в символических (и "мифологических") образах яркой, полной и мгновенной, как молния ("И не успеть дочесть отходной" - 3, 87) катастрофы - смены "страшного мира" прекрасным. "Живая молния"

"великой грозы" "сметет в с ё" (3, 93). Это - священная битва со злом, "мятеж":

И всем - священный меч войны
Сверкает в неизбежных тучах

Презренье созревает гневом,

А зрелость гнева - есть мятеж (3, 96).

Мир полностью меняет в с е - и социальные, и даже пространственные - контуры.

Но в Я есть и другая линия, связанная с идеей "мятежа". Это образы того, как уже в сегодняшнем мире, в "тишине" реакции, при явном торжестве зла, "т и х о" и "т а й - н о" готовится грядущее:

Ты роешься, подземный крот!

Я слышу трудный, хриплый голос... (3, 86),

Что лето, шелестят во мраке,

То выпрямляясь, то клонясь

Всю ночь под тайным ветром, злаки:

Пора цветенья началась (3, 83).

И именно в ряду этих образов т а й н о г о и "н е и з - б е ж н о г о" прихода "грозы" выясняется главная функция лирического "я", "поэта". "Поэты" - те, кто слышат и "тихо", "тайно" з н а ю т н е и з б е ж н о е:

Все так же прост наш тихий храм,

Мы на стенах читаем сроки

... О том, что под землей струи

Поют, о том, что бродят светы (3, 90).

И здесь поэт - гений и пророк "мятежа" - становится - впервые в цикле - выразителем в с е х:

Я верю: новый век взойдет

Средь всех несчастных поколений.

Недаром славит каждый род

Смертельно оскорбленный гений.

И все, как он оскорблены

В своих сердцах, в своих певучих,

И всем - священный меч войны

Сверкает в неизбежных тучах (З, 96).

Этим торжествующим аккордом завершается самый оптимистический цикл зрелого Блока, задуманный и, в основном, созданный в глухие годы реакции, но исполненный веры в неизбежность "далекого дня" свободы.



Как мы видели, поражение Первой русской революции почти не вызывает у Блока 1907 г. прямолинейно-бунтарских настроений. Первоначальный ответ на наступление реакции - уход от непосредственного "всматривания" в социальную действительность к миру, который кажется наиболее свободным и наиболее удаленным от "свинцовых мерзостей русской жизни" (М. Горький) - к миру интимных переживаний и космически-универсальных "страстей" (СМ). Однако рисуя и "микромир" любви, и "макромир", Блок бесстрашно пересматривает собственный художественный (и жизненный) опыт. Именно в СМ совершается наиболее резкий разрыв с прекрасными, но утопически-благодушными, не сверенными с реальным знанием о "страшном мире" мистическими утопиями "первого тома". Утопия отвергается во имя реальности "стихийного мира".

Но реальность такого мира - это и "глухая ночь" реакции, которая "не может понимать петуха". И поэт первоначально оказывается перед дилеммой: остаться смешным певцом наивной веры в легкий приход "утра" - или принять "ночь". Ф и - особенно - ВМ знаменуют период временного "примирения с действительностью", который оказывается, вместе с тем, и глубоко необходимым художественным познанием этой действительности.

Однако почти параллельно с заключительными стихотворениями Ф (начиная с 1908 года) создаются произведения отчетливо бунтарские, предельно отрицающие "страшный мир" российской действительности - СМ и В. Их поэтический идеал, хотя и обладает некоторыми чертами сходства с идеалами молодого Блока ("молодость", "старина", "первая любовь"),

однако, полностью преобразен чувством реальности, историзмом и демократическими воздействиями мысли о ценности "человека и "земного" бытия.

И, наконец, в Я антропологический идеал "старинных", исконно-человеческих ценностей сменяется исторической верой в неизбежность "н о в о г о века", нового, торжествующего "мятежа". "День далек" - но только он и является подлинной реальностью. Всё остальное - только "сон тяжелый", "случайная победа" самодовольных "жирных".

Таков сложный и необыкновенно социально-поучительный (как сам поэт позже писал, "единственно-верный") путь Блока в период реакции - в годы "между революций".



ОГЛАВЛЕНИЕ

"Снежная маска" - "Файна" - "Вольные мысли"	2
"Страшный мир" - "Возмездие"	114
"Ямбы"	154

З.Г. МИНЦ
ЛИРИКА АЛЕКСАНДРА БЛОКА
(1907 - 1911)
Выпуск II
На русском языке
Тартуский государственный университет
ЭССР, г. Тарту, ул. Кликсоли, 18

Ответственный редактор С.Г. Исаков

=====
Роталпринт ТГУ 1969. Сдано в печать 6.X.1969 г.
Печ. листов II,13 (условных IO,34). Учетн.-издат.
листов 9,07. Тираж 600 экз. Бумага 30 x 42. I/4.
МВ 00655. Заказ № 778.

Цена 45 коп.

Цена 45 коп.

1А-4175

475422

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00475422 4