

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
НАУКИ ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

На правах рукописи

Насуева Аида Магомедсаидовна

**ДИНАМИКА СУБЪЕКТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В ЛИРИКЕ
АЛЕКСАНДРА БЛОКА**

Специальность 5.9.1 — Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор М.В. Михайлова

Москва — 2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ОБРАЗ АВТОРА И ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ: К ВОПРОСУ О ФОРМАХ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ЛИРИКЕ	19
1. 1. Теоретические аспекты разграничения понятий «образ автора» и «лирический герой» в современном литературоведении	19
1.2. Лирический герой и формы выражения авторского сознания в лирике	27
ГЛАВА 2. РАННЯЯ ЛИРИКА А. БЛОКА И АНТИНОМИЧНОСТЬ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ ПЕРИОДА «ТЕЗЫ».....	45
2.1. Специфика авторской субъектности Блока в макросюжете лирической трилогии.....	45
2.2. Субъектная организация художественного пространства	56
первого тома лирики.....	56
2.3. Модификации лирического героя А. Блока и антиномичность периода «тезы».....	72
ГЛАВА 3. МОДИФИКАЦИИ «Я» В ЗРЕЛОЙ ЛИРИКЕ А. БЛОКА: РАСШИРЕНИЕ ГРАНИЦ СУБЪЕКТНОСТИ.....	94
3.1. Феномен пантеистического субъекта и расширение границ «Я» в цикле «Пузыри земли»	94
3.2. «Снежная маска»: противоречивость отношений «Я» и «Ты»	111
3.3. Точка зрения романтического «Я» в «Вольных мыслях»	129
ГЛАВА 4. СИНТЕЗИРУЮЩИЕ И ДИФФЕРЕНЦИРУЮЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТРЕТЬЕМ ТОМЕ ЛИРИКИ А. БЛОКА	144
4.1. Неосинкретизм авторского сознания в цикле «На поле Куликовом» и в «Итальянских стихах»	144
4.2. «Страшный мир»: отчужденное «Я» в цикле «Жизнь моего приятеля»	159
4.3. «О чем поет ветер»: внутренний лирический адресат как реальный «Другой»	171
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	187
Список литературы	193

ВВЕДЕНИЕ

В работе рассматривается динамика субъектной организации в лирике А. А. Блока, входящей в состав его «трилогии вочеловечения». Вынесение в заглавие понятия «динамика» закономерно отсылает к магистральному вопросу блоковедения — концепции пути лирического героя.

Мысль о трилогии в виде триады «теза — антитеза — синтез» возникла у Блока не без внешнего импульса: в марте 1910 г. в «Обществе ревнителей художественного слова» Вяч. Ивановым был прочитан доклад, который позднее оформился в статью «Заветы символизма»¹. Выстраивание Блоком своего лирического пути, оформление его в единый макротекст, возможно, отвечало идеям Иванова о формировании «цельного мирозерцания поэта», «положительного утверждения личности» через ее «внутренний подвиг»². Трилогия Блока, таким образом, может прочитываться и как свидетельство авторской рефлексии над своим индивидуальным жизненно-творческим развитием, и как попытка осмысления концепции пути в широком смысле³.

¹ См.: Кузнецова О. А. История формирования лирической трилогии // Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 1. Кн. 1: Стихотворения. М.: Наука, 1997. С. 385–386; Котрелев Н. В. Из переписки Александра Блока с Вяч. Ивановым // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1982. Т. 41. № 2. С. 163–176; Белькинд Е. Л. Блок и Вячеслав Иванов // Блоковский сборник. II. Тарту, 1972. С. 369–371. По замечанию автора статьи, «Блок, следуя В. Иванову, тоже описывает два периода в истории русского символизма, но его характеристика ведет к иным выводам. Не о победоносном завершении «триады» идет речь у Блока, а о необходимости нового. Если современное состояние русского символизма, кризис, является для В. Иванова лишь преддверием грядущего расцвета истинного символизма, то для Блока состояние кризиса — скорее завершение, подведение итогов пройденного пути» (Там же. С. 370–371).

² Иванов В.И. Заветы символизма // Иванов В.И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. Брюссель: Foyer oriental chrétien, 1971. С. 602–603.

³ Согласно Иванову, в наивысшей точке своего развития символизм должен был прийти к «большому стилю» — эпопее, трагедии, мистерии: «...эпопея — отрицательное утверждение личности, чрез отречение от личного, и положительное — соборного начала; трагедия — ее воскресение. <...> мистерия — победа над смертью, положительное утверждение личности, ее действия...» (Иванов В. И. Указ. соч. С. 602–603). Замысел трилогии — охват целой жизни в ее развитии — обладает эпической (в узком смысле понятия «эпос») «широтой». Не соотносясь, разумеется, формально с эпосом, блоковская трилогия, как отмечают исследователи, обладает эпическим пафосом: «...в блоковской “лирической трилогии”, в отличие от произведений других символистов, не только раскрывается многогранность поэтического мира автора, но и осуществляется движение основной лирической темы, эволюция лирического героя и его мировосприятия, его “путь”. В этом причины ориентированности блоковского трехтомника лирики как целого на эпос (ср. определение частей “трилогии”: “глава”, “книга”), в особенности — на “роман в стихах”» (Минц З. Г. О первом томе лирики Блока // Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 1. Кн. 1: Стихотворения. М.: Наука, 1997. С. 403). Отметим другую сторону «большого стиля» — трагедию. С трагическим модусом художественности блоковскую трилогию роднит соотношения героя и его возможностей в бытии: «Формула трагического модуса художественности — избыточность внутренней данности бытия (“я”) относительно его внешней заданности (ролевой границы). (Тамарченко Н. Д. Теория литературы: в 2 томах. Т. 1. М.: Академия, 2010. С. 59). Ввиду «широты» трагического героя, избыточности его существования в рамках отведенного пространства неизбежно в трагических формах возникает ситуация раздвоенности, вплоть до демонического

Сложность исследовательского поиска заключается в выборе методологической позиции: следует ли анализировать художественную систему Блока в ее естественном процессуальном развитии или избрать точку зрения ретроспективного осмысления, при которой ранние этапы творчества оцениваются сквозь призму финального итога трилогии. Проблема видится не только в попытке соотнести биографический и творчески переосмысленный путь, но и в понимании соотношения частей самой трилогии. Существующие подходы нередко тяготеют к линейной схематизации блоковской эволюции, усекая финал трилогии или подменяя мифопоэтическое содержание социально-политическими трактовками.

Так, первый том зачастую рассматривается как поступательное движение от «подъема мистического чувства» до его постепенного спада, кульминация которого пришлась на «Распутья»⁴. Сомнения в однозначности такой схемы возникают ввиду того, что текст «сопротивляется» такому типу построения внутренних отношений, и распространяются не только на первый том, но и на всю трилогию в целом. Подобная неоднозначность отмечалась учеными, однако в этих размышлениях не всегда соблюдалась последовательность.

Этим и обусловлена **актуальность темы** исследования, которая заключается в необходимости детального монографического описания субъектной организации лирики Блока. Субъектный метод позволяет по-новому взглянуть на природу лирического героя — через субъектные модификации, рассмотренные в динамическом развитии сквозь призму отношений «Я» и «Другой». Это самым непосредственным образом связано с возрастанием интереса к субъекту в неклассической лирике и пристальным вниманием к субъектности вообще. Однако пока в поле зрения филологов

двойничества. Такая расщепленность сознания, неопределенность положения в бытии и амбивалентное к нему отношение — одна из фундаментальных черт блоковской поэзии, указывающая направление пути лирического героя, его функционирование в пространстве и как результат «неустранимую двойственность трагического “я-в-мире”» (Там же. С. 63). Мистерияльность как составная часть неомифологического символистского сознания определяет присущие мистерии сюжетно-тематические узлы (падение, восхождение и т. д.).

⁴ Минц З. Г. О первом томе лирики Блока. С. 402.

находится преимущественно современная лирика, на материале которой показано усложнение форм выражения авторского сознания и «размытость границ» лирического субъекта. В данном исследовании предпринята попытка восполнить эту лакуну и представить субъектную структуру лирики Блока как целостную динамическую систему.

Степень разработанности проблемы.

Изучение субъектной структуры стиха в отечественном литературоведении опирается на фундаментальные труды Ю. Н. Тынянова, Л. Я. Гинзбург и Т. И. Сильман, заложившие основы теории лирического героя. В блоковедении эта научная традиция непосредственно прослеживается в масштабной дискуссии вокруг «трилогии вочеловечения» Блока, рассматриваемой как единый макротекст. В конкретных исследовательских стратегиях подходы к анализу заявленного Блоком лирического пути существенно разнятся. При этом исследования в области субъектной организации, посвященные исключительно Блоку, начались сравнительно недавно.

Так, в советском блоковедении (Н. Венгров, Б. Н. Соловьев, П. П. Громов и др.) «внутренний подвиг» поэта и «положительное утверждение личности» выступили на первый план. Мифопоэтическое содержание блоковской триады при этом нередко подменялось линейно-стадиальной, социально-политической эволюцией мировоззрения автора, что приводило к сглаживанию его внутренних противоречий⁵.

Сложность пути поэта, впрочем, не оставалась вовсе без внимания исследователей: звучали мысли, что «борьба разноречивых устремлений» как раз и определила «неповторимый облик огромного трагического художника, отразившего противоречия эпохи»⁶. Как видим, «противоречия» сводятся к противоречиям эпохи, а поэт (и его лирический герой) оказываются лишь

⁵ См. например: «Для Блока приход к революции, принятие октября — это был своего рода прыжок через пропасть, в том направлении, в котором он шел годами (в этом поэт не изменил себе), но все же прыжок, резкий разрыв со многими старыми понятиями и предрассудками...» (Соловьев Б. И. Поэт и его подвиг. М.: Советская Россия, 1973. С. 654).

⁶ Горелов А. Е. «Гроза» над соловьиным садом. Л.: Советский писатель, 1973. С. 309.

фиксаторами внешнего конфликта, а не носителями внутреннего. Л. И. Тимофеев, отмечая «романтическую» природу блоковского взгляда, передающего «действительность в преображенном, условном плане, крайне субъективно»,⁷ в конечном итоге заключает, что «поэтика контраста» не столько результат «субъективного произвола» Блока, сколько закономерный отклик на историческую ситуацию: «Эпоха бурь и тревог, когда все ярче обрисовывалась непримиримая борьба двух миров, определила закономерность обращения искусства к художественному контрасту как к одной из форм, вплотную подводящих его к существенным противоречиям времени»⁸.

Д. Е. Максимов теоретически обосновал природу этих противоречий, предложив спиралевидную концепцию творческого пути, особенно подчеркивая значимость «индивидуально–блоковского преломления происходящих событий»⁹. Им же особенно оговаривалась опасность схематизации: подход, при котором путь Блока рассматривается как «победоносно-маршевое восхождение к заранее известным рубежам»¹⁰ подвергался строгой критике исследователя. Максимов, при всей глубине своего подхода, все же склонялся к тому, что «от поэтизации этически-нейтральной стихии, от своеволия “антитезы” <...> Блок переходил к заявлениям о долге и ответственности, т. е. к признанию значимости нормативных начал»¹¹, но путь этот сопровождался «задержками, отклонениями и возвратами, что придавало ему <...> спиралеобразный характер»¹².

⁷ Тимофеев Л. И. Творчество Александра Блока. М.: Наука, 1963. С. 40.

⁸ Там же. С. 197.

⁹ Максимов Д. Е. О спиралевидных формах развития литературы (К вопросу об эволюции А. Блока) // Культурное наследие древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М.: Наука, 1976. С. 332.

¹⁰ Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом сознании Александра Блока // Блоковский сборник. П. Тарту, 1972. С. 115.

¹¹ Там же. С. 68.

¹² Там же. С. 115.

То, что «реальное движение эволюции художников оказалось значительно динамичней даже “мифа о триаде”»¹³, утверждала и З. Г. Минц. Однако и здесь итоговой вехой оказывается «становление “мифа” о пути в поэтическую концепцию революции как стихии и “гуманизма” (противостоящей стихиям буржуазной цивилизации)»¹⁴.

Ощущение противоречий в блоковском пути так или иначе снималось однозначностью его начала и конца — это всегда путь от индивидуального к историческому, последнее при этом подразумевает принятие новой исторической реальности.

Действительно, в выводах исследователей прослеживается некоторая недоговоренность¹⁵, вызванная в первую очередь неясностью «материала», на основе которого делается такой вывод: исходя из состава самой трилогии (которая завершается циклом «О чем поет ветер», не имеющим ничего общего с «положительным утверждением личности» и «подвигом») или в рамках контекста блоковской жизни и творчества в целом. В последнем случае обзор завершается поэмой «Двенадцать», которая как будто ставит «точку» в творчестве Блока.

Важный шаг к преодолению этой односторонности был сделан в работах Д. М. Магомедовой. Отмечая, что «надежда Блока на обретение качественно новой морали, обращенной не к личности, а к народной массе <...> в поэме “Двенадцать” сразу же потерпела крах»¹⁶, Магомедова завершает обзор творчества Блока статьей «О назначении поэта» — возвратом «к мысли об

¹³ Минц З. Г. «Миф о пути» и эволюция писателей-символистов // Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3 кн. СПб.: Искусство, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 144.

¹⁴ Минц З. Г. Там же. С. 140–144.

¹⁵ На недоговоренность в области «поэтики противоречий» Блока указывал и В. Н. Быстров. По мнению исследователя, утверждения такого рода зачастую основываются скорее на внутреннем ощущении, нежели на конкретных фактах. Подмечая, однако, что сам Блок при этом «не склонен был признавать очевидность своих тотальных противоречий», Быстров приходит к следующему выводу: «Однако для самого поэта подобные антиномии не были чем-то необычным. Причем нередко речь шла о вещах не столь уж отвлеченных. Возможно, Блок, и подспудно, и сознательно стремясь к “единству и цельности всех проявлений личности”, духовному равновесию, хотел обрести своеобразную “гармонию противоречий”. “Объективную гармоническую опору” ему было сложно найти, поскольку постоянно двоилось его сознание, менялись мысли, взгляды, суждения. Это то и дело проявлялось даже в частностях, в сиюминутной, повседневной действительности» (Быстров В. Н. Генезис и семантика противоречий в сознании и творчестве А. Блока // Русская литература. 2008. № 2. С. 31).

¹⁶ Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. М.: Мартин, 1997. С. 59.

абсолютной ценности культуры и искусства»: «То, что было сказано Блоком о судьбе Пушкина, совершенно недвусмысленно относилось и к трагическим коллизиям современной жизни, и к личной трагедии самого Блока, ценой жизни отстаивавшем право художника на духовную независимость. Слова “И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха”, — оказались у Блока пророчеством собственной гибели»¹⁷.

Непосредственно вопросы субъектно-образной системы в лирике Блока были концептуализированы С. Н. Бройтманом, истолковавшим тяготение Блока к «общему» — в бахтинском ключе — как проявление «ориентации на “другого”»¹⁸, а также рассмотревшим специфическое отношение поэта к антиномичной формуле «нераздельность-неслиянность» (восходящей к халкидонскому догмату). Ученый актуализировал фундаментальные наблюдения за «субъектными метаморфозами» в лирике Блока: размывание четких субъектных границ, неосинкретизм, взаимопереходность субъектов в неосинкретическом «я», диалогические формы высказываний. Это подтвердило амбивалентность художественного мира поэта в целом: «равноценность и равносильность противоположностей, несводимых к одному знаменателю»¹⁹.

Анализ субъектной организации с учетом «романной специфики» трилогии был предложен в диссертации А. И. Ильенкова. Им были выделены типы сознания и сюжетные линии трилогии, а затем соответствующие им «художественные персонажи»: Поэт, связанный с реальным авторским сознанием; Лирический герой — носитель романтического сознания, связанного с образом «художника»; Лирический персонаж — носитель преромантического, идеалистического сознания. Таким образом, по мнению

¹⁷ Там же. С. 59.

¹⁸ Бройтман С. Н. Русская лирика XIX- начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М.: РГГУ, 1997. С. 233.

¹⁹ Там же. С. 228. Подробнее об этом см. также: «...именно благодаря мифологическим истокам формулы “нераздельность и неслиянность” она в глазах Блока оказывается способной вместить в себя то, что кажется несовместимым, соединив с древнейшими народными концепциями мира духовные поиски современного человека, который, наконец, может вспомнить то, что он забыл, — “народную душу, а может быть, истинную душу вообще”» (Бройтман С. Н. Источники формулы «нераздельность и неслиянность» у Блока // Александр Блок. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1987. С. 87).

исследователя, творческий путь оказывается «явлением по своей сути более внутрисюжетным, нежели историко-биографическим»²⁰. Г. Г. Глинин, избирая предметом анализа поэму как синтетический жанр, сосредотачивает внимание на выявлении в тексте позиции автора через формы его текстового присутствия: автора-повествователя, автора-рассказчика и лирического героя. Такой метод позволяет, во-первых, установить степень объективности изображения, во-вторых, проследить ситуацию диалогичности, которая возникает между носителем авторского сознания и «героями-носителями речи»²¹.

Перечень работ, целиком посвященных субъектной организации в поэзии Блока, сравнительно невелик. Диссертационные исследования представлены уже обозначенными работами Г. Г. Глинина и А. И. Ильенкова. Другие исследования затрагивают субъектную ситуацию у Блока либо точно, либо в широком контексте (на материале лирики нескольких авторов или в рамках символистского движения). Так, в диссертации А. А. Моисеевой, посвященной эволюции ролевой лирики рубежа веков, содержатся важные наблюдения о соотношении лирического и ролевого героя: подчеркивается их сближение в лирике символистов (в частности, в творчестве Блока наблюдается мировоззренческое тождество с ролевыми персонажами — Гамлетом, Демоном, Пер Гюнтом и др.)²². Авторское сознание в лирике символистов рассматривается в работах А. Н. Губайдуллиной, осветившей «проблему соотношения субъекта текста и субъекта сознания автора» в поэтическом мире Ф. К. Сологуба²³, и А. А. Боровской, подчеркнувшей сходство субъектной ситуации «я» как «другого» в интимной лирике И. Ф. Анненского и блоковского «принципа “нераздельности-

²⁰ Ильенков А. И. Лирическая трилогия Александра Блока: формы авторского сознания: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002. С. 197.

²¹ Глинин Г. Г. Автор и герой в лиро-эпической поэзии Александра Блока: дис. ... д-ра филол. наук. Астрахань, 2000. С. 20.

²² Моисеева А. А. Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX-XX вв.: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2007. 182 с.

²³ Губайдуллина А. Н. Поэзия Федора Сологуба: принципы воплощения авторского сознания: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2003. С. 15.

неслиянности»²⁴. В монографии Е. В. Локтевич на материале лирики А. Блока и других поэтов XX в. рассматривается феномен переходности, — как текста, так и сознания творческой личности, — что способствует «формированию новых типов субъектных организаций», определяет «вариативность субъектно-объектных отношений»²⁵. Кроме того, в последнее время получил обоснование новый взгляд на субъекта речи в лирике Блока. Т. В. Игошева предлагает рассматривать его не с традиционной для блоковедения позиции лирического героя, а как нарратора, что позволяет открыть в нем новую грань — «ненадежного рассказчика»²⁶. Такой подход коррелирует с идеей «обманчивой реальности», занимающей важное место в лирике Блока.

Вместе с тем, несмотря на пристальное внимание к лирическому герою Блока, субъектная организация его лирической трилогии как целостная динамическая система, прослеженная сквозь призму отношений «Я» и «Другой», до настоящего времени не становилась предметом самостоятельного монографического исследования.

Объект исследования — поэтическая система лирической трилогии Блока.

Предмет исследования — субъектная динамика и формы самопрезентации лирического героя в структуре «трилогии вочеловечения».

Материал исследования — тексты и циклы стихотворений, входящих в лирическую трилогию Блока. Первый том представлен всеми тремя циклами: «Ante Lucem» (1898–1900), «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902), «Распутья» (1902–1904); второй — циклами «Пузыри земли» (1904–1905), «Снежная маска» (1907) и «Вольные мысли» (1907); третий — циклами «На поле Куликовом» (1908), «Итальянские стихи» (1909), «Страшный мир»

²⁴ Боровская А. А. Автор в структуре лирических произведений И. Анненского: дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2004. С. 72.

²⁵ Локтевич Е. В. Феномен идейно-субъектной пограничности в лирике XX века. Гродно: ЮрСаПринт, 2020. С. 14.

²⁶ Игошева Т. В. Субъект речи как ненадежный рассказчик в лирике А. А. Блока // Филологический класс. 2025. Том 30. № 1. С. 94–101.

(1909–1916), «О чем поет ветер» (1913). Первому тому уделяется особое внимание, поскольку он, согласно выдвигаемой гипотезе, функционирует как прототекст для последующих томов трилогии. Циклы в других томах отобраны как наиболее репрезентативные в рамках заявленной темы, а также в силу их недостаточной изученности в блоковедении («Пузыри земли», «Вольные мысли», «О чем поет ветер»).

Особенное место в исследовании отведено эпистолярному наследию Блока (переписка с Андреем Белым, Е. П. Ивановым, Н. А. Клюевым, А. А. Кублицкой-Пиоттух, Л. Д. Менделеевой) и воспоминаниям современников (М. А. Бекетовой, Андрея Белого, В. П. Веригиной, З. Н. Гиппиус и др.).

Цель исследования — описать динамику субъектной организации в лирике А. Блока через анализ модификаций лирического героя и специфики его отношений с эксплицитным и имплицитным «Другим».

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Систематизировать теоретические подходы к изучению субъектной организации лирики и уточнить категориальный аппарат исследования применительно к проблеме лирического героя.
2. Выявить специфику творческих принципов Блока, определяющих облик лирического героя; обосновать понятие «симультанность восприятия» в качестве теоретического инструмента для описания субъектной организации лирики.
3. Проанализировать произведения первого тома, определив взаимосвязь между субъектной организацией художественного пространства и внутренней антиномичностью героя в период «тезы».
4. Установить, каким образом особенности субъектной структуры ранней лирики определяют функцию первого тома как прототекста «трилогии вочеловечения».

5. Исследовать динамику субъектных модификаций во втором томе трилогии в контексте нарастания внутреннего раскола лирического «Я».
6. Выявить на материале третьего тома специфику проявления синтезирующей и дифференцирующей тенденций, существующих в симультанном антиномическом единстве.
7. Определить роль цикла «О чем поет ветер» в архитектонике третьего тома и трилогии в целом, выявить функцию «молчания» внутреннего адресата в субъектной динамике макротекста.
8. Обобщить результаты анализа субъектной динамики для верификации и корректировки традиционных литературоведческих представлений о линейной стадильности блоковского «пути».

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые предложен системный анализ лирической трилогии Блока сквозь призму динамики его субъектной организации и категориальной оппозиции «Я — Другой». В работе впервые 1) переосмыслена традиционная стадильная модель «пути вочеловечения» Блока: доказано, что антиномичность и внутренний раскол являются не результатом кризиса второго тома, а стержневым, генетическим свойством лирического субъекта, обнаруживающимся уже в период «тезы» (первый том); 2) описана целостная система субъектных модификаций лирического героя в их эволюционном движении сквозь архитектонику трех томов лирики; 3) введен и обоснован статус первого тома трилогии как внутритекстового прототекста, детерминирующего автоинтертекстуальные связи и особенности самопрезентации героя в зрелом творчестве поэта; 4) выявлен симультанный характер существования противоположных субъектных тенденций — синтезирующей и дифференцирующей — в художественном сознании позднего Блока, а также 5) раскрыта композиционная роль внутреннего адресата (через феномен «молчания») в последнем цикле трилогии.

Теоретическая значимость работы заключается в углублении субъектного метода применительно к крупным макротекстуальным единствам (лирической трилогии); в переосмыслении категорий «авторское сознание», «лирический герой» и «Другой» в их динамическом и симультанно-антиномическом взаимодействии, характерном для поэтики Блока. Предложенный в исследовании подход к анализу субъектных модификаций и прототекстовых связей внутри макроцикла может быть применен при изучении художественных систем других авторов-модернистов.

Практическая значимость состоит в возможности использования материалов работы на спецкурсах, посвященных творчеству Блока. Результаты работы могут быть предложены для вузовского преподавания истории русской литературы «серебряного века», теории литературы, поэтики символизма, при анализе субъектной организации текста, а также при подготовке комментариев к произведениям Блока и учебно-методических пособий.

Методологическую основу исследования составили теоретические разработки М. М. Бахтина, Л. Я. Гинзбург, Т. И. Сильман, Б. О. Кормана, С. Н. Бройтмана, В. Я. Малкиной в области трактовки образа автора, лирического героя и субъектной организации лирики.

Историко-литературный анализ творчества Блока опирается на труды Д. Е. Максимова, З. Г. Минц, Д. М. Магомедовой, Т. В. Игошевой, а также на текстологические принципы и научные комментарии к произведениям первых трех томов Полного собрания сочинений и писем в 20 т., подготовленные В. Н. Быстровым, О. А. Кузнецовой, А. В. Лавровым, Н. В. Лощинской и др.

Методы исследования. Специфика изучаемого материала обусловила применение комплексного подхода, в основе которого лежит *метод субъектного анализа*. В отличие от классических работ, посвященных проблеме субъектной организации и лирического героя (Б. О. Корман, Л. Я. Гинзбург), в которых лирический герой рассматривается как одна из форм авторского сознания наравне с другими — внеличными формами,

лирическим «я», ролевым персонажем, — мы придерживаемся мнения, что в лирике Блока любая форма выражения авторского сознания может быть проявлением лирического героя. Здесь мы соглашались с В. Я. Малкиной, которая считает, что «лирический герой» представляет собой явление качественно иного порядка — «это образ автора, возникающий из совокупности стихотворений <...> и может быть выражен любым из <...> способов субъектной организации»²⁷.

В данной работе сознательно не проводится подсчет количественных показателей (например, не прослеживается соотношение субъектных форм на разных творческих этапах). Такой метод оказывается недостаточно гибким в случае с Блоком, у которого лирический герой может скрываться за разными «субъектными» масками. Наша задача — проследить модификации лирического героя, его «качественные» изменения в динамике, выявляющие его отношение к себе и окружающему пространству. Для этого ключевым становится анализ отношения «Я» и «Другой»: Я — сам лирический герой (образ автора, не сводящийся к первому лицу); «Другой» может быть выражен имплицитно как ипостась лирического героя (двойник, один из субъектов в неосинкретическом образовании и т.д.) или эксплицитно — как внутренний лирический адресат («Ты» или ты-образ, на который ориентировано внимание лирического героя).

Динамика лирического героя, таким образом, раскрывается через его внутренние изменения и трансформацию отношений «Я» и «Другого». Ключевыми понятиями оказываются понятия, актуализированные в трудах С. Н. Бройтмана: ориентация на другого, неосинкретизм в лирике, «нераздельность-неслиянность».

Так как важно проследить соотношение эволюции лирического героя не только с точки зрения рефлексивного осмысления в трилогии, но и с точки зрения естественной эволюции, при анализе текста используются приемы *текстологического метода*: учет прижизненных изданий, черновиков и

²⁷ Малкина В. Я. Типы субъектов в лирике // Субъектная структура лирики: коллективная монография. С. 44.

редакций, которые позволяют реконструировать работу автора по изменению субъектной структуры макротекста трилогии.

Кроме того, актуально и обращение к *биографическому методу*, позволяющему через эго-документы (письма, записные книжки) осмыслить диалектику личного и художественного в блоковском миропонимании без прямого отождествления биографического автора и лирического героя.

Историко-литературный метод направлен на выявление механизмов культурного диалога Блока с его ближайшим литературным окружением.

Использование комплексного подхода обеспечило антропологический вектор исследования, позволивший сфокусировать внимание на качественных изменениях субъектной структуры стиха и аргументировать тезис об антиномической целостности трилогии, преодолевающей ограничения линейно-стадиальных моделей эволюции поэта.

Положения, выносимые на защиту:

1. Лирический герой А. Блока представляет собой интегральную форму авторского сознания, манифестируемую через систему разноуровневых речевых субъектов. Вектор эволюции лирического героя определяется динамикой его субъектных модификаций и трансформацией субъектно-объектных отношений в парадигме «Я» и «Другой».
2. Константным свойством авторского сознания А. Блока является симультанность восприятия, которая обуславливает имманентную антиномичность субъектных проявлений лирического героя и определяет их противоречивое единство на всех этапах творческого пути.
3. Первый том «трилогии вочеловечения» выполняет функцию ее прототекста, характеризующегося скрытой политональностью. Истоки последующего субъектного расщепления лирического «Я» обнаруживаются уже в ранней лирике периода «тезы» и реализуются через мотив двойничества (взаимодействие с имплицитным «Другим»)

и специфическую субъектную организацию художественного пространства.

4. Субъектная структура второго тома демонстрирует нарастание внутреннего «раскола» в лирическом герое, что выражается в усложнении способов преодоления и демонстрации этого раскола: от пантеистического расширения субъектных границ «Я» («Пузыри земли») и внешнего конфликтного противостояния с эксплицитным «Другим» (в цикле «Снежная маска») до возвращения в границы субъектности посредством рефлексивной оптики романтического «Я» («Вольные мысли»).
5. В художественной системе третьего тома симультанно сосуществуют две разнонаправленные тенденции: синтезирующая (интенция к неосинкретическому слиянию с «Другим» в циклах «На поле Куликовом» и «Итальянские стихи») и дифференцирующая (предельное отчуждение лирического «Я» в цикле «Жизнь моего друга»). Архитектоника финального тома направлена на композиционное упорядочивание и гармонизацию этих фундаментальных антиномий авторского сознания.
6. Цикл «О чем поет ветер» выполняет в макротексте трилогии особую архитектурную функцию: «молчание» слушающего (внутреннего адресата) выступает ключевым условием возможности обретения лирическим героем «собственной» речи, эксплицирующей скепсис и экзистенциальную усталость.
7. Постоянная субъектная пограничность и антиномическая природа лирического героя Блока являются его изначальными и сюжетообразующими свойствами. Данный факт верифицирует необходимость корректировки традиционной линейно-стадиальной модели блоковской эволюции (от исходной цельности — через ее утрату — к синтезу), мотивируя обращение к концепции нелинейного динамического развертывания макротекста.

Апробация исследования. Основные теоретические положения и практические результаты исследования были представлены и обсуждены на заседаниях Отдела русской литературы конца XIX – начала XX в. ИМЛИ РАН, а также в форме докладов на следующих научных конференциях:

- Международная научная конференция «XII Мандельштамовские чтения. Поэзия XX века как целое: Серебряный век и его проекции на конец столетия» (Москва, РГГУ, 12–13 декабря 2025 г.);
- Международная научная конференция «Александр Блок и русский модернизм (к 145-летию поэта)» (Москва, ИМЛИ РАН, Государственный мемориальный музей-заповедник Д. И. Менделеева и А. А. Блока, усадьба Шахматово, 27–29 ноября 2025 г.);
- Международная научная конференция «Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная наука» (Москва, ИМЛИ РАН, 20–21 ноября 2025 г.);
- Международная научная конференция «XI Мандельштамовские чтения. Поэзия Серебряного века: имена, события, тексты, традиция» (Москва, РГГУ, 5–7 декабря 2024 г.);
- VII Международная научная конференция молодых ученых «Пространство и время в русской литературе и философии: к 225-летию А. С. Пушкина и 150-летию Н. А. Бердяева» (Москва, ИМЛИ РАН, 12–13 ноября 2024 г.);
- 11-я международная конференция «Музыка — Философия — Культура» (Москва, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Дом А.Ф. Лосева — научная библиотека и мемориальный музей, 20–21 мая 2024 г.);
- Международная научная конференция «Образ будущего в русской литературе XX–XXI веков» (Москва, ИМЛИ РАН, Литературный институт им. А. М. Горького, Музей-библиотека Н. Ф. Федорова, 4–7 октября 2023 г.);

- Всероссийская научная конференция «Слово и образ», посвященная 130-летию со дня рождения В.В. Маяковского (Москва, ИМЛИ РАН, Дача-музей В.В. Маяковского, 29–30 сентября 2023 г.);
- Международная научная конференция «Маяковский 2023», посвященная 130-летию со дня рождения поэта (Москва, ИМЛИ РАН, 19–21 сентября 2023 г.);

Основные результаты отражены в шести статьях, четыре из которых входят в список журналов, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования РФ (или ВАК при Минобрнауки РФ).

Структура диссертации: исследование состоит из введения, четырех глав, заключения и списка литературы (165 наименований).

ГЛАВА 1. ОБРАЗ АВТОРА И ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ: К ВОПРОСУ О ФОРМАХ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ЛИРИКЕ

1. 1. Теоретические аспекты разграничения понятий «образ автора» и «лирический герой» в современном литературоведении

Перед тем как перейти к рассмотрению субъектной организации в лирике Блока, необходимо обозначить проблемные точки в теории вопроса. Приоритетными для данного исследования оказываются следующие теоретические задачи: «образ автора» и его позиция в системе авторских «ликов», место лирического героя в субъектной организации произведения.

Понятие «автор» терминологически неоднозначно — включает в себя как биографическое начало, так и творческое. Н. Д. Тамарченко определяет автора как двусоставную целостность: «реальное лицо», «фактического создателя произведения» и «“субъекта эстетической деятельности”», т. е. автора-творца, «форма бытия которого — само художественное произведение как целое...»²⁸. В. Е. Хализев также выделяет биографического автора, «реальное лицо с определенной судьбой», и «художника-творца», «субъекта художественной деятельности». Ученый включает в эту систему и «образ автора» — «изображение писателем <...> самого себя»²⁹. У В. В. Прозорова видим похожую картину: автор биографический и автор-творец — здесь он выступает как «мастер слова», писатель; имплицитный автор, проявляющийся «в самой структуре словесно-художественного текста»³⁰. Достаточно прозрачно с типологически-видовой точки зрения деление С. Н. Зенкина, выделяющего две авторские ипостаси — внутреннюю и внешнюю³¹. В данном

²⁸ Тамарченко Н. Д. Автор // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. С. 11.

²⁹ Хализев В. Е. Автор и его присутствие в произведении // Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004. С. 62.

³⁰ Прозоров В. В. Автор // Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. С. 68.

³¹ Зенкин С. Н. Автор // Теория литературы: проблемы и результаты. М.: НЛО, 2018. С. 86.

случае внешняя приравнивается к автору-человеку, биографическому автору — то есть внетекстовой личности, ответственной за восприятие внешних импульсов, побуждающих к эстетической деятельности. За интериоризацию этих внешних импульсов отвечает внутренняя ипостась автора (у Зенкина она определена как «писатель»): «Относительность текста и не-текста находит продолжение в относительности литературного авторства — инстанции одновременно социальной и текстуальной <...> Реальность фактического пребывания феноменологически осмысливается автором, преобразовываясь в литературный текст»³².

Итак, все приведенные типологии демонстрируют разграничение биографического автора и автора-творца, субъекта эстетической деятельности. Однако место автора-творца, уровень его сопричастности к биографическому автору не так однозначны. В научном дискурсе необходимость такого разграничения недостаточно артикулирована, потому возникает вопрос: не избыточен ли этот медиатор в виде субъекта художественной деятельности между автором-человеком и автором имплицитным, ведь слово «автор» в эстетическом контексте уже так или иначе несет в себе творческий потенциал? ³³

В трудах М. М. Бахтина находятся эстетико-философские обоснования такого рода разграничения. Смещение эстетического и биографического планов встречало со стороны Бахтина последовательную критику: он не отрицал возможность продуктивного использования биографического материала в исследовании, однако считал недопустимым смешение «момента произведения» и «момента этического, социального события жизни»³⁴. Анализ героя и литературного произведения должен осуществляться не от биографии к эстетике, а наоборот: «Автор-творец поможет нам разобраться и

³² Там же.

³³ Подчеркнем, что речь идет не об элиминации «автора-творца» как понятия: лишь делается допущение, что он является неотделимой составляющей биографического автора: сопричастность эта кроется в самой двусоставности термина «автор-человек», биографический *автор*.

³⁴ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 93.

в авторе-человеке, и уже после того приобретут освещающее и восполняющее значение и его высказывания о своем творчестве»³⁵. Объяснение материала исключительно биографическими и социальными предпосылками чревато прямым перенесением черт автора на его героя, что упрощает сам процесс «творения» до самопрезентации, тогда как «борьба художника за определенный и устойчивый образ героя есть в немалой степени борьба его с самим собой»³⁶.

В нашей работе автор-творец не медиатор между биографическим автором и текстом, а скорее творческий «модус», инкарнированный в «пишущего». Такая методологическая стратегия, с одной стороны, позволяет избежать наивно-реалистического восприятия произведения, с другой — позволяет проследить диалектику биографического и эстетического начал в произведении.

При дальнейшем рассмотрении актуализируется еще один терминологический «конфликт» — «автор» и его «образ». Он также нашел отражение в бахтинской теории автора, и здесь на первый план выдвигаются понятия первичный и вторичный автор. Первичный автор — автор-творец, природа несотворенная и творящая (*natura non creata, quae creat*), то есть тот, кто создает образ. «Вторичный» автор — образ автора, созданный первичным автором, природа сотворенная и творящая (*natura creata, quae creat*)³⁷. То есть образ автора обладает «сотворенной» природой, является результатом творческого процесса автора-творца. Продолжает традицию Бахтина Н. Д. Тamarченко, рассматривающий образ автора с точки зрения персонифицированного субъекта речи, который обладает определенным сходством с самим автором и «выражает его жизненную (творческую,

³⁵ Там же. С. 91.

³⁶ Там же. С. 90.

³⁷ Бахтин М. М. Рабочие записи 60-х — начала 70-х годов // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 412.

идеологическую, этическую) позицию»³⁸. Как видим, образ автора здесь равен «вторичному автору» М. М. Бахтина.

Другая точка зрения связана с виноградовской линией понимания образа автора как «концентрированного воплощения сути произведения»³⁹. В. В. Виноградов придерживался мнения, что влияние авторской личности обширно и определяет всю художественную систему в целом: «Образ автора — это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это — концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого»⁴⁰. Кроме того, ученый выделяет наиболее важную характеристику образа автора — его принципиальную несопоставимость с формами выражения авторского сознания в тексте⁴¹.

Н. К. Бонецкой отмечена параллель между Виноградовым и представителем «Чикагской школы» У. Бутом: «... ключевое представление Бута — ощущение авторского присутствия абсолютно за всеми элементами

³⁸ Тамарченко Н. Д. Образ автора // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. С. 148.

³⁹ Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа. 1971. С. 118.

⁴⁰ Там же. С. 118.

Позже замечания относительно авторской индивидуальности и образа автора продолжил А. Н. Соколов. С недоверием относившийся к «истории искусства без имен», например, к вневличной теории поэтического творчества Т. С. Элиота, ученый также критиковал и индивидуалистические концепции стиля, которые основываются исключительно на субъективизме: «Одна из них отрицает личное начало в стиле и тем самым приводит к безличности в его понимании. Другая не признает общего начала в стиле и этим путем ведет к индивидуалистической концепции стиля» (Соколов А. Н. Теория стиля. М.: Искусство, 1968. С. 151). Соколов не придерживается индивидуалистической концепции, но приходит к иному пониманию «роли творческой личности в создании стиля»: «...печать авторской индивидуальности ложится на творчество в целом, в том числе и на стиль. Это положение подтверждает, что перед нами — два разных понятия, две разные вещи. Печать авторской индивидуальности что-то привносит в стиль, как и в другие элементы художественной структуры: в жанр, метод, изображение, экспрессию и т. д.» (Там же. С. 155). Придя к этому выводу, Соколов ищет наиболее адекватные выражения для характеристики авторской индивидуальности: это и авторская личность, и авторская «призма», и позиция автора. Всегда на произведении лежит «“печать” авторской личности», это и есть “образ автора” или, говоря шире и точнее, выражение личности художника в его творении» (Там же. С. 165).

⁴¹ Тем не менее, по наблюдениям ученых, не всегда это утверждение последовательно соблюдалось самим Виноградовым, на что указал В. Шмид: «Добавляя, что в формах сказа “образ автора обычно не совпадает с рассказчиком”, Виноградов, однако, допускает мысль, что “образ автора” в принципе может совпадать с нейтральным повествователем. Такое не совсем последовательное разграничение образа автора и нарратора характерно для всего творчества Виноградова» (Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 44).

произведения, риторическое его восприятие»⁴². Ощущая недостаточность таких терминов как «персона», «маска», «нарратор» для обозначения авторского «второго я» (“second self”), Бут вводит термин «подразумеваемый автор» («implied author») ⁴³, который в целом очень сближается с «образом автора» в трактовке Виноградова: «“Подразумеваемый автор” — сознательно или бессознательно — выбирает, что мы читаем; мы воспринимаем его как идеальную, литературную, вымышленную версию реального человека; он является суммой своих собственных выборов» [“The ‘implied author’ chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices”. *Здесь и далее пер. мой.* — А. Н.]⁴⁴. Важен вывод Бута о важности различения реального автора и его «подразумеваемого» (имплицитного) образа: это уберегает от бессмысленных разговоров о степени серьезности и искренности автора [“It is only by distinguishing between the author and his implied image that we can avoid pointless and unverifiable talk about such qualities as ‘sincerity’ or ‘seriousness’ in the author”]⁴⁵, то есть позволяет избежать наивно-реалистического восприятия, когда идеальный образ автора, сложившийся в голове читателя, не соотносится с реальной личностью, биографическим автором. Наконец, имплицитный автор — это в первую очередь «подразумеваемый образ себя», а не человека вообще. Писатель в процессе письма создает собственную индивидуальность, которая отличает его от других авторов [“As he writes, he creates not simply an ideal, impersonal ‘man in general’ but an implied version of

⁴² Бонеецкая Н. К. Автор как эстетическая категория // Контекст-1985. М.: Наука, 1986. С. 242.

⁴³ “It is a curious fact that we have no terms either for this created ‘second self’ or for our relationship with him. None of our terms for various aspects of the narrator is quite accurate. ‘Persona,’ ‘mask,’ and ‘narrator’ are sometimes used, but they more commonly refer to the speaker in the work who is after all only one of the elements created by the implied author and who may be separated from him by large ironies. ‘Narrator’ is usually taken to mean the ‘I’ of a work, but the ‘I’ is seldom if ever identical with the implied image of the artist.” [«Любопытно, что у нас нет терминов ни для обозначения этого созданного «второго я», ни для описания наших отношений с ним. Ни один из наших терминов, обозначающих различные аспекты рассказчика, не является вполне точным. Иногда используются термины “персона”, “маска” и “рассказчик”, но чаще всего они относятся к говорящему в произведении, который, в конце концов, является лишь одним из элементов, созданных подразумеваемым автором, и который может быть отделен от него значительной иронией. “Рассказчик” обычно понимается как “я” произведения, но это “я” редко, если вообще когда-либо, совпадает с подразумеваемым образом художника»]. Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. The University of Chicago Press, 1983. P. 73.

⁴⁴ Там же. P. 74–75.

⁴⁵ Там же. P. 75.

‘himself’ that is different from the implied authors we meet in other men’s works. To some novelists it has seemed, indeed, that they were discovering or creating themselves as they wrote”]⁴⁶. Таким образом, теория Бута добавляет к обсуждаемой проблеме «образа автора» важные нюансы, подчеркивая ценность творческой индивидуальности в имплицитном авторе, рефлексивной составляющей письма, в ходе которого могут раскрыться новые стороны писательской личности.

Нами были обозначены две линии трактовки «образа автора». Первая, восходящая к М. М. Бахтину, представляет его как персонифицированный субъект речи, обладающий внешним сходством с самим автором (это отличает «образ автора» от рассказчика, который может не иметь ничего общего с писателем). Вторая, виноградовская, понимает «образ автора» как «идейно-стилистический» фундамент — в таком случае все произведение, в том числе персонажная структура, несет на себе «печать» автора. К этой линии примыкает и У. Бут, определяющий «имплицитного автора» («второе я» писателя) как «сумму собственных выборов», идеальный образ автора. В этих случаях «образ автора» не персонифицирован, а растворен в тексте.

Несколько иной подход предлагает Н. К. Бонецкая. По ее мнению, на произведение можно смотреть в онтологическом аспекте (как на «вещь в себе») и в гносеологическом (как на нечто, что должно быть воспринято и пережито). Говоря об «образе автора» в произведении, она рассматривает его именно под вторым углом зрения. Проблема авторского образа оказывается тесно связана с проблемами восприятия и интерпретации: «Образ автора — понятие, обозначающее реальный момент любого эстетического восприятия, ... (читатель) при восприятии художественного произведения не только созерцает образы людей и события, но и вынужден волей-неволей общаться с автором»⁴⁷. Можно сделать вывод, что образ автора имеет двойную природу:

⁴⁶ Там же. Р. 70–71.

⁴⁷ Бонецкая Н. К. Указ. соч. С. 245.

он существует и в тексте как авторская эманация, и как воспринимаемый другим сознанием «образ особого рода». Этот подход близок к рецептивному.

При обращении к лирическому жанру термин «образа автора» полнится новыми противоречиями, источник которых кроется в специфике соотношения «автор и герой». Бахтин указывал, что в лирике геройское «я» поглощается авторским «другим». Это соотносится с его же мыслью о «возможной лирической самообъективации (персональном совпадении героя и автора за границами произведения)»⁴⁸. Отношения автора и героя в целом понимаются Бахтиным как «отношения напряженной вненаходимости автора всем моментам героя»⁴⁹. Эта позиция вненаходимости особенно трудно «завоевывается» там, где герой автобиографичен, — это случай отклонения от «прямого отношения автора к герою»⁵⁰. При невозможности полной самообъективизации, потере «ценностной точки вненаходимости», реализуются, как минимум, три ситуации взаимоотношений: герой завладевает автором (например, герои Достоевского), автор завладевает героем (герои романтиков), «герой является сам своим автором»⁵¹.

Что касается отношений автора и героя в лирике, то, по мнению Бахтина, сама лирическая форма «делает позицию ценностной вненаходимости автора в лирике принципиальной и ценностно напряженной»⁵², что приводит в конечном итоге к преобладанию автора над героем: «...герою почти нечего противопоставить автору; автор как бы проникает его всего насквозь, оставляя в нем, в самой глубине его, только потенциальную возможность самостояния»⁵³. То есть автор здесь имеет если не полную, то все же значительную власть над своим героем.

Развивая традиции Бахтина, С. Н. Бройтман описал отношения автора и героя в лирике через концепцию «нераздельности-неслиянности» — автора и

⁴⁸ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 230.

⁴⁹ Там же. С. 229.

⁵⁰ Там же. С. 97.

⁵¹ Подробнее об этом см.: Бахтин М. М. Указ. соч. С. 99–104.

⁵² Там же. С. 154.

⁵³ Там же.

героя невозможно рассматривать ни с позиции их автономности, ни с позиции полной тождественности. Реализация этого принципа обуславливает специфику лирического героя как особой формы авторского сознания⁵⁴.

Сказанное об образе автора может быть приложимо к характеристикам «лирического героя». Если придерживаться мысли Виноградова, что образ автора складывается «из основных черт творчества поэта» и «отражает в себе иногда также и элементы художественно преобразованной его биографии»⁵⁵, то несложно заметить здесь свойства, характерные для лирического героя. Вспомним Ю. Н. Тынянова: «В этот образ (лирического героя. — А. Н.) персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют человеческое лицо — и все полюбили лицо, а не искусство»⁵⁶. Кроме того, лирический герой становится таковым, когда «облекается устойчивыми чертами — биографическими, сюжетными»⁵⁷. В этом смысле он сближается с пониманием «образа автора» у Н. Д. Тмарченко, т. е. обладает качествами творца, биографически с ним связан, а в лирике от первого лица еще и персонифицирован. Допуская такое предположение, еще раз подчеркнем, что лирический герой — особая разновидность образа автора: он является главным речевым субъектом, что отличает его как от «образа автора» в трактовке Виноградова, так и от генетически родственных понятий «имплицитный» и «абстрактный» автор. Кроме того, не всегда лирический герой представляет собой персонифицированный образ автора — нередко он намеренно конструируется поэтом по принципу антитезы. Таким образом, рассмотрение лирического героя как особого типа «образа автора» не только «примиряет» две противоположные точки зрения, но и влечет за собой появление у него новых функций, обусловленных лирическим дискурсом. Во-первых, лирический герой становится главным речевым субъектом художественного мира, во-

⁵⁴ См.: Бройтман С. Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. М.: Высшая школа. 2004. С. 320.

⁵⁵ Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе // О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. С. 113.

⁵⁶ Тынянов Ю. Н. Блок // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1997. С. 118

⁵⁷ Гинзбург Л. Я. О лирике. Л.: Советский писатель, 1974. С. 155.

вторых, именно в лирике наиболее продуктивно, как кажется, реализуется рецептивная сторона творческого процесса⁵⁸.

Рассмотрение трактовок проблемы автора позволило, во-первых, прояснить взаимосвязь терминов «автора-творец» и «биографический автор», во-вторых, рассмотреть «образ автора» с разных точек зрения: как персонифицированного субъекта речи (М. М. Бахтин, Н. Д. Тмарченко), «фокус целого» (В. В. Виноградов), результат работы авторского восприятия (Н. К. Бонецкая). Мы предположили, что лирический герой близок к «образу автора», что принципиально важно для нашего исследования: в дальнейшем он будет рассматриваться как особая форма выражения авторского сознания⁵⁹.

Итак, дальнейший анализ будет строиться на следующей теоретической базе. Автор-человек и инкарнированный в него автор-творец находятся в сложном диалектическом единстве, что позволяет учитывать пересечение биографического и эстетического в произведении. Лирический герой, как особый тип образа автора, может проявлять себя через любые формы выражения авторского сознания (повествователь, рассказчик, герой ролевой лирики и т.д.). Последнее утверждение наиболее полно будет обосновано в следующем параграфе.

1.2. Лирический герой и формы выражения авторского сознания в лирике

Понимание лирического героя как типологической, а не видовой категории нуждается в дополнительном историко-теоретическом обрамлении:

⁵⁸ Эта кажущаяся нерасчлененность автора и его героя делает лирику — пожалуй, после музыки — главным выразителем «непосредственного переживания» (термин М. И. Мандеса. См.: Мандес М. И. Эпос, лирика, драма. К вопросу о классификации поэзии. Одесса, 1915. С. 19). В лирике мы сталкиваемся с отсутствием посредника в лице повествователя, что и делает эстетическое переживание активным. В. И. Тюпа, связывая лирику с магическим дискурсом и перформативом, сделал важное наблюдение: «Древнейшая форма перформативности — заклинание, где объект и адресат речевого действия суть одно и то же: заклинаемое. В лирике это происходит сложнее. Но и здесь читатель (адресат) призван на время чтения совпасть с лирическим героем (объектом) в своей экзистенциальности, не сопереживать ему со стороны, как эпическому герою, а стать им самим, как актер на некоторое время совмещается с исполняемым персонажем» (Тюпа В. И. Моносубъектность лирического мира // Субъектная структура лирики: коллективная монография. М.: Эдитус, 2024. С. 14).

⁵⁹ Здесь и далее наши теоретические обоснования в первую очередь касаются лирики Блока, которая является главным фокусом работы.

необходимо прояснить, какое место он занимает у исследователей и как эволюционировало его понимание при обращении к неклассической лирике.

Впервые основательную теорию субъектной организации в лирике предложил Б. О. Корман. На его теории мы остановимся подробнее, так как в ней заложена основа дальнейших размышлений о формах выражения авторской субъектности. Выдвигая тезис о том, что выделение только автора и лирического героя недостаточно для полноценного понимания лирического текста, исследователь указывал: «Сам поэтический материал — объект исследования — диктует необходимость такой дифференцированной и сложной системы понятий, которая позволила бы охватить многообразие его сторон, граней, внутренних связей»⁶⁰. Необходимость исследования форм авторского сознания, кроме того, мотивируется и конечной, главной целью: «Изучение субъектных форм должно иметь своим продолжением и завершением изучение вопроса о соотношении субъектов речи и автора, то есть в конечном счете — о выражении авторской позиции через субъектную организацию произведения»⁶¹. Автор как носитель концепции, концепированный автор — это субъект сознания высшего порядка, который явно в тексте не обнаруживается, но может быть определен посредством субъектных форм, через которые он выражает себя⁶². Таким образом, важным пунктом кормановской теории является актуализация цели системно-субъектного подхода к лирике — лирические субъекты прежде всего необходимы для прояснения сути авторской позиции, формирования целостного представления о концепции произведения.

На материале лирики Н. А. Некрасова Корман выделяет следующие субъектные формы выражения авторского сознания: собственно автор, автор-повествователь, лирический герой и герой ролевой лирики⁶³. Собственно

⁶⁰ Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1964. С. 66.

⁶¹ Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Б. О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 61.

⁶² См.: Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Б. О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 174.

⁶³ Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. С. 77.

автор как субъект сознания растворен в тексте, в центре внимания находится некое событие, явление или пейзаж. Степень скрытности автора в этом случае разная, но на первом плане находится то, что изображается, а не тот, кто видит и изображает. Автор-повествователь близок собственно автору, разница между ними заключается в объекте изображения: если в первом случае изображается событие, то здесь — другой человек и его жизненная судьба. Что касается автора, то о нем «читатель узнает не из прямой самохарактеристики автора, а по тому, как он изображает другого человека»⁶⁴. Лирический герой, в отличие от обозначенных ранее лирических субъектов, является и носителем сознания, и предметом изображения. Он не идентичен автору, но обладает некоторыми его биографическими чертами: «Собственная жизнь, биография служат для лирического поэта исходным материалом, который должен подвергнуться обработке, чтобы обрести общее значение и стать поэзией», в результате чего и возникает «художественный образ, который и похож, и непохож на реальный биографический образ поэта»⁶⁵.

В ролевой лирике автор выражает себя опосредованно, через лицо «другого», носителя чужого сознания. При этом ролевой герой должен быть принципиально отличным от автора — эта оговорка важна, так как существуют «условно ролевые» герои, сознание которых совершенно совпадает с авторским, то есть ролевыми они могут быть названы только по формальным признакам: не происходит смены субъекта, введение прямой речи носит условный характер, при этом «сохраняется не только проблематика и общий угол зрения, но также и лексика, синтаксис собственно авторской лирики»⁶⁶.

Позже Корман внес изменения в свою типологию. Так, стало актуализироваться понятие «поэтического мира», которое в некоторых работах выступает как противоположная лирическому герою форма

⁶⁴ Там же. С. 77.

⁶⁵ Там же. С. 92.

⁶⁶ Там же. С. 181.

авторского сознания⁶⁷. В дальнейшем этот термин трансформировался — он уже не назывался прямо формой авторского сознания, а рассматривался как объектная категория, нечто принадлежащее видению собственно автора: «В лирических системах, объединяемых образом собственно автора, для читателя на первом плане не некая личность, а поэтический мир»⁶⁸. В этой же работе Корманом было выделено три главных разновидности носителей сознания в лирике: субъект, который отчетливо проявлен в тексте и его организует, — лирический герой, субъект, растворенный в тексте, — собственно автор, а также герой ролевой лирики⁶⁹. По-видимому, Корман посчитал термин «автор-повествователь» избыточным: в составленном им позднее словаре литературоведческих терминов «автор-повествователь» не артикулирован как форма авторского сознания в лирике, но тем не менее не исчезает полностью из поля зрения исследователя⁷⁰. Так, встречается термин «повествователь» — как субъект сознания, характерный преимущественно для эпоса, но встречающийся и в лирике⁷¹. Вполне вероятно, что такая классификация субъектов возникла при обращении Кормана к лирике Некрасова и претерпевала изменения при попытке ее наложения на лирические системы других поэтов.

Этот нюанс привлек внимание современных исследователей. Так, И. А. Каргашин отмечал, что Корман выстраивал свою теорию на лирике преимущественно «классического периода», в частности, на материале лирики Некрасова, поэтому его типология «не учитывает все возможные формы авторского присутствия в лирическом стихотворении»⁷². Помимо этого, исследователь сделал ряд важных замечаний относительно целесообразности выделения отдельных лирических субъектов, например, формы

⁶⁷ Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора. С. 63.

⁶⁸ Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977. С. 40.

⁶⁹ Корман Б. О. Там же. С. 37.

⁷⁰ Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов. С. 174.

⁷¹ Там же. С. 181.

⁷² Каргашин И. А. Типология субъектов Б. О. Кормана: уточнения и дополнения // Субъектная структура лирики: коллективная монография. М.: Эдитус, 2024. С. 20.

повествователя, который фактически является «частным случаем собственно-авторской лирики»⁷³. Однако, как мы уже убедились выше, Корман и сам в более зрелых своих трудах избегал употребления этого термина.

Важно отметить, что Каргашиным уточняется определение собственно-авторской лирики — критике подвергается преимущественно формализованный подход Кормана к тексту: «...когда ученый определяет форму “собственно-авторская лирика”, он учитывает в первую очередь (или исключительно?) формальные показатели текста»⁷⁴, то есть степень скрытности автора. Однако такой подход оказывается нерелевантным при анализе неклассической лирики, которая зачастую отличается субъективизацией внеличных форм авторского сознания. Так, например, для Мандельштама характерно «чрезвычайно индивидуализированное <...> видение предметов», его «точка зрения на мир, принцип отбора изображаемого всегда так или иначе “выдают” субъекта»⁷⁵. То же касается М. Цветаевой, экспрессивный стиль которой «делает невозможным растворенность <...> субъекта сознания в лирическом стихотворении и в тех вариантах, когда он не представлен первым лицом»⁷⁶. Добавим, что подобная «субъективизация» собственно-авторской лирики наблюдается и у Блока.

Подчеркнем, что Каргашин выделяет *«ты-тексты»* — тексты, в которых представлен акт автокоммуникации, то есть обращение субъекта не к адресату, а к самому себе через ты-форму: при этом замена «я» на «ты» происходит, по-видимому, с целью элиминации субъективности, перевода субъекта сознания в геройный план, а также для передачи некоторой «итоговости», законченности того, что сказано в тексте⁷⁷. К этому наблюдению мы будем возвращаться при анализе блоковской лирики.

С. Бирюков, исследующий трансформации субъектности на материале современных авторов, допускает мысль, что кормановская типология «может

⁷³ Там же. С. 21.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Там же. С. 22.

⁷⁶ Там же. С. 24.

⁷⁷ Там же. С. 25, 27.

быть вполне применима к бытующим сегодня в русскоязычном пространстве поэтическим практикам», которые, однако, «связаны с традиционным письмом»⁷⁸. Следовательно, утратившей актуальность для современного поэтического дискурса классификацию Кормана считать нельзя.

Важные наблюдения в области субъектной организации лирики были сделаны С. Н. Бройтманом. По мнению исследователя, подход к лирике как к отношению субъектов берет свое начало еще в работах М. М. Бахтина первой половины 1920-х гг. Именно им были «предложены философско-эстетические предпосылки неклассического понимания лирики: субъективность, а точнее субъектность была осознана им не как нечто нуждающееся в оправдании десубъективизации, а как самостоятельная ценность диалогического события»⁷⁹. Однако несмотря на принципиально новое отношение к вопросу о моносубъектности лирики, Бахтин тем не менее считал, что в ней «невозможна существенная объективация, ибо в ней “другой” (герой) не обладает автономией, необходимой для того, чтобы возникало диалогическое событие»⁸⁰. Сам же Бройтман полагал, что «Бахтин <...> недооценил диалогические возможности лирики, так как не подверг межсубъектные отношения историческому анализу»⁸¹.

Следуя принципам исторической поэтики, исследователь выделяет три типа лирического субъекта, которые преобладали на том или ином этапе развития лирики: синкретический (мифопоэтическая стадия поэзии), жанровый (стадия традиционалистского художественного сознания: VI–V в. до н. э. – XVIII в.), и лично-творческий (XVIII–XX вв.)⁸². При этом на каждом из этапов сохранялась близость автора и героя, определяемая субъект-субъектными отношениями (в отличие от субъект-объектных, как в эпосе и

⁷⁸ Бирюков С. Трансформации субъектности // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / под ред. Х. Шталь и Е. Евграшкиной. Berlin a.o.: Peter Lang, 2018. С. 80.

⁷⁹ Бройтман С. Н. Три концепции лирики (проблема субъектной структуры) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1995. № 1. С. 26.

⁸⁰ Там же. С. 27.

⁸¹ Бройтман С. Н. Русская лирика XIX- начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). С. 21–22.

⁸² Бройтман С. Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. С. 113.

драме), что часто воспринимающим сознанием ощущается как полное их тождество. Для первого этапа характерен полный синкретизм автора и героя (хоровой автор); для второго исторического субъекта характерна ориентация на жанрового героя, что делает связь с эмпирическим автором менее очевидной по сравнению с современной лирикой; на третьем этапе развития лирики «субъект ориентирован внешне и внутренне не на хор и не на жанрового героя, а на героя личностного, что создает новые формы сближения автора и героя, иногда принимаемые за их тождество»⁸³.

Бройтман также вносит уточнения в теорию Кормана. Он полагает, что термины автор-повествователь и собственно автор не совсем корректны: автор-повествователь «вводит термин эпики — повествование», собственно автор «подталкивает к отождествлению автора и героя»⁸⁴. Ученый предлагает свои формулировки: внесубъектные формы авторского сознания и лирическое «я»⁸⁵. Однако в работе 1999 г. собственно автор и автор-повествователь у Бройтмана еще присутствовали (хотя и с оговорками), а лирическое «я» добавлялось в кормановскую схему. В итоге получилась следующая типология: автор-повествователь, собственно автор, лирическое «я», лирический герой, герой ролевой лирики⁸⁶. Соответственно, ближе к авторскому плану примыкает автор-повествователь и собственно автор, герой ролевой лирики — к героическому.

Важно отметить, что субъектные формы характеризуются достаточной степенью неоднозначности, размытостью границ между ними. Даже в случае наиболее «очевидной» формы авторского сознания, *героя ролевой лирики*, неизбежно столкновение с трансгрессивным характером лирического субъекта: «...в ролевых стихотворениях всегда присутствуют два внутренне связанных субъекта, хотя граница между ними может колебаться от предельного различия до предельной неразличимости. Поэтому в одних

⁸³ Бройтман С. Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. 2004. С. 312.

⁸⁴ Там же. С. 313.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Бройтман С. Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. М.: Высшая школа, 1999. С. 144.

случаях героя можно назвать почти, но именно “почти”, отдельным от автора персонажем, а в других — авторской “маской”»⁸⁷.

Противоречивость *лирического героя* объясняется его мнимой близостью к авторскому плану, которая при первом рассмотрении может трактоваться как полное совпадение биографического автора и его лирического героя: «...лирический герой, не совпадая непосредственно с биографическим автором, тем не менее является образом, намеренно отсылающим к внелитературной личности поэта, что и приводит порой к наивно-реалистическому отождествлению их»⁸⁸. Для разрешения парадокса лирического героя Бройтман применяет уже упомянутый нами принцип «нераздельности-неслиянности»: «...нельзя поставить вопрос: либо (автор) — либо (герой). Как только мы закрываем глаза на авторскую ипостась лирического героя, мы оказываемся вынужденными понимать его по аналогии с эпическим или драматическим персонажем, что стирает специфику лирики. Но если мы игнорируем его геройную ипостась, мы перестаем видеть отличие образа от его творца, т. е. стираем специфику искусства. <...> если здесь не действует формально-логический закон исключенного третьего, то есть другая логика, при помощи которой издавна выражали отношение творца и творения — логика принципа “нераздельность-неслиянность”: лирический герой — это и герой и автор “нераздельно и неслиянно”»⁸⁹. Принцип «нераздельности-неслиянности» нашел свое продолжение в разработке явления неосинкретизма в неклассической лирике.

Рассматривая субъектную ситуацию в русском символизме, Бройтман говорит о «революции в субъектной сфере лирики», начальным пунктом

⁸⁷ Бройтман С. Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. 2004. С. 314. По Бройтману, внесубъектные (внеличные) формы зачастую характеризуются «растворением» говорящего в тексте, актуализацией его исключительно как голоса при отсутствии грамматической выявленности. При использовании внеличных форм создается «иллюзия отсутствия раздвоения говорящего на автора и героя», именно поэтому эта субъектная форма в большей степени может быть отнесена к авторскому плану. Лирическое «я» отличается от внесубъектных форм грамматической выраженностью («я», «мы»), но, как и в случае с кормановским собственно автором, лирическое «я» еще не является своей собственной темой, читатель в первую очередь обращает внимание не на саму фигуру субъекта речи (того, кто повествует), а на то, о чем он повествует: событие, пейзаж и т.д.

⁸⁸ Там же. С. 317.

⁸⁹ Там же. С. 320.

которой становится «нерасчленимая целостность я и другого» — неосинкретизм⁹⁰. В конце XIX—начале XX века в лирике «возрастает доля и значение тех форм высказываний, при которых “я” смотрит на себя со стороны — как на другого», а также происходит возрождение неосинкретических и диалогических форм⁹¹.

Освоение идеи о неосинкретическом характере лирического субъекта в неклассической лирике было продолжено В. Я. Малкиной. По мнению исследователя, для лирики в целом значимы синкретические и неосинкретические формы субъектной организации: «В ней имманентно заложена подвижная граница между субъектами, определяющими архитектуру эстетического события: автором, героем и читателем (слушателем)»⁹². Устойчивость лирических границ между автором и героем была характерна для жанрового субъекта, «в новой литературе эта граница снова стала размываться, что привело к диалогизации лирики и, в частности, рождению в ней такого феномена, как субъектный неосинкретизм, который стал одной из востребованных форм субъектной организации»⁹³.

Исходя из этой особенности, Малкина выделяет группу лирических субъектов с размытой субъектной границей, что делает возможным «существование лирического субъекта в двух (и более) семантических полях (мирах) одновременно»⁹⁴. Такому типу лирического субъекта дано название *диффузный*. В случае с *трансгрессивным субъектом* «граница есть, но субъект ее переходит, таким образом, точка зрения расщепляется, а картина мира раздваивается». Крайняя степень размытости границ — «полный отказ

⁹⁰ Бройтман С. Н. Русская лирика XIX- начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). С. 216.

⁹¹ Там же. С. 216.

⁹² Малкина В. Я. Субъектный неосинкретизм в российской лирике XX века: проблемы типологии и анализа // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2019. Т. 78. № 3. С. 33.

⁹³ Там же.

⁹⁴ Малкина В. Я. Типы субъектов в лирике // Субъектная структура лирики: коллективная монография / сост. и ред. В. Я. Малкина. М.: Эдитус, 2024. С. 32.

от какой-либо ... идентичности» и невозможность «признания границ субъектности как таковых»⁹⁵ — характерная черта *номадического субъекта*⁹⁶.

Типология Малкиной, составленная с учетом грамматических категорий, форм речи и точки зрения, доминирующей в тексте, также включает *внеличного субъекта*⁹⁷, *несобственно-личного* (грамматически выражен, актуализирован в тексте как «я», но не является собственным объектом описания)⁹⁸, *собственно-личного* (также имеет грамматическую выраженность («я»)) и отличается от несобственно-личного самостоятельностью образа этого «я»: «...в центре внимания сам носитель речи, он не только описывает картину, но и находится в ее центре»⁹⁹) и *ролевого субъекта*, где «я по-прежнему находится в центре, но надевает на себя маску»¹⁰⁰. Помимо внеличных субъектных форм и форм, ориентированных на «я», Малкиной выделяются также формы «мы»: *всеобщее «мы»*, *слитное «мы»*, *составное «мы»*¹⁰¹.

Располагая обширным терминологическим аппаратом и уделяя пристальное внимание разнообразию субъектных форм, Малкина делает принципиально важный вывод об особом статусе *лирического героя*. Как отмечалось выше, лирический герой является *особой* формой выражения авторского сознания, которая в некотором смысле сближается с понятием «образ автора». Хотелось бы еще раз вернуться к этому тезису. Во-первых, лирический герой, в отличие от других модификаций лирического субъекта,

⁹⁵ Там же. С. 43.

⁹⁶ Номадизм исследуется также в статье Н. Фатеевой, но уже под другим углом, применительно к текстам, где важную роль играет «чужое слово» и в которых «интертекстуальные заимствования позволяют говорить о подвижном понимании “авторской идентичности”, включая гендерный аспект» (термин «номадический» широко освещался в феминистской литературе). См.: Фатеева Н. К проблеме «номадического субъекта» в современной поэзии // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. С. 118. О причинах включения гендерного аспекта см. там же: «Понятия “номадического интеллекта” и “номадического субъекта” стали благодаря Розы Брайдоу (ее работе “Путем номадизма”) широко использоваться в феминистической литературе. Сами же эти понятия безусловно связаны с концепцией “номадического мышления” и “номадическими” текстовыми стратегиями Ж. Делеза (номадическое и ризоматическое письмо)».

⁹⁷ Малкина В. Я. Типы субъектов в лирике. С. 34.

⁹⁸ Там же. С. 34.

⁹⁹ Там же. С. 35.

¹⁰⁰ Там же. С. 37.

¹⁰¹ Там же. С. 38–39.

не может быть обнаружен в пределах одного текста, вне контекста. Классическое определение, данное Л. Я. Гинзбург, заметно выделяет лирического героя из галереи остальных лирических субъектов: он характеризуется устойчивыми биографическими и сюжетными чертами и может явиться «предпосылкой всей поэтической системы поэта»¹⁰². Если лирический герой понимается как «двузначное единство, полновесное равенство субъекта и объекта, автора и его темы (героя)»¹⁰³, то он наделяется большей субстанциальностью, не позволяющей ставить его, например, в один ряд с ролевым героем.

На эту особенность и обратила внимание В. Я. Малкина: «Что касается наиболее привычного понятия лирический герой, то он представляет собой явление другого порядка. Это *образ автора*, возникающий из совокупности стихотворений. ... минимальным контекстом для выделения лирического героя является цикл, а в каждом конкретном стихотворении этого цикла он может быть выражен любым из названных способов субъектной организации» (курсив наш. — А. Н.)¹⁰⁴. Особенно важным нам кажется последнее замечание. Действительно, главная черта лирического героя, по нашему мнению, заключается не столько в формальном аспекте, — т. е. в степени важности контекста для возможной демаркации, хотя это, несомненно, важно — сколько в его способности выражать себя через иной субъект речи, маскироваться под иную форму авторского сознания. Конечно, зафиксировать лирического героя в этом случае возможно исключительно с учетом первого, контекстуального аспекта.

Как видим, обзор теоретических работ демонстрирует тенденцию к «приращению» дополнительных субъектных форм к уже существующим типологиям или созданию собственных методологий. В современных исследованиях, посвященных субъекту в поэзии, фиксируется все большее

¹⁰² Там же. С. 164.

¹⁰³ Ибрапова Ф. Х. К проблеме лирического героя («равновесие или перевес»?) // Проблема автора в художественной литературе. Межвузовский сборник научных трудов. Ижевск, 1990. С. 18.

¹⁰⁴ Малкина В. Я. Типы субъектов в лирике. С. 44.

«размывание» его границ вплоть до его «исчезновения», «растворения» и «дисперсии»¹⁰⁵. Так, актуализируются тезисы о «смещении объекта с субъектом»¹⁰⁶, возвращении мерцающего субъекта¹⁰⁷, конкретизируется феномен «чужого слова» в конструировании «цитатного» субъекта¹⁰⁸ и т. д.¹⁰⁹. Стремление уловить «протеичного» субъекта во всем его многообразии приводит к вытеснению терминов «лирический субъект» и «лирический герой» при анализе новейшей поэзии: вместо этого используется термин «поэтический субъект» как более продуктивный¹¹⁰.

Одна из современных типологий предложена Х. Шталь. Используя в качестве отправного пункта своих размышлений экзистенциальную философию Г. Барта¹¹¹, исследовательница выделяет четыре главные формы поэтического субъекта: эксплицитно *выраженный субъект* в виде персонажа или говорящего и *текстовый субъект*, который существует в имплицитной форме; *трансцендентальный субъект* — «предполагаемый автор, гарантирующий субъектность»; *реляционный субъект автора*, то есть образ автора, обусловленный отношениями всех возможных внутри- и внетекстовых

¹⁰⁵ Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / под ред. Х. Шталь и Е. Евграшкиной. С. 14.

¹⁰⁶ Зубова Л. Субъект и объект в современной поэзии // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. С. 196.

¹⁰⁷ Корчагин К. Возвращение мерцающего субъекта: московский концептуализм и поэзия 2000–2010-х годов // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. С. 383.

¹⁰⁸ Липовецкий М. «Цитатный» субъект: неоакмеизм, концептуализм, пост-концептуализм // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. С. 397.

¹⁰⁹ Отметим, что широко представлен и лингвистический подход к анализу поэтического субъекта, часто — с привлечением коммуникативного аспекта и учетом дейктической составляющей поэтического языка. Так, для обоснования нестабильности положения субъекта в современной поэзии О. Соколова обращается к понятию расщепленного, или отчужденного субъекта Жака Лакана (Соколова О. Отчужденный субъект в русской поэзии 2000-х гг. // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. С. 154), Е. Евграшкина выявляет особенности «неопределенного» субъекта, прибегая к анализу дейксиса в поэтическом тексте (Евграшкина Е. Игры с перспективой и «полагание» субъекта: о дейксисе поэтического текста // Там же. С. 182). О. Северская рассматривает поэтический субъект как «как прагматическую переменную», «знак без референта», не обладающей «семантической “полновесностью”» (Северская О. «Субъект» современной поэзии как прагматическая переменная // Там же. С. 185).

¹¹⁰ Замену определения «лирический» на «поэтический» редакторы сборника мотивируют проблематичностью определения лирики и невозможностью переложения на современные формы поэзии атрибутивных черт «лирического» предшествующих эпох: «...современная лирика породила формы, которые невозможно охватить ни с помощью некоего абстрактного “спектра признаков” из более ранних эпох, ни посредством соотнесения с неким (кажущимся) трансисторическим прототипом» (С. 6). В данной работе «поэтический субъект» будет использоваться при передаче авторской терминологии, в остальных случаях применяется термин «лирический субъект».

¹¹¹ Подробнее о Г. Барте см.: <https://heinrich-barth.ch>

его проявлений¹¹². Таким образом, Шталь выходит за границы сугубо эстетического пространства текста, добавляя в свою типологию такое сложное сверткестовое образование как реляционный субъект, который имеет непосредственное отношение к реальному автору.

Важную ремарку относительно необходимости учета внехудожественной действительности и даже биографической составляющей при анализе субъектности можно найти в рецензии на рассматриваемый сборник: «Концепция Шталь может быть полезна и для анализа тех поэтических практик, которые превращают внешние условия существования поэтов в (интегральную) часть их произведений. Например, она поможет описать то, каким образом социальное положение поэтов из неофициальной культуры и ситуация групповой “скученности” отражались на их поэтике. Для этого можно в первую очередь изучить такие тексты, авторы которых включают в них “самих себя”, своих знакомых и друзей (прежде всего вспоминается поэт Василий Филиппов, но не только он). Эти тексты позволяют реконструировать внеположные тексту коммуникативные практики, свойственные среде неподцензурной культуры и вошедшие затем в отдельные поэтики»¹¹³.

Добавим, что учет внетекстового компонента важен не только в случае очевидного «следа» реальной жизни в художественной реальности, созданной поэтом, но и для более цельного понимания функционирования лирического героя в художественной действительности. Очевидно, что внутренний мир художественного произведения имеет своим истоком объективную действительность, только творчески переосмысленную: «... художественный мир — это не только отражение, но и концепция объективного мира, его оценка, его версия; отражение реальности в искусстве невозможно без ее оценки, без учета системы сложившихся о ней представлений;

¹¹² Шталь Х. Многоипостасная модель поэтического субъекта // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. С. 50–51.

¹¹³ Лепехин М. Смутный субъект поэзии (Рец. на кн.: Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. Berlin a.o., 2018) // Новое литературное обозрение. 2020. № 162. С. 368.

художественный мир — это картина мира, сложившаяся в сознании художника, в сознании культуры; <...> Именно потому, что художественный мир представляет собой органическое единство объективного мира и мира сознания художника, он не есть копия, фотография объективного мира: он с ним связан и от него независим, он сотворен художником, так сказать, по своему образу и подобию»¹¹⁴.

Действительно, для понимания объективного пространства и времени важен личностный, «авторский», компонент, воспринимающий реципиент, делающий это пространство ценностно насыщенным. Творческая переработка объективной реальности создает мир художественной условности, который формируется исходя из того, как воспринимает себя в пространстве и времени его творец. При этом художественная реальность также начинает преобразовываться в процессе явления ее лирическим героем читателю. Таким образом возникает «двойная кодировка» реального мира автором и лирическим героем.

В этой связи особенно остро встает вопрос об их соотношении, о возможности сопоставления видения мира «автором-творцом», создателем художественной реальности, и лирическим героем, в ней функционирующим. Ведь «будучи прежде всего неповторимой творческой индивидуальностью, автор, подобно любому человеку, является вместе с тем <...> также представителем определенной части социума, что неизменно накладывает свою печать на его взгляды, психологию, поведение и, конечно же, на его художественную деятельность»¹¹⁵. Отсюда вытекает необходимость анализа и пространственно-временных координат личности автора, их особенностей, а также того, какое влияние они оказали на формирование художественного мира, функционирование лирического героя в нем.

Итак, лирический герой является преимущественно типологической, нежели видовой категорией, хотя в большинстве существующих типологий он

¹¹⁴ Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1988. С. 5.

¹¹⁵ Хализев В. Е. Авторская субъективность в произведении и автор как реальное лицо // Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004. С. 73.

и рассматривается в рамках «вида» — как одно из проявлений лирического субъекта. Кроме того, лирический герой не всегда оказывается обязательной инстанцией: в некоторых лирических системах он отсутствует, как, например, у А. А. Фета, в поэзии которого «личность существует как призма авторского сознания, в которой преломляются темы любви, природы, но не существует в качестве самостоятельной темы»¹¹⁶. Но зачастую лирический герой понимается в качестве одной из форм выражения авторского сознания, которая «не должна заслонять все другие»¹¹⁷.

Думается, необходимо сделать несколько замечаний по поводу означенного соотношения. Сейчас наиболее распространена точка зрения, согласно которой понятие лирический субъект пришло на смену лирическому герою по причине своей большей универсальности, как понятие «общее, включающее в себя и различные формы существования “лирического героя”», который, в свою очередь, «предполагает присутствие в тексте местоименных или глагольных форм первого лица в то время, как лирический субъект может обходиться без таковых»¹¹⁸.

По нашему убеждению, наличие или отсутствие маркеров первого лица не говорит о степени присутствия в тексте лирического героя. Так, например, формально точка зрения в стихотворении может быть представлена собственно автором, в центре внимания читателя находится, предположим, пейзаж, а сам носитель речи грамматически не актуализирован. Так ли это принципиально в случае с лирикой символистов, в частности, Блока, у которого пейзаж зачастую выступает не как самостоятельный и относительно объективный образ, а скорее как порождение авторского сознания. Это не переживание картины, а переживание своего переживания, которое воплощается в символистских образах. Пейзаж же остается лишь внешним «каркасом», объектом «двойной кодировки» действительности автором и

¹¹⁶ Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 159.

¹¹⁷ Там же. С. 6.

¹¹⁸ Новиков В. Два значения понятия «лирический герой» и их роль для построения современной теории лирического субъекта // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. С. 71.

лирическим героем. В поэтическом мире стихотворения всегда присутствует след лирического героя, который по мере дальнейшего погружения в контекст, как мозаика, складывается в сознании читателя в целостный образ. Это же касается ролевого персонажа: если говорить о Блоке, то можно назвать стихи от женского лица «условно ролевой» лирикой — голосом лирического героя говорит ролевой персонаж, который представлен только грамматически (жен. род), но не всегда фразеологически (см. например, «Мой любимый, мой князь, мой жених...», 1904). Сделаем важную оговорку, что эти положения в первую очередь основаны на изучении поэтики Блока. В других поэтических системах, разумеется, возможны исключения.

Таким образом, лирический герой, как нам кажется, представляет собой обособленный феномен, присущий лирическому дискурсу. В случае Блока лирический герой понимается как сверхсубъектное явление и особый тип образа автора, который может проявлять себя через различные трансформации лирического субъекта. Все они так или иначе имманентно содержат приметы лирического героя, как на лексическом и синтаксическом уровнях текста, так и с точки зрения единства эмоционального тона.

Эти размышления подводят к вопросу о том, какую роль в таком случае играет анализ субъектной организации. По мнению Л. М. Биншток, каждый из лирических субъектов в лирике Ф. И. Тютчева является носителем определенной системы взглядов и обладает собственным видением мира¹¹⁹. Индивидуализация каждой формы авторского сознания объясняется

¹¹⁹ Подробнее об этом: Биншток Л. М. Структура системы и специфика поэтического многоголосья в лирике Ф.И. Тютчева // Проблема автора в русской литературе XIX–XX веков. Ижевск, 1978. С.125–126. Исследователем выделено несколько субъектов в лирике Тютчева:

1. Собственно автор, утверждающий неподвластность человеку законов человеческого бытия, их бесчеловечность, разрушительную для личности, и доказывающий возможность охранить от них личность, если она займет необходимую для этого позицию. 2. Субъект сознания «мы» – общее современное сознание, пассивное по отношению к объективной действительности, подвластное ей, несущее в себе ее зло и понимающее трагизм такого состояния.

3. Повествователь – сознание, потрясенное концом привычных романтических представлений о мире и человеке. Прикованный к явлениям так или иначе напоминающим об этой катастрофе, он наблюдает их с наслаждением отчаянья и, не желая смириться с неизбежностью, зовет смерть.

4. Лирический герой – носитель деятельного сознания, активного в стремлении осуществить норму и трагического, т. к. оно поставлено перед фактом ужасного несовпадения результатов, к которым приводит эта активность, с ее целями.

проблематикой лирики поэта, противоречивостью внутренних установок самого автора: «Существование таких форм выражения авторского сознания и их содержание обусловлены тем, что Тютчев увидел несовпадение романтических представлений об избранной личности с объективной действительностью, которая подчиняет себе и формирует такую личность, как и всякую другую. Отказаться от романтического взгляда на мир Тютчев не мог и не хотел. <...> он не мог перестать чувствовать, как повествователь, и действовать, как лирический герой»¹²⁰. То есть субъекты сознания в лирике Тютчева отражают внутренние конфликты самого автора, а единство этих противоречащих друг другу сознаний обеспечивает их внутренний диалог: «Многосубъектность лирики Тютчева — это воплощение единства личности, понятой как единство противоречий, вызванных реальным положением человека в современной действительности»¹²¹.

Показательно, что повторяемость образов служит опознавательным знаком «единства противоречий»: это своеобразная переключка лирических субъектов, которые, несмотря на свое различие, тем не менее являются иллюстрацией и следствием внутреннего конфликта автора. Если мы выводим лирического героя в качестве особого типа образа автора, то такого рода диалогичность форм авторского сознания маркирует антиномичность и самого лирического героя, который, в свою очередь, отражает внутреннюю противоречивость авторской позиции (см. выше наше предположение о «двойной кодировке» действительности). Если в прозаическом произведении «через систему персонажей выражается единое авторское представление о человеке в его взаимоотношениях с природой, обществом и историей, а также о типах человека»¹²², то в многоэлементной лирической системе (Б. О. Корман) эти взаимоотношения могут выражаться через разнообразие форм выражения авторского сознания. Именно поэтому инструментом

¹²⁰ Там же. С. 126.

¹²¹ Там же. С. 127.

¹²² Система персонажей и авторская позиция // Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Academia, 2004. С. 260.

историко-литературного исследования может служить понятие субъектной структуры: с ее помощью можно не только проследить зависимость эволюции лирического героя (в широком смысле) от эволюции авторской позиции, но и то, как эта эволюция опосредована историко-литературным процессом.

Как видим, мнение о месте и функции лирического героя по мере развития самой лирики видоизменялось. Так, в классификации Б. О. Кормана лирический герой был одной из форм выражения авторского сознания, соположенной собственно автору, автору-повествователю и ролевому герою. С. Н. Бройтман, отмечая размытость границ между субъектами, вывел принцип «нераздельности-неслиянности» автора и лирического героя, подчеркнув тем самым его особый статус. Наконец, В. Я. Малкина, значительно расширив терминологический аппарат анализа субъектной структуры неклассической лирики, определила лирического героя как явление качественно иного порядка. Понимание лирического героя как образа автора особого типа, организующего субъектную структуру произведения и выражающего противоречивое единство авторской позиции, дает нам основания рассматривать его как типологическую категорию. В нашей работе лирический герой Блока предстает именно в качестве такой интегральной формы авторского сознания, которая может выражаться через разнообразие речевых субъектов, а его эволюция прослеживается через динамику субъектных модификаций и трансформацию отношений в парадигме «Я» и «Другой». Указанные теоретические основания определяют логику анализа трилогии.

ГЛАВА 2. РАННЯЯ ЛИРИКА А. БЛОКА И АНТИНОМИЧНОСТЬ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ ПЕРИОДА «ТЕЗЫ»

2.1. Специфика авторской субъектности Блока в макросюжете лирической трилогии

Вопрос о роли авторской субъектности в построении художественной картины мира произведения важен для нашего исследования по нескольким причинам. Реальный автор является носителем определенного мироощущения, а его личный *взгляд* и *опыт* формируют какую-то часть его художественного творчества. Однако авторский взгляд на мир может меняться, что закономерно ставит вопрос о мере влияния этих изменений на точку зрения лирического героя. Разумеется, нельзя дать однозначный и окончательный ответ на вопрос, насколько точка зрения автора и лирического героя соотносятся друг с другом. Однако попытка обнаружить «пункты пересечения биографии и поэтической истории»¹²³ позволяет предотвратить как излишнюю прямолинейность, так и избыточную субъективность при разборе произведений.

Согласно Г. Шпету, «объективная структура слова <...> окутывается субъективно-персональным, биографическим, авторским дыханием»¹²⁴. В свою очередь, индивидуальный опыт творца также оказывается вписан в более широкий историко-культурный контекст, что наделяет его творчество также и надындивидуальным началом: личность оказывается выразителем не только своего опыта, она аккумулирует в себе, сознательно или нет, «опыт» эпохи (хотя этот надличностный опыт оказывается пропущен через личное понимание). Сверхличное начало может рассматриваться с точки зрения философии творчества. В этом случае оно оказывается вписанным в концепцию всеединства — как иллюстрация тезиса о преодолении разобщенности через искусство: «Творчество есть признак и выражение

¹²³ Винокур Г. О. Биография и культура. М.: Издательство ЛКИ, 2007. С. 73.

¹²⁴ Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. III. Пб: Книгоиздательство «Колос», 1923. С. 74.

всеединства — только там, где деятель есть *не только* он сам в своей изолированности, а есть все <...> там возможно творчество ...»¹²⁵.

Сказанное о роли авторского опыта может быть приложимо к главной идее блоковского творчества — идее пути, реализованной в «трилогии вочеловечения». В ней собственная биография осмысливается и мифологизируется Блоком, а творчество, в свою очередь, приобретает черты лирического жизнеописания.

В трилогии Блока наблюдается диалектика индивидуального «чувства пути» и воспринятых извне «идей» о развитии символизма, изложенных в трудах Вяч. Иванова. Последнее в какой-то степени и подтолкнуло Блока к созданию трилогии, каждый том которой, как известно, должен был соответствовать определенной стадии символизма: тезе, антитезе и синтезу.

Уточним для начала, что из себя представляет трехчастная структура теза — антитеза — синтез. З. Г. Минц указывает на «связь мифопоэтических концепций Вл. Соловьева с гегелевско-шеллинговской диалектикой, соответствующим образом трансформированной»¹²⁶. Платоновской концепции «недвижной сущности бытия» на смену приходит идея вечного движения, которая и осуществляется через обозначенную выше триаду, где синтез является кульминационной точкой развития, в которой происходит единение «небесного» и «земного». В период антитезы «мир распадается на множество отдельных элементов», теряя абсолютное слияние с Душой мира, свойственное периоду тезы.

Идея трехэтапного пути символистского искусства была четко сформулирована уже в работах самих символистов. Речь идет о статье «Заветы символизма» Вяч. Иванова (1910) и ответной статье Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910), в которой проиллюстрированы теоретические положения работы Иванова. Теза, «оптимистический момент

¹²⁵ Франк С. Л. Непрочитанное ... / Статьи, письма, воспоминания. М: Московская школа политических исследований, 2001. С. 389.

¹²⁶ Минц З. Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник. III: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979. С. 85–86.

символизма», «характеризуется доверием к миру, как данности», однако перед тем как будет достигнута высшая цель художника — «пересоздание существующей действительности», он неизбежно сталкивается с «религиозно-нравственным испытанием», антитезой, преодоление которой возможно через «внутренний подвиг послушания»¹²⁷.

«Трилогия вочеловечения», вероятно, виделась Блоком как возможная реализация теории Иванова, попытка создать «символ-монолит» из «рассеянных и разрозненных» символов, что определяет появление «большого стиля» в символизме, который, по Иванову, обозначит пик его развития. Однако эти идеи не могли быть слепо апроприированы Блоком: к 1910 г. он уже являлся самодостаточной творческой величиной, так что любая идея, пришедшая извне, не могла не преломиться сквозь его авторско-индивидуальное начало. Сочетание авторской субъективности и внешней идеи, осмысленной сквозь призму авторского видения, определило своеобразие блоковской трилогии, ее антиномичность.

Возвращаясь к модели символистского пути, отметим, что трехчастная структура нередко обуславливает стадийно-схематичное видение пути писателя или поэта. На самом деле реализация такой концепции не всегда происходит по строго намеченному плану даже для самого художника.

Д. Е. Максимов подошел вплотную к вопросу об особенностях эволюции Блока, развивая идею спиралевидной формы блоковского пути¹²⁸. Известно, что Блок сам сравнивал свой творческий путь со спиралью, а также говорил о «мучительных возвращениях», происходящих на различных этапах жизни. Спиралевидная концепция пути снимает схематизм линейной теории, в которой отклонения невозможны. Однако необходимо прояснить причины возникновения такого движения и условия его воплощения.

Т. В. Игошева, анализируя стихотворение «Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный...», показывает, как его композиция передает смену

¹²⁷ Иванов В. И. Заветы символизма // Собр. соч. Т. 2. С. 602.

¹²⁸ Максимов Д. Е. О спиралевидных формах развития литературы (К вопросу об эволюции А. Блока) // Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. С. 326–334.

состояний лирического героя, его эволюцию на протяжении макротекста трилогии: «восторг <...> был присущ лирическому герою 1-го тома лирики Блока, “буря” соотносится с той стихией страсти, которая запечатлена во 2-м томе, “ад” устойчиво ассоциируется и у автора, и у читателя с 3-м томом лирики Блока»¹²⁹. Однако исследователь сразу же подчеркивает: расщепленность лирического героя Блока возникает еще на раннем этапе творческого пути, что обнажает неполноту стадияльной схемы. Возникает вопрос, целесообразно ли придерживаться деления лирики Блока на три этапа, последовательно иллюстрирующих три стадии символизма.

Собственно, сам Блок (более отчетливо, кстати, чем Иванов) неоднократно подмечал, что «изменение облика» «предчувствовалось уже в самом начале “тезы”»¹³⁰. Это видно и в блоковской цветописи «тезы» (как она представлена в статье «О современном состоянии русского символизма»), в том внимании, которое уделяется Блоком «лилово-пурпурному», начинающему преобладать уже на этом этапе. Исследователи подтверждают, что «постепенное ослабление мистического пафоса у Блока шло необыкновенно сложным, диалектическим путем, на протяжении которого “соловьевский” идеал то тускнел, то снова выдвигался на первый план, что являлось свидетельством близкого соседства в его сознании веры и скептицизма, их сосуществования»¹³¹.

Современники Блока тоже осознавали неоднозначность блоковской «тезы», скорое «изменение облика», видели «лилово-пурпурный сумрак», просачивающийся в «золото». Андрей Белый указывал, что некоторые ранние стихи Блока «пугали» его, например, «Мне страшно с тобой встречаться» (5 ноября 1902, цикл «Стихи о Прекрасной Даме») и «По городу бегал черный человек...» (апрель 1903, цикл «Распутья»). В письме Блоку от 19-го августа

¹²⁹ Игошева Т. В. Лирика Блока в контексте средневековой драмы // Александр Блок и мировая культура: Материалы научной конференции 14-17 марта 2000 г. Великий Новгород: Новг. гос. ун., 2000. С. 77.

¹³⁰ Блок А. А. О современном состоянии русского символизма // Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 8. М.: Наука, 2010. С. 126.

¹³¹ Пильд Л. Л. Из творческих связей Ал. Блока и А. Белого в период «Распутий» // Блоковский сборник. VI: Блок и его окружение. Тарту, 1985. С. 43.

1903 г. он писал: «А странны они... “Черные человечки” <...> Странное дело: стихотворение “День был нежно-серый, серый, как тоска...”, изумительное по глубинной реальности, незабвенности, мне напомнило Врубеля — этого никем не оцененного титана русской живописи...»¹³².

В этом письме от 1903 г. Белый выражал свои опасения относительно «страшных» стихов Блока: «Никого нет, кроме Вас, кто бы так изумительно реально указал на вкравшийся ужас. Знаете, я боюсь: куда приведут такие стихи? Что вскроют, что повлекут за собой?..»¹³³. Сам Блок в письмах — еще во время формирования цикла «Стихи о Прекрасной Даме» — не раз высказывал свои «опасения» относительно «утраты Соловьевских костылей», нарастающего скептицизма и страха: «Скептицизм (принадлежность рассудка) лежит камнем на дороге и объехать его нельзя. Потому непророкам приходится разбавить вино мистицизма его (скепти<изма>) водой»¹³⁴. Белый позже вспоминал, что не сразу увидел в Блоке «размах того трагического надрыва, который вел его неизбежно к написанию “Балаганчика”»¹³⁵.

Однако, как неоднократно подчеркивал сам Блок, большую роль в его творчестве играла ориентация на внутреннее чувство¹³⁶. Являясь, по собственному признанию, «лириком», а не «теоретиком», Блок в своей

¹³² Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2011. С. 94.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Там же. С. 68.

¹³⁵ Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. Т.1. М.: Художественная литература, 1980. С. 313.

¹³⁶ Позволим себе привести в качестве иллюстрации этого тезиса полемику Блока и Белого, который предостерегал первого — «нельзя одновременно и с Богом и Чертом». В ответ на обвинения в «игре с мистикой» Блок, очевидно иронически, отвечал своему «оппоненту»: «Я вообще никогда (заметь, никогда, даже когда писал все стихи о Прекрасной Даме) не умел выражать точно своих переживаний <...> Отчего Ты думаешь, что я мистик? Я не мистик, а всегда был хулиганом, я думаю. Для меня и место-то, мож<ет> быть, совсем не с Тобой, Провидцем и знающим пути, а с Максимкой Горьким, который ничего не знает, или с декадентами, кот<орые> тоже ничего не знают» (Андрей Белый и Александр Блок. Переписка 1903–1919. С. 252–253). Сказанное Блоком в пылу обиды уже вполне «осознанно» подмечалось З. Н. Гиппиус как черта блоковского мировидения. В статье-воспоминании она писала, что Блок был «необыкновенно, исключительно правдив»: «Ведь Блока, я думаю, никогда не покидало сознание, или ощущение, очень прозрачное для собеседника, — что он ничего не понимает. Смотрит, видит, и во всем для него, и в нем для всего — недосказанность, неконченность, темнота. <...> Когда это постоянное состояние Блока выступало особенно резко, мне думалось: а вдруг и все “ничего не понимают” и редкость Блока лишь в том, что он с непрерывностью чувствует, что ничего “не понимает”, а все другие — не чувствуют?» (Гиппиус З. Н. Мой лунный друг // Собр. соч.: в 15 т. Т. 6. М.: Русская книга, 2002. С. 10–11). Если кто-то мог «отодвинуть» Черта, чтобы не разрушить целостность выстроенной системы, то Блок следовал своему внутреннему чувству (которое во многом было антиномичным из-за ощущения разорванности мира), даже если оно шло вразрез с тем, что соответствовало «канону» символизма в среде его собратьев.

трилогии изображает скорее индивидуальный путь поэта-символиста, а не создает иллюстрацию того, как этот путь должен выглядеть в теории: «Драма моего мирозерцания (до трагедии я не дорос) состоит в том, что я — *лирик*. Быть лириком — жутко и весело. За жутью и весельем таится бездна, куда можно полететь — и ничего не останется. Веселье и жуть — сонное покрывало. *Если бы я не носил на глазах этого сонного покрывала*, не был руководим Неведомо Страшным, от которого меня бережет *только моя душа*, — *я не написал бы ни одного стихотворения из тех, которым Вы придавали значение*»¹³⁷.

Эти свидетельства, демонстрирующие особенности блоковского мировидения, были приведены для подступа к волнующей нас проблеме: диалектике личного опыта и опыта исторического (имеется в виду эпоха символизма со свойственной ей рефлексией над смыслом творчества). Рассмотрим, в чем заключается этот «личный» элемент и как он повлиял на путь лирического героя трилогии, который уже при первом рассмотрении оказывается достаточно противоречивым.

Особенности сознания лирического героя (некоторые из которых могут корениться и в особенностях сознания автора биографического) формируют художественный мир трилогии таким образом, что делают невозможным вместить ее в прокрустово ложе сколько-нибудь однозначной модели развития. Попробуем предположить, что такой особенностью является попытка симультанного схватывания действительности: «предугадывания» потенциальных путей своего развития, «мучительные возвращения» к прошлому. Разумеется, речь идет не о пророческой природе поэзии вообще или неких психологических доминантах личности, а исключительно об особенностях творческого взгляда, который может иметь под собой и «личное» основание. В письме к Л. Д. Менделеевой от 1902 г., в период, когда уже были созданы многие стихи, вошедшие в «Стихи о Прекрасной Даме», Блок писал: «Ещё раз говорю Вам твердо и уверенно, что *нет больше ничего*

¹³⁷ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка 1903–1919. С. 325.

обыкновенного — и не может быть, потому что Судьба в неизреченной своей милости написала мне мое будущее и настоящее, как и часть прошедшего, в совершенном сочетании с тем, что мне неведомо...»¹³⁸

Такое суждение может объясняться и символической природой творчества Блока. Известный мифологизм мышления символистов подразумевает, как писала Минц, отождествление «познания мира <...> с самим *процессом созидания, творчества*», которое наделяет символ «онтологическим бытием»¹³⁹. Творимая действительность «способна преодолевать, побеждать “кошмары” материального бытия. “Грубая и бедная жизнь” претворяется в “сладостную легенду” (Ф. Сологуб) не только в самом художественном тексте, но и в действительности»¹⁴⁰.

Можно предположить, что такое преобразование действительности и материализация в ней творческих интенций (иными словами — *жизнетворчество*) не отменяет того, что пласт «грубой и бедной жизни» и фактическое функционирование личности в ней приводит к «двоению» самой личности. Взаимопроникновение инобытия и бытия может осуществляться далеко не гармонически, грубость материального мира не преобразается, а продолжает «мерцать» в пласте творимого иного бытия. Отсюда и возникает скепсис, который Блок выражал в письме, процитированном выше. Это же может привести к тому, что ставится под сомнение сама ценность такого инобытия, его самодостаточность, что ведет к «диссоциациям» личности творца, отгораживанию от реальной жизни и «толпы», а далее к появлению мотива двойничества и иронии. Подобные тенденции проявляются уже в многочисленных стихотворениях первого тома, начиная с *Ante Lucem*.

Этим может объясняться и то, что все блоковское творчество с самого начала тяготеет к симультанности: лирический герой Прекрасной Дамы и двойники сосуществуют в поэтическом мире одной книги (хотя и в разном

¹³⁸ А. А. Блок — Л. Д. Менделеева. Переписка 1901-1917 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 28.

¹³⁹ Минц З. Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник III. С. 82.

¹⁴⁰ Там же.

соотношении), в самой лирической героине просвечивает «изменение облика», рефлексия над прошлым сменяется устремленностью в будущее (видение которого также колеблется). Обращенность к прошлому часто объясняется в блоковедении через мотив памяти, который «непосредственно мыслится восходящим к платоновским идеям “анамнезиса” и “метемпсихоза” (“вечного возвращения”). <...> ранний Блок трактует память как “прапамять”, как “именно сверхзнание об идеальных сущностях мира”, как припоминание того, что душа уже прежде видела, во время своего пребывания с богами, когда она, пренебрегая тем, что мы называем существующим, воспринимала то, что действительно существует»¹⁴¹. В *Ante Lucem* (последняя редакция) можно найти стихотворения, посвященные тоске по ушедшей юности, которая неразрывно связана с сакрализацией прошлого. Корпус этих стихотворений внутри цикла создает ощущение «голоса из будущего», который появляется на фоне устремленности лирического героя к «свету»: «В этом блеске великое чутся, / но великое я пережил...»¹⁴² («Не легли еще тени вечерние...» Т. 1. С. 25); «То отголосок юных дней / В душе проснулся, замирая...» (Т. 1. С. 34). Усиливает парадоксальность этого мотива и тот факт, что он соседствует с «предчувствованием» Той, которая в следующем цикле оформится в цельный образ в «Стихах о Прекрасной Даме» («Восходишь ты, что строгий день...» Т. 1. С. 28; «Неведомому Богу». Т. 1. С. 25 и др.).

Известно, что восприятие «всего и сразу» не свойственно Новому времени. В этой связи показательно утверждение Блока о его «родственности» человеку Средневековья («Я родился в Средние Века»¹⁴³). Разумеется, такая самоидентификация несет метафорический характер, тем не менее, она может служить ключом к обозначенной нами особенности блоковской поэтики.

¹⁴¹ Петрова Г. В. «Я хочу вспомнить забытое...»: (Тема памяти в «Стихах о Прекрасной Даме» А. Блока) // Александр Блок и мировая культура. Великий Новгород: Новгор. гос. ун., 2000. С. 18.

¹⁴² Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. С. 25. Здесь и далее стихотворения цитируются по: Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Ин-т русской лит. (Пушкинский Дом). М.: Наука, 1997-2014. В круглых скобках первая цифра обозначает том, вторая — страницу. При необходимости перед томом и страницей может быть указано название стихотворения. Курсивы в тексте стихотворений, если не оговорено особо, принадлежат автору данной работы.

¹⁴³ Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 13. Записные книжки (1901–1914). М.: Наука, 2022. С. 343.

Временные отрезки, которыми оперировало Средневековье, обладали разным ценностным содержанием. А. Я. Гуревич упоминает такие категории как «вечность» (*aeternitas*), «век» (*aevum*) и «время жизни человечества» — «*tempus*»¹⁴⁴. В контексте нашего вопроса интересно понятие «*aevum*», «сотворенной вечности», занимающей промежуточное положение между временем и вечностью: «...“*aevum*” имеет начало, но не имеет конца, тогда как время имеет и начало, и конец. По Фоме Аквинскому, *aevum*, как и *aeternitas*, дан “весь сразу” (*totum simul*), но вместе с тем обладает и последовательностью»¹⁴⁵. Думается, что в мире лирического героя «господствует» *totum simul* — парадоксальное сочетание синхронности и последовательности временных пластов. Выше говорилось, что simultанность обуславливает антиномичность лирического мира Блока: осмысление на раннем этапе дальнейших путей, тоска по еще «не бывшему» прошлому. При этом simultанность, видение «всего и сразу», не отменяет последовательности: невозможно отрицать тот факт, что большая часть мотивов, «напророченных в “Стихах о Прекрасной Даме”», в полной мере раскрылась лишь в позднем творчестве Блока.

Этим определяется и то, что в первом томе Блока присутствуют указания как на «оформление» облика лирического героя трилогии, так и на пути, по которым он пройдет. В 1910 г., начиная обдумывать состав трилогии, Блок писал Белому: «Настаиваю на том, что я никогда себе не противоречил в главном. <...> Ведь вся история моего внутреннего развития “напророчена” в “Стихах о Прекрасной Даме”»¹⁴⁶. Почти ту же самую мысль Блок выражал ранее, в письме от 1907 г.: «Считаю, что стою на твердом пути и что все написанное мной служит органическим продолжением первого — “Стихов о Прекрасной Даме”. Ввиду этого, не понимаю Твоего отношения к моей литературной деятельности, поскольку ты считаешь мои новые произведения

¹⁴⁴ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. С. 107.

¹⁴⁵ Там же. С. 107.

¹⁴⁶ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка 1903–1919. С. 373.

не связанными с прежними»¹⁴⁷. Это позволяет говорить о прототекстуальном значении начального этапа для всего дальнейшего творчества поэта.

В целом, это соответствует мифопоэтическому характеру художественного мира Блока. Все три тома представляют собой разворачивающуюся мистерию. По сути, время мифологическое/мистерийное вообще более «полноценно» и самоценно, чем время, условно говоря, бытовое. Оно не вписывается в рамки линейного времени: «...в религиозном ритуале, в моменты исполнения мифа прошедшее и будущее сливались в настоящем в непреходящий, исполненный высшего смысла миг»¹⁴⁸. Можно провести здесь аналогию с художественным миром Данте (тем более что личность Данте была одной из ключевых для Блока), в «Комедии» которого история, по мнению О. Мандельштама, понимается «как единый синхронистический акт»¹⁴⁹.

Кроме того, известна двойственность восприятия времени средневековым человеком: «Он никогда не живет в одном лишь земном времени, он не может отрешиться от сознания сакральной истории, и это сознание коренным образом воздействует на него как на личность, ибо спасение его души зависит от его приобщения к сакральной истории»¹⁵⁰. Блок же, как и многие символисты, воспринимал разворачивающуюся историю как мировую мистирию в прямой связи с мистерией личной, проецируя одно явление на другое.

Помимо исторических «прецедентов» подобного мышления, можно наблюдать подобные параллели и в иных эстетических системах. Так, типологические схождения можно заметить между симультанным восприятием действительности Блока и пространственно-временными категориями в раннем немецком романтизме. В частности, речь идет о категории вечности: «Раннеромантическая вечность — это универсальная

¹⁴⁷ Там же. С. 308.

¹⁴⁸ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. С. 137.

¹⁴⁹ Мандельштам О. Э. Разговор о Данте // Полное собр. соч. и писем: в 3 т. Т. 2. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 179.

¹⁵⁰ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. С. 127.

целокупность, всемирный синтез, единство всего сущего; в вечности слито то, что рациональному сознанию представлялось как полюсы, как антитезы: прошлое и будущее, жизнь и смерть. <...> Бесконечное пространство из сферы движения трансформировано в сферу пребывания»¹⁵¹. В вечности схватывается «все и сразу», аккумулируясь в одной точке, фактически, симультанность «приспособлена» скорее для восприятия вечности, а не времени: «... вечность в каждом своем мгновении целокупна, времени же это не присуще»¹⁵².

Особенность симультанности в поэзии Блока заключается в том, что схватывается таким образом именно объективная временная действительность. У Блока отсутствует «оптимизм» ранних романтиков, для которых вечность была вместилищем гармонического начала. Симультанность же предполагает дисгармоничность, включает «черное» и «белое» и не обязательно ведет к истине, существование которой также подвергается сомнению. Она скорее демаркирует не только цельность восприятия, но разорванность сознания. Кстати, возможно именно в этом кроется причина страха «изменений», который был присущ Блоку (с категорией перемены соотносится именно время), на что указывал Андрей Белый: «...главные признаки подлинно-духовного в отличие от ложно-духовного для Блока — неподвижность, постоянство, покой»¹⁵³. И далее: «Отсюда и восприятие строк “Но страшно мне, изменишь образ Ты”, как лейтмотив рока Блока: кто строит на неподвижности образа, тому рок — “измена”»¹⁵⁴.

Как видим, своеобразие блоковской трилогии определяется диалектикой индивидуального и надындивидуального: столкновение авторской индивидуальности и идей символистской эпохи определило антиномичность поэтического мира трилогии и такую черту блоковской поэтики, как

¹⁵¹ Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. С. 116.

¹⁵² Боргош Ю. Фома Аквинский. М.: Мысль, 1966. С. 150.

¹⁵³ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. С. 71.

¹⁵⁴ Там же. С. 72.

симультанность. Симультанное восприятие действительности, которое можно объяснить как особенностями «пространственного» восприятия времени конкретным автором (и в дальнейшем его лирическим героем), так и мифотворческим характером символистской эпохи в целом способствует тому, что события разворачиваются в художественном мире поэта не стадильно: развиваясь спиралевидно, они подспудно присутствуют уже в начале его пути, обособляясь в той или иной мере в определенный период. Добавим также, что эта черта поэтики определяет прототекстуальность первого этапа творчества Блока, его противоречивую целостность. В следующих параграфах будет показано, как реализуется принцип симультанности в первом томе Блока и каким образом это влияет на эволюцию лирического героя. Нагляднее всего этот принцип обнаруживается в построении художественного времени-пространства.

2.2. Субъектная организация художественного пространства первого тома лирики*

Чтобы продемонстрировать, каким образом художественное пространство в ранней лирике Блока определяет специфику первого тома и влияет на понимание лирического героя, необходимо сделать несколько предварительных замечаний. Художественное пространство является творческим пересозданием лично переживаемого автором объективного пространства-времени, что делает его своего рода «переживанием переживания» уже лирического героя¹⁵⁵. Эта особенность помогает уловить антропоцентрический аспект хронотопа: связь лирического героя с художественным пространством, самовосприятие и самоактуализацию героя

* Положения параграфа подробнее изложены в статье: *Насуева А.М.* Пространственно-временные характеристики ранней поэзии А. Блока и функционирование лирического героя в тексте // Новый филологический вестник. 2026. № 2. С. 192–203.

¹⁵⁵ Подробнее о соположении пространственно-временных координат автора и лирического героя см. на с. 39–40 данной работы.

в хронотопе, их взаимодействие, которое определяет внутреннюю эволюцию лирического героя и в дальнейшем изменение поэтики произведения в целом.

Необходимость учета элемента субъектности (в каких-то случаях даже субъективности) при пространственно-временном анализе уже отмечалась исследователями. Г. Башляр, рассматривающий пространство с точки зрения феноменологии, ставя себе задачу «определить человеческую ценность пространств, всецело нам принадлежащих...», продолжает: «Пространство, которым овладело воображение, не может оставаться индифферентным, измеряемым и осмысленным лишь в категориях геометрии. Речь идет о пространстве переживаемом»¹⁵⁶. Р. И. Енукидзе, например, в своей работе придерживается концептуальной модели хронотопа, состоящей из трех компонентов: субъекта, времени и пространства¹⁵⁷. Б. С. Мейлах, рассуждая о пересечении «объективного мира» и «внутреннего мира художника» в рамках проблемы художественного ритма и хронотопа, отмечает, что «сознание человека не только отражает мир, оно содействует его творческому преобразованию», поэтому сведение ритма и пространственно-временных отношений к простому отражению объективной действительности является упрощением¹⁵⁸.

Таким образом, пространство художественного текста — противопоставленное бытовому и объективному — обладает дополнительными ценностными характеристиками, которые выражают

¹⁵⁶ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М.: РОСПЭН, 2004. С. 22–23.

¹⁵⁷ Енукидзе Р. И. Художественный хронотоп и его лингвистическая организация (на материале англо-американского рассказа). Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1987. 194 с. См. об этом подробнее на с. 25–27: «Художественный хронотоп, как локация, транспонированная в художественную действительность, должен “сохранить” все три координаты категории локации, т. е. хронотоп должен представляться в виде трехкомпонентной системы, несмотря на то, что термин “хронотоп” в своем прямом значении указывает только на два члена этой системы — время и пространство. <...> универсальная концептуальная модель художественного хронотопа нам представляется в следующем виде: субъект + время + пространство. Таким образом, мы определяем хронотоп как пространственно-временные отношения в художественном тексте, но только с одной оговоркой: каждое пространственно-временное отношение устанавливается при обязательном учете субъективности».

¹⁵⁸ Мейлах Б. С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1974. С. 6.

авторский взгляд на мир¹⁵⁹ и определяют своеобразие его лирического героя. Пространству ранней лирики Блока присущи как раз те качества, которые в полной мере раскрывают характер лирического героя и имманентно содержат импульсы, определяющие его дальнейшие изменения.

Известно, однако, что М. М. Бахтин, вводя в литературоведческий дискурс понятие хронотопа, делал это на примере жанра романа. Но поэзия Блока как единый гипертекст образует своеобразный стихотворный роман-трилогию, куда входят лирические и лиро-эпические произведения. Поэтому изучение пространственно-временных образов отдельных «глав» романа, их частных хронотопов способно прояснить сущность общего хронотопа стихотворного романа поэта. Анализ общего хронотопа блоковского единого текста должен идти от частного к общему. И логично начать его с рассмотрения ранних поэтических произведений.

Такая концептуальная связь, образовавшаяся внутри текстов разных периодов, обусловлена важностью мифологемы пути в творческом сознании Блока. «Трилогия вочеловечения» — это эстетически оформленное, ретроспективно осмысленное видение поэтом своего индивидуального развития. Этот индивидуально-поэтический путь реализуется с опорой на пространственно-временные координаты личности, поэтому для понимания блоковского пути необходимо выделить особенности ориентации в пространстве-времени его лирического героя.

Говоря о тесной связи, существующей между хронотопом и функционированием в нем героя, необходимо обратиться к Ю. М. Лотману. При этом стоит отметить, что ученый делает упор в своих размышлениях на категорию пространства, разумеется, ценностно насыщенную. «Художественное пространство в литературном произведении — это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. Наивное восприятие постоянно подталкивает читателя к отождествлению

¹⁵⁹ Это также можно назвать «онтологической» функцией хронотопа, которая заключается в выражении «закодированной» автором «модели мира». См. об этом Повалко П. Ю. Пространство и время как категории художественного текста // Вестник РУДН: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2016. № 3. С. 106–112.

художественного и физического пространства»¹⁶⁰. Пространство представляет собой субъективную «модель мира данного автора», при этом оно может брать на себя дополнительные функции, выходящие за рамки чисто пространственных отношений: «...художественное пространство становится формальной системой для построения различных, в том числе и этических, моделей, возникает возможность моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора»¹⁶¹.

Понятие хронотопа далее будет рассматриваться с учетом его определяющей роли в выстраивании ценностных структур текста. Как видим, хронотоп не только условное обозначение художественного пространства-времени, в котором функционируют герои, «условный» фон: он сам, с одной стороны, участник событий, с другой — условие существования этих событий вообще. В связи с метафоризацией пространства можно выделить и определенные типы героев по принципу их пространственной принадлежности¹⁶². Возникающая таким образом взаимоопределяемость героя и пространства уже подчеркивалась нами выше.

Поскольку хронотоп тесно связан с блоковской идеей пути, рассмотрим, как реализуется «путь» в мифопоэтическом пространстве. Он ведет к центру пространства — месту эпифании, то есть месту сакральному. Иными словами, путь — это то, что «связывает <...> самую отдаленную и труднодоступную периферию и все объекты, заполняющие и/или образующие пространство, с высшей сакральной ценностью, находящейся в центре...»¹⁶³ Основная характеристика пути — трудность его преодоления, это «уже есть подвиг,

¹⁶⁰ Лотман М. Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 258.

¹⁶¹ Там же. С. 256.

¹⁶² Лотман демонстрирует это на примере героев Л. Толстого: герой места (герой пространственной и этической неподвижности), герой дороги (для героя характерен запрет на боковое движение, что определяет внутреннюю эволюцию), герой степи (вместо движения по траектории — свободная непредсказуемость направления движения). Там же. С. 256–257.

¹⁶³ Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 258.

подвижничество со стороны идущего подвижника, путника»¹⁶⁴. При этом начало и конец пути не абстрактные точки пространства, они также обладают подспудной семантической наполненностью: начало пути есть естественный локус путника, конец — обиталище сакрального или место преодоления препятствия на пути к нему. Через начало и конец «путь осуществляет свою установку на роль медиатора: он нейтрализует противопоставления этого и того, своего и чужого, внутреннего и внешнего, близкого и далекого, <...> сакрального и профанического»¹⁶⁵.

Различаются два вида пути, что также важно иметь в виду: первый — путь, характеризующийся поступательным движением в сторону сакрального, «прямой путь», движение к цели без отступлений; второй — путь к периферии, «мешающей соединению с этим сакральным центром или же уменьшающей сакральность этого центра». Топоров подчеркивает, что второй тип развития наиболее часто реализуется в мифопоэтических текстах: сакральные ценности приобретаются не сразу, через отдаление от них и риск. Кульминационный момент связан с пограничностью локуса пути, он располагается на «стыке двух частей, указывающих на границу-переход между двумя по-разному устроенными пространствами (отсюда особая выделенность всех вариантов границы: порог, дверь, лестница, окно, мост и т. д.)»¹⁶⁶. Этот отрезок пути оказывается решающим, так как ставится под вопрос возможность его преодоления. Топоров делает в конечном итоге следующий вывод: «... для мифопоэтического сознания путь, не совпадая с пространством, выступает как его квинтэссенция, его интенсифицирующая суммация, его линейный одномерный образ. Само пространство определяется через совокупность путей, которые могут находиться в нем...»¹⁶⁷. Таким образом, противопоставленное бытовому и объективному мифопоэтическое пространство художественного текста обладает дополнительными

¹⁶⁴ Там же. С. 259.

¹⁶⁵ Там же. С. 260.

¹⁶⁶ Там же. С. 263.

¹⁶⁷ Там же. С. 271.

ценностными характеристиками, которые выражают авторский взгляд на мир и определяют своеобразие его лирического героя.

Одной из характерных особенностей пространства лирического героя Блока является то, что это пространство может быть названо *интенциональным*: это пространство стремления или ретроспективного переживания. Присутствие же героя в настоящем зачастую способствует только внедрению мысленного импульса в прошлое или будущее, т. е. «переносу» сознания. Часто фиксация настоящего момента служит у Блока поводом для развертывания воображаемого плана будущего. Сравним два похожих по структуре стихотворения:

* * *

Город спит, окутан мглою,
Чуть мерцают фонари...
Там далёко, за Невою,
Вижу отблески зари.
В этом дальнем отраженьи,
В этих отблесках огня
Притаилось пробужденье
Дней тоскливых для меня...

23 августа 1899

(Т. 1. С. 24–25)

* * *

Белой ночью месяц красный
Выплывает в синеве.
Бродит призрачно-прекрасный,
Отражается в Неве.

Мне провидится и снится
Исполненье тайных дум.
В вас ли доброе таится,
Красный месяц, тихий шум?

22 мая 1901

(Т. 1. С. 58)

В обоих стихотворениях точно определено фактическое пространство — Петербург. Это нетипично для стихов первого тома, в которых пространство Петербурга или, например, Шахматова может угадываться чаще опосредованно, через детали и по большей части художественно перекодировано вплоть до потери самостоятельного значения. Два этих стихотворения зеркально повторяют друг друга: начинаясь с описания

окружающего пространства через его конкретные компоненты (ночь, река, фонари, месяц), они постепенно перетекают в область размышлений о будущем, очертания которого скрываются за атрибутами настоящего. Различие только в восприятии этого будущего (колебания в его обрисовке — одна из характерных черт восприятия действительности блоковским героем). В обоих случаях вещественность настоящего служит точкой отталкивания для перехода в мыслимое будущее — то есть за первым планом хронотопа (настоящее) скрывается более ценностно насыщенный второй (будущее).

Интенциональность пространства определяет его *многомерность*. В данных стихотворениях эту многомерность можно назвать временной: за планом настоящего — план будущего. Однако за планом настоящего может стоять и план прошлого. Показательна эта смена временных планов в следующем стихотворении:

Последний пурпур догорал,
Последний ветер вздохнул глубоко,
Разверзлись тучи, месяц встал,
Звучала песня издалёка.

Все упования юных лет
Восстали ярче и чудесней,
Но скорбью наполнилась в ответ
Душа, истерзанная песней.

То старый бог блеснул вдали,
И над зловещею зарницей
Взлетели к югу журавли
Протяжно плачущей станицей.

4 августа 1900

(Т. 1. С. 35)

Здесь косвенно указано время — наступление ночи («Разверзлись тучи, / Месяц встал»). Однако описание подступающей ночи не является самостоятельным поводом для размышления — это экспозиция, предваряющая основную часть воспоминаний о прошлом, фон, служащий для более экспрессивной передачи переживания (поэтому, несмотря на наличие пространственных характеристик, эта многомерность является временной — ввиду отсутствия пространственного второго плана). При этом лирический герой и пространство комплементарны друг другу: внутренний строй лирического героя соответствует окружающим его природным явлениям. То же видим, например, в стихотворениях 1900 г.: «Медлительной чредой нисходит день осенний...» (Т. 1. С. 27), «Прошедших дней немеркнувшим сияньем...», 1900 (Т. 1. С. 32), «Не призывай и не сули...» (Т. 1. С. 32). Так, образ «зловещей зарницы» может быть вызван тревогой героя, который оказался на пороге между старым и новым, а также может соотноситься с посетившим его чувством неизвестности.

Не всегда устремленность героя ограничивается только одним направлением — в прошлое или будущее. Порой в стихотворениях хронотоп, служащий отправной точкой для построения перспективы или ретроспективы, объединяет оба этих направления. Такой хронотоп можно назвать *хронотопом переживания* — то есть местом, служащим физической основой для более ценностного внутреннего переживания прошлого или будущего. В стихотворении «Не легли еще тени вечерние...» (1899) мы видим как раз случай разнонаправленного переживания времени — на фоне призрака прошлого начинает «чудиться» возможное будущее:

В этом блеске великое чувствуется,
Но великое я пережил...
И теперь лишь, как тени вечерние
Начинают ложиться смелей,
Возникают на миг суевернее

Вдохновенья обманутых дней...

(Т. 1. С. 25)

Снова мы видим неактуализированный хронотоп переживания (объективного момента настоящего, физического протекания времени), который держится на нескольких характерных деталях, дающих общее представление о времени или месте (в данном случае очевидно только приближение ночи и наличие водной глади в первых двух строках: «Не легли еще тени вечерние, / А луна уж блестит на воде»). В этом стихотворении герой оказывается в пограничном пространстве «будущего-прошлого», ощущение которого усиливается амбивалентностью переживаний («В этом блеске великое чувствуется, / Но великое я пережил...»). Показательно, что пространство пребывания характеризуется самим лирическим героем аморфно — оно «везде». Действительно, в данном стихотворении происходит совмещение трех пространственно-временных пластов, при этом настоящее выступает как *медиатическое время-пространство*: физические, природные явления настоящего эмблематичны, по сути, являются тем самым первым планом, за которым кроется либо «великое» будущее, либо «вдохновенье обманутых дней».

Кроме временной многомерности можно выделить также *многомерность пространственную*, при которой фактическое пространство пребывания лирического героя служит точкой для переживания пространства скрытого. Фактическое пространство само по себе не является предметом описания, а только местом нахождения, устремленности «из — в». Например:

Отворяются двери — там мерцанья,
И за ярким окошком — виденья.
Не знаю — и не скрою незнания,
Но усну — и потекут сновиденья.

В тихом воздухе — тающее, знающее...
Там что-то притаилось и смеется.
Что смеется? Мое ли, вздыхающее,
Мое ли сердце радостно бьется?

Весна ли за окнами — розовая, сонная?
Или это Ясная мне улыбается?
Или только мое сердце влюбленное?
Или только кажется? Или все узнается?
17 марта 1903
(Т. 1. С. 151)

Как и в случае с временной двуплановостью, здесь можно выделить первый и второй план, но уже применительно к пространству. Компонентами стихотворения, выстраивающими структуру первого плана, являются: двери, окна, воздух, весна. Компоненты второго плана более ценностно содержательны, они представляют из себя возможные варианты того, что скрывается за первым планом: мерцанья, виденья, «сердце», таинственная «Ясная». Все стихотворение построено как система догадок, попытка разглядеть иную реальность за реальностью вещественной или объективной.

На примере ранних стихотворений Блока видно, что в этот период возникает то, что можно условно назвать *«отсутствующее настоящее»*. «Настоящее» существует как предзнаменование будущего или точка отсчета для воспоминаний о прошлом (хронотоп переживания). Для лирического героя характерна индифферентность по отношению к настоящему, которое служит поводом для рефлексии или предугадываний. При этом видение этого будущего не всегда связано с условным преодолением «мрака» и стремлением к грядущему свету. Во многих из них звучит провиденциальный страх, например: «Не утоленная кровавыми струями...», 1900 (Т. 1. С. 35); «Ты

светла, но я тебе не верю...», 1902 (Т. 1. С. 129). Начиная с *Ante Lucem*, «свет» провидится далеко не всегда.

Можно предположить, что истоки подобного мировосприятия лежат в особенностях мифологического мышления. Бахтин определял отсутствие ценностного компонента в настоящем как «историческую инверсию», предполагающую локализацию идеала в прошлом: «историческая инверсия» рисует «как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что, по существу, является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого»¹⁶⁸. У Блока нет устойчивого «бытийного центра»: идеал может рассматриваться и как утраченный в прошлом, и как чаемый в будущем. Кроме того, возможны сомнения в его существовании вообще — как «до», так и «после». В любом случае самоценность настоящего нивелируется, значимость его состоит в том, что оно является всего лишь частью пути, хронотопом выбора, сомнений и, соответственно, стимулирует движение.

Иногда в стихах Блока совсем отсутствует актуализация хронотопа. Если время может выражаться через форму глагола, то место действия в стихотворениях такого типа можно назвать *минус-пространством*. И. А. Гурвич определял такое явление как «нулевой хронотоп» и связывал это с особенностью тематики лирики, объектом внимания которой становятся вечные темы, а «воплощение этих тем сопряжено нередко с отказом от конкретизации их по отношению к реальности, от ответа на вопросы “где” и “когда”»¹⁶⁹. Действительно, нулевой хронотоп — присущ лирике как роду литературы, особенно лирике «музыкальной». Но думается, что вызвано это не особенностью тематики. Вечные темы вообще свойственны литературе, да и творчеству в целом. Поэтому, можно предположить, что генезис нулевого

¹⁶⁸ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Собр. соч.. Т. 3. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 400–401.

¹⁶⁹ Гурвич И. А. Формы хронотопа в лирике // Пространство и время в литературе и искусстве. Вып. 4. Даугавпилс: ДПИ, 1990. С. 12.

хронотопа лежит в формальной области, а именно в точке зрения лирического героя и способе ее выражения.

В лирике мы часто сталкиваемся с отсутствующим внешним пространством — сознание лирического героя зачастую не нуждается в «самоотчете» через подробное описание пространства. По замечанию Т. И. Сильман, в лирике вовлекаются «в сферу изображения лишь те элементы действительности, которые важны с точки зрения лирического героя»¹⁷⁰. Сознание выхватывает только необходимые детали для построения лирического переживания, либо же полностью сконцентрировано на взгляде «изнутри», что позволяет назвать пространство такого стихотворения *интроспективным*. В таком случае детали внешней обстановки не служат «спусковым крючком» для возникновения внутреннего лирического монолога. Однако стоит помнить, что это переживание возникает обычно в контексте поэтического сборника в целом, стихотворения которого в совокупности дают представление о восприятии действительности лирическим героем, его ориентации в ней. Интроспективное пространство — пространство внутреннего мира переживающего субъекта — всецело обусловлено особенностями *хронотопа переживания*, даже если в отдельных случаях он не присутствует в данном лирическом тексте. К стихотворениям такого типа относятся, например, «Что с тобой — не знаю и не скрою...», 1903 (Т. 1. С. 166), «Когда я уйду на покой от времен...», 1903 (Т. 1. С. 163). В указанных стихотворениях переживание возникает самопроизвольно, вне пространственно-временной условности, в нулевом/интроспективном хронотопе. При этом детали, формирующие пространственную образность, присутствуют, но они отнесены к будущему, а значит и не обладают предметностью, бытийностью в настоящем. В первом случае — это вещественные детали (подушка, ложе, тень лампадки, стена), которые дают представление о замкнутом пространстве комнаты:

¹⁷⁰ Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. С. 6.

Ты поймешь, когда *в подушках* лежа,
Ты не сможешь запрокинуть рук.
И тогда сойдет к тебе *на ложе*
Непрерывный, заунывный звук.

Тень лампадки вздрогнет и встревожит,
Кто-то, отделившись *от стены*,
Подойдет — медленно положит
Нежный *саван* снежной белизны.
(Т. 1. С. 166)

Во втором стихотворении:

Когда я уйду на покой от времен,
Уйду от хулы и похвал,
Ты вспомни ту нежность, тот ласковый сон,
Которым я цвел и дышал.
(Т. 1. С. 163)

— пространство сохраняется только на интроспективном уровне, хотя в нем возникает мотив перехода из пространства земного мира в инобытие («исчезну за синей чертой»):

Ты вспомнишь, когда я уйду на покой,
Исчезну за синей чертой, —
Одну только песню, что пел я с Тобой,
Что Ты повторяла за мной.
(Т. 1. С. 163)

Стоит сказать, что физическая смерть у Блока часто не соотносится с темным началом¹⁷¹: см. стихотворения «Мне снилась смерть любимого создания...», 1898 (Т. 1. С. 17), «Вот он ряд гробовых ступеней...», 1904 (Т. 1. С. 178); показательны также слова Блока: «Люблю я только искусство, детей и смерть»¹⁷². Иллюстрирует это и биографический факт — описание реакции Блока на смерть деда. По воспоминаниям М. А. Бекетовой: «После некоторых совещаний было решено похоронить дедушку в Петербурге. Александр Александрович своими руками положил его в гроб. Его отношение к смерти всегда было светлое. Во время панихид он сам зажигал свечи у гроба. Его белая, вышитая по борту красным рубашка, кудрявая голова, сосредоточенное выражение больших благоговейных глаз в эти дни служения над покойником неизгладимо остались в памяти»¹⁷³. Смерть воспринимается как возможность преодоления временности земной жизни, она «очищает» человека от приобретенных, зачастую чуждых, черт, дарует «цветущую нежность». И — главное — человек освобождается от «злого» в себе. Именно «там», за «синей чертой», может возникнуть полноценный диалог с объектом любви, Светлой и Ясной. Иными словами, контраст, «конфликт» между лирическим героем и его возлюбленной, имевший место в «реальной» жизни, в жизни нематериальной снят:

*Я знаю, не вспомнишь Ты, Светлая, зла,
Которое билось во мне,
Когда подходила Ты, стройно бела,
Как лебедь, к моей глубине.
(Т. 1. С. 163)*

В ранней лирике Блока широко представлены стихи «провиденциальные», в которых лирический субъект будто «нащупывает»

¹⁷¹ Ср., например, со стихотворением «Как тяжело ходить среди людей...», циклом «Пляски смерти», в которых мрачно представлена смерть личности — смерть духовная.

¹⁷² Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8.: Письма. 1898-1921. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. С. 289.

¹⁷³ Бекетова М. Александр Блок: биографический очерк. Л.: Academia, 1930. С. 76.

потенциальные возможности своего пути, его исход. Таким образом, совокупный хронотоп первого тома содержит возможные варианты пути, которые открываются лирическому герою и которые найдут свое воплощение в дальнейшем. Здесь стоит вспомнить особенность мифопоэтического хронотопа, на которую указывал В. Топоров. Это превалирование периферийного пути, который характеризуется отступлениями, сложностями в движении к «сакральному центру». Со временем путь может даже терять свою ценностную наполненность в глазах героя. Прodelываемый путь — это квинтэссенция мифопоэтического пространства. А само это пространство заполнено вариантами направлений, которые могут быть в нем реализованы¹⁷⁴.

Хронотоп первого тома можно назвать *полифункциональным*, то есть в нем единомоментно заложены истоки альтернативных путей, по которым может двигаться лирический герой. Мы указали, например, на двойственность интерпретации героем будущего, на неопределенность положения аксиологического центра. В стихах первого тома уже прослеживается неоднозначность отношения к осознаваемому идеалу, условному «сакральному центру» пути. Стоит только подчеркнуть, что полифункциональный характер пространства тесно связан с симультанным восприятием действительности, о чем говорилось выше.

Все это в совокупности определяет антиномичность поэтики Блока, которая ясно видна уже на раннем этапе творчества, даже в отрефлексированном первом томе лирики, который принято считать периодом «тезы», периодом «подъема мистериального чувства», по словам З. Г. Минц. Как нам кажется, анализ лирического субъекта — его модификаций, смен точек зрения, его функционирования в пространстве текста — помогает проиллюстрировать противоречивость и парадоксальную логичность этих противоречий мироосознания и поэтики Блока, которые будут наблюдаться на протяжении всей трилогии.

¹⁷⁴ См: Топоров В. Н. Пространство и текст. С. 263, 271.

Напомним еще раз, что между лирическим героем и художественным пространством-временем существует тесная связь. Любое «переживаемое пространство»¹⁷⁵ несет в себе след сознания «переживающего» субъекта, который, в свою очередь, также формировался под воздействием окружающего пространства, — это отношения взаимообусловленные. Очевидно, что пространство первого тома достаточно «разрежено» и неконкретно, имеет двуплановую структуру. В целом это пространство можно было назвать постоянно ускользающим и нестабильным. Зыбкость пространственно-временного окружения определяется амбивалентностью переживаний лирического героя (скептицизм/вера по отношению к идеалу, двойственность видения будущего и прошлого) и само, в свою очередь, формирует их неоднозначность. Именно это обусловило в итоге обнаружение героем себя «на распутьи». Налицо попытка выбраться из зыбкого пространства, формирующего внутреннюю «расщепленность», а не сомнения в своем поэтическом идеале, обусловленные уходом из условного рая «Стихов о Прекрасной Даме».

Как мы пытались показать, ранняя лирика А. Блока слишком противоречива и политональна, чтобы соответствовать стабильности райского топоса. Видимо, по этой же причине в поэзии Блока наблюдается усиление роли конкретных образов, пространство становится более сгущенным, осязаемым, ощутимым. И уже в «Распутьях» оно приобретает более визуализированный облик.

Однако конкретизации пространства в лирике Блока способствуют попытки лирического героя к смещению собственной точки зрения, он стремится вывести себя за пределы переживаемого момента, что приводит к более полному пространственному охвату, теряющему таким образом свою интроспективность. Это отчетливо видно в «двойнических стихах» Блока и

¹⁷⁵ В переиздании «Поэтики пространства» 2021 г. (Башляр Г. Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 320 с.) — «обжитое пространство» (с. 31). Мы используем первый вариант перевода и заимствуем его как более подходящий для нашей терминологии в значении «пространства, пропущенного через воображение», вне зависимости от его принадлежности к понятию «дома» и «образам счастливого пространства», как это было у Башляра.

стихах с формально «отсутствующим» лирическим героем (повествование не от первого, а от третьего лица), с ролевым героем и др. Смена точки зрения, модификации лирического субъекта, как нам кажется, в ракурсе пространственной организации текста приводят к видоизменениям переживаемого им пространства, конкретизируют его. Нулевой хронотоп, или интроспективное пространство, распадается, что дает возможность реализоваться пространству «внешнему». Эти группы стихов могли появиться в результате усложненности лирического сознания, которому тесно в пределах одной точки зрения.

2.3. Модификации лирического героя А. Блока и антиномичность периода «тезы»*

В теоретической главе исследования ставился вопрос о соотношении понятий «лирический субъект — лирический герой», иными словами, о возможности безоговорочного включения лирического героя в типологии лирических субъектов наравне с безличными формами и ролевым героем. Итогом этих размышлений стал вывод об обособленности лирического героя как формы выражения авторского сознания, невозможности его включения в эти типологии в рамках вида, так как, по крайней мере, в блоковской лирике, грамматические показатели лирического героя (местоименные и глагольные формы) не позволяют установить факт его наличия или отсутствия в тексте. Это может быть выявлено только на контекстуальном уровне (в отличие от других модификаций лирического субъекта, например, героя ролевого). В дальнейшем субъектная организация лирики Блока будет рассматриваться с учетом этого замечания.

* Положения параграфа подробнее изложены в статье: *Насуева А.М. «Точка зрения» в ранней лирике А. Блока и пространственно-временная структура произведения: к вопросу об антиномичности тезы // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2025. №1. С. 46–53.*

На данном этапе условно выделим три таких способа модификации лирического героя: 1) взгляд от третьего лица, или внесубъектная лирика; 2) введение ролевого героя; 3) введение двойника. Последнее, разумеется, не является терминологически корректной формой выражения авторского сознания, однако особенность субъектной организации двойнических стихотворений требует отдельного рассмотрения, поэтому для удобства анализа включим их в эту условную типологию. Кроме того, у Блока есть стихотворения диалогического характера, близкие к драматической форме, например, «Все ли спокойно в народе?..» (Т. 1. С. 149).

Напомним, что в первом случае объект и субъект повествования не совпадают. Этот тип близок к собственно автору в классификации Б. О. Кормана: субъект сознания не представлен в тексте прямо, он рассказывает о событии, вынося себя за рамки повествования. Большое количество стихотворений с модификацией такого типа можно обнаружить в цикле «Распутья»: «Все кричали у круглых столов...», 1902 (Т. 1. С. 141), «Старуха гадала у входа...», 1903 (Т. 1. С. 147), «Темная, бледно-зеленая ...», 1903 (Т. 1. С. 165) , «Плачет ребенок. Под лунным серпом...», 1903 (Т. 1. С. 168), «Из газет», 1903 (Т. 1. С. 169), «По берегу плелся больной человек...», 1903 (Т. 1. С. 170), «Статуя», 1903 (Т. 1. С. 170) и др.

Во втором случае, как и в случае с автором-повествователем, лирика, по мнению Кормана, использует инструментарий эпического описания: «Сущность ролевой лирики заключается в том, что автор в ней выступает не от своего лица, а от лица разных героев. Здесь используется лирический способ овладения эпическим материалом; автор дает слово героям, явно отличным от него. Он присутствует в стихотворениях, но скрыто, как бы растворившись в своих героях, слившись с ними»¹⁷⁶. Наиболее показательными ролевыми стихотворениями на этом этапе Блока можно назвать «Ты у камина, склонив седины...», 1903 (Т. 1. С. 164), «Мой любимый, мой князь, мой жених...», 1904 (Т. 1. С. 172).

¹⁷⁶ Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. С. 81.

В обоих случаях авторское сознание передается опосредованно, его выражением «является все произведение»¹⁷⁷ в его художественной целостности. Конечно, данные определения при применении их к неклассической лирике требуют существенных уточнений.

Рассмотрим несколько стихотворений с модификацией лирического героя первого типа.

В стихотворении «Темная, бледно-зеленая...» мы видим замкнутое пространство детской комнаты. Замкнутые пространства (любое помещение, комната, дом и т. д.) вообще не свойственны лирике Блока первого тома. В этом стихотворении есть вторичные субъекты речи — няня, ребенок. «Говорящий» в стихотворении, находясь в позиции вневходимости, грамматически не выражен, как бы наблюдает со стороны за бытовой сценой из жизни. Несмотря на формальную «растворенность» автора в тексте, внесубъектную форму, лирического героя «выдает» специфический взгляд.

Во-первых, это стихотворение, несмотря на «бытовой» сюжет, все же несет на себе отпечаток того, что критиками Блока называлось «поэзией сонного сознания». Ввиду этой особенности стихотворениям Блока свойственен высокий уровень семантической неоднозначности, а ключевые образы стихотворения могут трактоваться двояко. А. А. Измайлов, иллюстрируя эту черту блоковского видения, упомянул, кстати, и рассматриваемое стихотворение: «...сплошное царство каких-то снов, туманов, грез, поэтической дремы, где возникают милые детские воспоминания, жизнь наивно претворяется в поэтическую сказку с добрыми карликами и гномиками, окутывается теплой и ласковой атмосферой старой детской, где уже спущены шторы и древняя няня кончает свою возню в уголку с лампадкой»¹⁷⁸. Как видим, здесь стихотворение трактуется скорее идиллически, что, судя по всему, соответствует действительности, учитывая

¹⁷⁷ Корман Б. О. Принципы анализа художественного произведения и построение единой системы литературоведческих понятий. С. 218.

¹⁷⁸ Измайлов А. А. Цветы новой романтики (Поэзия Александра Блока) // Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. М., 1913. С. 57–70.

скрытый в тексте биографический компонент, на который указывала в своих воспоминаниях М. А. Бекетова¹⁷⁹. Однако система образов и композиция стихотворения подталкивают к возможностям иного истолкования.

Центральный вещественный образ — лампадка, вокруг которой концентрируется все остальное пространство, может считываться как метафора детской жизни: «тонкость» одного из лучей подчеркивается только к концу стихотворения, к моменту рассказа няни о смерти святого мученика, и вносит напряжение в это идиллическое пространство детской комнаты:

Три лучика. Один тоненький...

“Святой мученик, дитятко, преставился...

Закрой глазки, мой мальчик сонненький.

Святой мученик от мученья избавился”.

(Т. 1. С. 165)

В целом, это нарастающее напряжение несколько меняет «ласковую атмосферу старой детской», намекая на возможный параллелизм: ребенок/тонкий луч лампы, ребенок/ святой мученик. Подталкивает к возможности подобного толкования и первоначальный вариант последней строки: «Святой мученик *рано* преставился» (Т. 1. С. 356).

Таким образом, использование здесь внесубъектной формы, внешней точки зрения, способствует привнесению в лирику элементов сюжетности, конкретизации пространства. Но само пространство не «безлично»: мы видим его «глазами» лирического героя. Исследователи в целом отмечают примат авторского взгляда в лирике модернизма, что в какой-то степени элиминирует возможность «истинной» внесубъектной лирики, да и вообще возможность

¹⁷⁹ Об этом см. комментарии к стихотворению: «По свидетельству М.А. Бекетовой, когда Блоку было три года и он с матерью и семьей деда жил на Большой Московской улице, квартира была “с большой детской, где спала и няня Соня (...) Именно в этой комнате была (...) зеленая лампадка, известная по стихам, посвященным Лениной д'Альгейм”» (Блок А. А. Полное собр. соч.: в 20 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. С. 609).

строгой классификации: «...субъективность поэта “переливается” через границы типологий»¹⁸⁰.

Внеличный субъект речи организует и стихотворение «Из газет», в котором «сюжетность» проявлена последовательнее: отсутствуют смысловые лакуны, семантическая неоднозначность менее выражена. История, рассказанная в стихотворении, действительно очень похожа на те, что фигурировали в криминальных сводках дореволюционных газет¹⁸¹. Однако здесь новость из газет индивидуализирована, пропущена через сознание автора и лирического героя, передана *эмоционально*. Это эмоциональное авторское отношение со всей очевидностью проявляется в конце стихотворения, в несобственно-прямой речи героини, разговорную, прерывистую интонацию которой передает тонический стих:

Мамочке не больно, розовые детки.

Мамочка сама на рельсы легла.

Доброму человеку, толстой соседке,

Спасибо, спасибо. Мама не могла...

Мамочке хорошо. Мама умерла.

(Т. 1. С. 169)

С другой стороны, внесубъектная форма и тут помогает «овеществить», детализировать лирическое повествование: разрушается интроспективность пространства, действие происходит в конкретной обстановке. При этом в замкнутом пространстве комнаты (пространстве ребенка, как и в предыдущем

¹⁸⁰ Каргашин И. А. Типология субъектов Б. О. Кормана: уточнения и дополнения // Субъектная структура лирики: коллективная монография. С. 23.

¹⁸¹ Подробнее см.: Блок А. А. Полное собр. соч.: в 20 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. С. 614–615: «Стихотворение, как доказано (Заборова Р.Б. Новое об Александре Блоке // Книги. Архивы. Автографы. М., 1973. С. 31), представляет отклик поэта на ряд газетных сообщений. 18 декабря 1903 г. “Петербургский листок”, “Петербургская газета” и “Новое время” сообщили в разделе хроники о том, что 17 декабря на Балтийском вокзале на рельсах обнаружен труп женщины; на следующий день “Петербургская газета” писала, что на Николаевской железной дороге найдены две беспризорные девочки; 20 декабря “Петербургский листок” публикует призыв помочь покинутым детям через общество “Детская помощь”».

примере), чувствуется нарастание тревоги. Здесь это выражается через «элементы» внешнего мира — того, что располагается за комнатой: городской («человек с оловянной бляхой»), его стук в дверь, «толстая соседка» и звуки ее шагов. В комнату, «изолированное место», относительно безопасное для детей, врывается «страшный мир», пытаясь нарушить целостность их замкнутого пространства.

Таким образом, смена авторской точки зрения определяет новые формы построения стихотворения: его сюжетность, обуславливающую не фиксацию момента, а видимую временную протяженность, передаваемую в стихотворении; многоаспектность восприятия, смену пространственно-временной позиции.

Перейдем к анализу ролевой лирики. «Ты у камина, склонив седины...» — довольно своеобразный пример такой модификации. Здесь в качестве субъекта речи выступает собирательный образ сказочных существ, обозначение которых было дано в первоначальной редакции: «Маленьким эльфам летать суждено, / Вечно кружиться дано...» (Т. 1. С. 353). Однако при ближайшем рассмотрении стихотворение обретает более «личный» оттенок. По наблюдениям исследователей, «“ты” этого стихотворения навеяно обликом Д. И. Менделеева, отца Л. Д. Блок; “дочь” — адресат циклов *СПД* и *Р* (“Ты”); “мы” в черновом варианте — эльфы (в германской мифологии — духи природы), в окончательном тексте образ сложно соотнесен с миром лирического “я” цикла»¹⁸². Определения, приписанные «дочери» в этом стихотворении («весны розовой», «строже вечерних теней»), действительно соотносятся с чертами, которыми лирический герой наделяет героиню своей ранней лирики. «Строгость», «розовое», «весна» — одни из «атрибутов» Прекрасной Дамы, входящих в основу ее поэтического образа:

Белая Ты, в глубинах несмутима,
В жизни — *строга* и гневна.

¹⁸² Блок А. А. Полное собр. соч и писем: в 20 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. С. 607.

(«Станных и новых ищущих на страницах...» Т. 1. С. 102)

Ты в дальние залы,

Величава, тиха и *строга*.

(«Я искал голубую дорогу...» Т. 1. С. 143)

Этой смертью отшедших, сгоревших дотла,

Разве Ты не жива? Разве Ты не светла?

Разве сердце Твое — *не весна*?

(«У забытых могил пробивалась трава...» Т. 1. С. 152)

«Розовый» может выступать и как цветовая характеристика героини¹⁸³, и как цвет, символизирующий ее присутствие:

Слышу колокол. В поле *весна*.

Ты открыла веселые окна.

День смеялся и гас. Ты следила одна

Облаков *розоватых* волокна.

Смех прошел по лицу, но замолк и исчез...

Что же мимо прошло и смутило?

Ухожу в *розовеющий лес*...

Ты забудешь меня, как простила.

(«Слышу колокол. В поле весна...» Т. 1. С. 104)

В стихотворении «Мой любимый, мой князь, мой жених...» эта же лирическая героиня обретает собственный голос, то есть типологически стихотворение примыкает к ролевой лирике. В целом, ролевая лирика от

¹⁸³ См. также переписку Андрея Белого и А. Блока (указ. соч.): «Розовая улыбка Вечной Подруги» (С. 27), «Лучезарная Подруга — манит нас к себе розовым» (С. 81).

женского лица наиболее выражена в раннем блоковском творчестве. И это не случайно: лирика Блока уже на этом этапе диалогична, ориентирована на «Другого», при этом «Другой» обладает своей бытийностью, субъектностью. Эту особенность блоковского лиризма особенно выделял С. Н. Бройтман¹⁸⁴, развивая замечание Ю. С. Айхенвальда, что Блок «никогда не бывает один», он «кого-то ищет, кого-то слышит, с кем-то беседует»¹⁸⁵. Одним из проявлений этой субъектности «Другого» становится введение его «голоса» в лирический дискурс.

Известно, что ролевой герой, как его понимал Корман, — носитель своего индивидуального слова. Это значит, что он определяется не только грамматически, но и лексико-фразеологически. На первый взгляд, стихотворение из примера подходит скорее к тому типу, который можно назвать условно ролевой лирикой, так как в нем сохраняется образность, проблематика и синтаксический строй «авторской» лирики. Однако здесь стоит сделать оговорку. Блоковская ролевая лирика тяготеет к так называемой «субъективной» линии ее развития: если «реалистическая линия развития связана с разработкой содержательной двусубъектности, с явным несовпадением мировоззрений автора и героя, с привлечением разнообразных стилистических средств для придания достоверности “чужому” высказыванию», то субъективная «ориентирована на необычность формы, на достоверность не фактическую, а эмоциональную, а также на поиск моментов внутреннего сближения между формально разграниченными “я” автора и героя»¹⁸⁶.

Кроме того, ролевая лирика у Блока, оказывается способом построения автобиографического мифа: она, с одной стороны, включает в себе сильный биографический след, с другой — обладает высоким уровнем культурного

¹⁸⁴ См. Бройтман С.Н. «Неклассический тип субъектной структуры русского символизма» // Проблемы типологии русской литературы XX в. С. 35.

¹⁸⁵ Айхенвальд Ю. С. Александр Блок // Силуэты русских писателей. Т. III. Берлин: Слово, 1923. С. 252.

¹⁸⁶ Моисеева А. А. Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX-XX веков: формирование ролевого героя нового типа: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2007. С. 7.

обобщения. Показательны в этом отношении стихи «гамлетовского цикла»¹⁸⁷, в которых и лирический герой, и лирическая героиня, надевая маску героев трагедии Шекспира, оказываются парадоксальным образом ближе к своим биографическим «прототипам». Это, разумеется, связано и с житнетворческим началом, неомифологическим мышлением в символизме, для реализации которых в лирике «как нельзя более удачно подходила, в виду своего двуродового (лирико-драматургического) характера» ролевая форма¹⁸⁸.

Вопрос двойничества в творчестве Блока — один из самых сложных и, несмотря на основательную проработанность, несет в себе множество противоречий. Д. М. Магомедова, анализируя специфику понимания «антитезы» Блоком, пишет, «что утрата изначальной цельности в докладе Блока предстает как цепь двойников-демонов, служащих творческой воле художника. <...> Появление двойника (отчуждение демонической сущности собственного Я) — одно из самых ответственных испытаний в мистериальном сюжете»¹⁸⁹. Вместе с тем «иронические темы двойничества, масок, арлекинады, балагана» встречаются уже в первом томе, что не «укладывается в рамки “поэзии рыцарской влюбленности в мир, в прекрасную даму”»¹⁹⁰.

Действительно, «двоение», свойственное, согласно докладу Блока (им. в виду «О современном состоянии русского символизма»), антитезе, началось

¹⁸⁷ Под биографическим следом здесь подразумевается «любительское представление сцен из “Гамлета” Шекспира, состоявшимся 1 августа 1898 г. в Боблове. Блок играл Гамлета, а Л.Д. Менделеева — Офелию <...>. Спектакль стал для Блока важным событием; он поэтически отождествлял себя с Гамлетом, а Л.Д. Менделееву — с Офелией. Канонизация бобловского спектакля происходит в целом ряде юношеских стихотворений Блока на тему “Гамлет—Офелия”. Тема Гамлета, которого Блок в анкете 1897 г. назвал среди любимых героев художественных произведений <...>, останется важной и в последующем творчестве поэта». (Блок А. А. Полное собр. соч.: в 20 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. Т. 1. С. 422).

¹⁸⁸ Моисеева А. А. Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX-XX веков: формирование ролевого героя нового типа: автореф. дис. ... канд. филол. наук. С. 11.

¹⁸⁹ Магомедова Д. М. Модель мистериальной биографии в обсуждении кризиса символизма в 1910 году // Шахматовский вестник. Вып. 12. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 76. Отметим также, что в этой же статье содержится важное замечание относительно периода «синтеза», в частности, демонстрируются расхождения Блока с «теорией» Вяч. Иванова: «...дело не только в том, что Блок иначе описывает период “антитезы”. Принципиальное расхождение с Вяч. Ивановым относится к последней фазе развития символизма. Блок избегает каких-либо “синтетических” завершений пути художника-символиста, пусть даже высказанных в гипотетической форме. Мистериальная схема у Блока осталась незавершенной, мистериальный сюжет — открытым: испытание начинается вновь» (Там же. С. 77).

¹⁹⁰ Сугай Л. А. Яд иронии в «Стихах о Прекрасной Даме» // Шахматовский вестник. Вып. 12. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 99.

уже в период тезы¹⁹¹. Образы этого тематического корпуса переходят из стихотворения в стихотворение и, постепенно оформляясь, становятся основой развития «двойнической» проблематики в дальнейшем. Следовательно, спорадически возникающими эти образы считать никак нельзя. Здесь в зародыше даны закономерности развития двойничества в его поступательном движении. Перечислим названия отдельных стихотворений первого тома, которые затрагивают эту тему: «Неотвязный стоит на дороге...» (16 декабря 1901), «Двойнику» (27 декабря 1901), «Люблю высокие соборы...» (8 апреля 1902), «Пытался сердцем отдохнуть я...» (27 августа 1902), «При жолтом свете веселились...» (сентябрь 1902), «Он входил простой и скудный...» (сентябрь 1902), «Явился он на стройном бале...» (7 октября 1902), «Ушел он, скрылся в ночи...» (12 октября 1902) из цикла «Стихи о Прекрасной Даме»; «Мы всюду. Мы нигде. Идем...» (5 декабря 1902), «Я был весь в пестрых лоскутках...» (апрель 1903), «Двойник» (30 июля 1903), «Среди гостей ходил я в черном фраке...» (18 декабря 1903), «В час, когда пьянеют нарциссы...» (26 мая 1904) из цикла «Распутья».

Усиление мотивов двойничества в первом томе трилогии начинается с третьего раздела цикла «Стихи о Прекрасной Даме». Стихотворения, разрабатывающие эту тему, расположены в хронологическом порядке и показывают, как она эволюционировала в творчестве Блока.

Стихотворение «Неотвязный стоит на дороге...» (16 декабря 1901) впервые было опубликовано только в 1908 году в журнале «Золотое руно» и вошло в цикл «Стихов о Прекрасной Даме», сформированный в 1911 году (третье издание — 1916 г.). В этом стихотворении лирическое «я» героя еще функционально изолировано от условного двойника. По сути, они представляют собой два противоборствующих начала:

Я – навстречу в глубокой тревоге,

¹⁹¹ Разумеется, своего максимального выражения мотивы двойничества достигают в более зрелой лирике, особенно в цикле «Страшный мир». Однако истоки этого явления наблюдаются в «тезе».

Он, шатаясь, сторонится прочь.

Он – без жизни стоит на дороге,

Я – навстречу, бессмертьем томим.

(Т. 1. С. 84)

В этом стихотворении очевидна оппозиционность ценностных центров двойников. Это двойники-антагонисты, отношения которых определяют сюжет и драматическую коллизию стихотворения: «Нарратив двойников-антагонистов по определению включает в себя повествование о борьбе. Внутренний конфликт образует сюжет, структуру которого можно условно называть драматической»¹⁹².

«Царица», третье действующее лицо стихотворения, является связующим звеном, «поводом» для противоборства двух начал. Стоит обратить внимание на отношение двойников к ней. С «неотвязным» прочно ассоциируются определения одного семантического круга: мороз, холод, смерть и др. («Белый – смотрит в *морозную* ночь»; «Он — *без жизни* стоит на дороге»; «Торжествуя победу *могилы...*»). В то же время лирический герой, хоть и косвенно, связан противоположными явлениями — бессмертием и движением («Я — *навстречу* в глубокой тревоге...; Я — *навстречу, бессмертьем* томим»).

Несмотря на функциональное различие, два «соперника» имманентно едины и олицетворяют собой два возможных пути приближения к царице-Прекрасной Даме — через смерть, то есть земной путь, и бессмертие. При этом героиня не обладает внутренней устойчивостью («И царица — в мольбе и тревоге...»), она меняет облик, находясь между двумя воплощениями «жениха», что отсылает к соловьевской софиологии: сюжету отпадения Софии от Логоса, предопределяющему необратимые метаморфозы ее облика. В

¹⁹² Агранович С. З., Саморукова И. В. Двойничество. Самара: Самарский университет, 2001. С. 27.

некотором смысле это своеобразная вариация темы стихотворения «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...», написанного в том же 1901 г.

Противоборство оканчивается победой «белого» («Но напрасны бессмертные силы...») — двойника, который, подчеркнем, только формально отделен от повествующего лирического сознания, но на самом деле является его проявлением. Такое «разделение» говорит о том, что двойничество пока не полностью овладело сознанием героя. Повторим: не только «Я» и «Он» являются отражениями друг друга, эта двойственность лирического героя зеркально отражается и в «объекте» повествования — царице, которая подспудно переживает те же самые «раздвоения».

«Люблю высокие соборы» (1902)¹⁹³ также было впервые включено в цикл в 1911 г. Если в предыдущем стихотворении мы видели четкое разделение на «Я» и «Он», то здесь точка зрения меняется. В стихотворении о «неотвязном» (несмотря на использование 1-го лица) мы видим панораму, открытость пространства, в котором происходит действие, даже его драматизацию. В случае же со вторым стихотворением действие отслеживается одновременно и самим лирическим героем, и «со стороны»: ввиду включения субличности двойника в личность лирического героя пространственная многомерность снята, мы переносимся из пространства внешнего в пространство внутреннее, «двуликую душу» героя. В первом случае двуликость выражалась через систему образов, благодаря чему возникало ощущение «неслиянности» двойника и героя. Здесь же борьбы двойника лирического героя будто не происходит, более того, «дьявольский и дикий» образ оказывается настоящим, только скрывающимся за «лицемерной маской»:

Боюсь души моей двуликой

И осторожно хороню

¹⁹³ К. Чуковский назвал это стихотворение «чрезвычайным признанием» первой книги Блока: «...ангел давно уже ощущал в себе дьявола, но только прятал его под священной броней». И далее: «Оказывается, отрок, зажигающий свечи, ощущал в себе *и серафима, и дьявола*, и часто боялся своей двуликой “души”. Потом, через несколько лет, эта двуликость души станет его главной и почти единственной темой» (Чуковский К. И. Александр Блок как человек и как поэт: введение в поэзию Блока. Петроград: А. Ф. Маркс, 1924. С. 67–68).

*Свой образ дьявольский и дикий
В сию священную броню.
В своей молитве суеверной
Ищу защиты у Христа,
Но из-под маски лицемерной
Смеются лживые уста.
(Т. 1. С. 103)*

В пятом разделе цикла происходит развитие «балаганных» образов, возникают «новые» маски. Эти образы повторяются, однако меняется точка зрения наблюдателя, что придает им новые черты.

Можно сказать, что «прологом» к разветвлению образной системы, связанной с арлекинадой, является стихотворение «Свет в окошке шатался» (6 августа 1902). Здесь уже появляются предметы и детали, которые в дальнейшем приобретут характер лейтмотива в стихотворениях этого корпуса: окно, зеркало, маскарад, темнота, тень, уход в тень, скрытое лицо, пограничные пространства (подъезд, распутия, дорога); ср.: «Свет в окошке шатался, / В полумраке — один — / У подъезда шептался / С темнотой арлекин» (Т. 1. С. 117).

В этом стихотворении тема двойничества прослеживается только в контексте мотивной структуры творчества Блока: понять, есть ли здесь ее след, можно только в том случае, если известно место и значение соответствующих образов в системе мотивов блоковской поэзии. Так, шутовство и арлекинада связаны с выражением нарушенной целостности сознания лирического героя. Здесь расщепленное сознание представлено неявно, так как лирический герой выражает себя не от первого лица, а опосредованно — через систему образов.

Но уже в стихотворении «Пытался сердцем отдохнуть я...» (27 августа 1902) ракурс смещается, повествование начинается с автокоммуникативного

обращения: «Пытался сердцем отдохнуть я — / Ужель не сбросить этих снов?» (Т. 1. С. 117).

Здесь уже нет явных «балаганных мотивов», но мотив скрываемого лица связывает его с предыдущим: «Он спрятал голову в колени / И не покажет мне лица» (ср. «Там лицо укрывали / В разноцветную ложь...» в стихотворении «Свет в окошке шатался...»). Кроме того, явно прослеживаются переключки с другим стихотворением, которое непосредственно относится к «балаганному», — «Явился он на стройном бале...» (7 октября 1902; Т. 1. С. 126).

В «Пытался сердцем отдохнуть я...» хронологически охватывается прошлое («кто-то ждал на перепутьи»), настоящее («он ждет еще») и будущее («он встанет»). По сути, двойник и лирический герой еще не слиты друг с другом — будущее единение провиденциально воспринимается героем в перспективе. В целом, все, что показано в этом стихотворении, по большей части относится к будущему — к тому, чего еще нет, но оно воспроизводится с высокой точностью, практически отодвигая настоящее на задний план: «Но в день последний, / В час бездонный, / Нарушив всяческий закон, / Он встанет, призрак беззаконный, / Зеркальной гладью отражен». Лирический герой фактически переносит свое сознание в будущее, материализуя его; тем самым в стихотворении создается эффект временной трансгрессии. В настоящем же явственно разделение между двумя субличностями лирического героя.

Явление двойника ожидается и в стихотворении «При жолтом свете веселились...» (сентябрь 1902). Двойник в настоящем времени еще не материализован — это произойдет в дальнейшем:

При жолтом свете веселились,
Всю ночь у стен сжимался круг,
Ряды танцующих двоились,
И *мнил*ся неотступный друг.

(«При жолтом свете веселились...» Т. 1. С. 124)

При этом в сознании лирического героя возникает «чужой» элемент:

Я проходил с мечтой о чуде,
Томимый похотью чужой...
(Там же)

Стихотворения «Он входил простой и скудный...» (сентябрь 1902) и «Явился он на стройном бале...» (7 октября 1902) продолжают эту логику развития. Если ранее двойник только «мнился», то в этих стихотворениях происходит физическое явление двойника, что выражается глаголами действия: вошел, явился, появился и т.д. Здесь также можно предположить своеобразную «подмену», в ходе которой «он» является уже полноценным выражением сознания лирического героя, отстранившегося от себя и перешедшего в позицию наблюдателя. Во-первых, из этих стихотворений полностью изгнано противопоставительное «Я», во-вторых, многие определения, окружающие «его», ранее соотносились с самим лирическим героем:

Но всегда, считая миги,
Знал — изменится она.
(«Он входил простой и скудный...» Т. 1. С. 125)

Ср.:

Но страшно мне — изменишь облик Ты...
(«Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» Т. 1. С. 60)

Странен был, простой и скудный
Молчаливый нелюдим...
(«Он входил простой и скудный...» Т. 1. С. 125)

Ср.:

Я равнодушный серый нелюдим...

(«Когда толпа вокруг кумирам рукоплещет...» Т. 2. С. 20)

Он встал и поднял взор совиный...

(«Он входил простой и скудный...». Т. 1. С. 125)

Ср.:

Мои глаза — глаза совы.

(«Сбежал с горы и замер в чаще...» Т. 1. С. 113)

Тут стоит вернуться еще и к уточнению, которое было сделано при рассмотрении стихотворения «Пытался сердцем отдохнуть я...». Мы обратили внимание на образ, связывающий это стихотворение со стихотворением «Явился он на стройном бале...». Это образ отражающей поверхности («зеркальная гладь» в первом и «оконный глянец» во втором, что тоже может восприниматься в качестве зеркальной поверхности), которая в целом часто сопутствует теме двойничества. Сравним:

Он встанет, призрак беззаконный,

Зеркальной гладью отражен.

(«Пытался сердцем отдохнуть я...» Т. 1. С. 117)

И на заре — в оконном глянце

Бесшумный появился друг.

(«Явился он на стройном бале...» Т. 1. С. 126)

В стихотворении «Пытался сердцем отдохнуть я...» намечено пространство будущей реализации смещения планов «Я» и «Он». В случае со стихотворением «Явился он на стройном бале...» мы находимся в пределах настоящего времени. Генезис «друга-двойника» здесь может интерпретироваться по-разному: появился ли друг в отражении окна сам по

себе или же герой видит свое отражение¹⁹⁴. Если взглянуть ночью из освещенного помещения в оконное стекло, увидишь именно себя.

В стихотворении «Явился он на стройном бале...» непосредственно представлены главные действующие лица «балагана» — Коломбина, Арлекин, Пьеро, — которые позже возникнут в пьесе «Балаганчик»:

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

А там — в углу — под образами,
В толпе, мятущейся пестро,
Вращая детскими глазами,
Дрожит обманутый Пьеро.
(Т. 1. С. 126)

Двойники лирического героя — «блуждающие»: невозможно точно определить, соотносится ли он с Арлекином, Пьеро или с явившимся на бал наблюдателем. Особенно интересен образ Пьеро, который может быть понят как образ лирического героя «прошлого», в то время как образ лирического героя в настоящем фактически сопоставляется с «явившимся другом» и наблюдает за этим своим прошлым воплощением.

При этом в стихотворениях, например, «Я был весь в пестрых лоскутках...» (Т. 1, С. 153) и «Двойник» (Т. 1. С. 158) может быть установлена прямая соотнесенность лирического героя с Арлекином. Можно предположить, что первое указанное стихотворение является своеобразной прамбулой к «Двойнику», в котором образ Арлекина раскрыт наиболее

¹⁹⁴ Ср. со стихотворением Ахматовой «Сад» (1911), где также возникает образ двойника, «приникшего к окну»: «И солнца бледный тусклый лик — / Лишь круглое окно; / Я тайно знаю, чей двойник / Приник к нему давно». Ахматова А. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1988. С. 87.

полно. В «Двойнике» два повторяющихся в теме двойничества образа — паяц и старик — объединены в один. Если учитывать отброшенные в окончательной редакции строфы текста, то образ старика усложняется. В образе старика видится символ разочарованности в идеалах прошлого, однако это в равной степени может быть отнесено и к образу Арлекина. Поэтому остается не совсем ясна природа такого удвоения мотива — тема десакрализации идеалов могла бы быть выражена с помощью одного из образов. Что-то одно, таким образом, выступает в роли избыточного дубликата. Но может быть, это и было целью поэта — в первоначальной же редакции в образе старика прочитывалось его тяготение к «мортальным» образам:

Бросьте собаке ненужные кости,
Я умоляю. Я страшен. Грожу!
Будут и к вам незнакомые гости,
Мертвых в постели я к вам положу.

И далее:

Люди! Поймите: *со мною кладбище*, —
Прежде ли, нынче ль, — я сам не пойму!
(Т. 1. С. 344–345)

Следовательно, старик сосредоточил в себе разочарование в идеалах прошлого, и за этим разочарованием стало ощущаться приближение смерти. После крушения идеала герой «тезы» оказывается в ситуации выбора — смерть для мира или маска шута. Фактически же маска арлекина и мертвеца-старика образовали нечто единое. Можно рассматривать это, с одной стороны, как единение «причины и следствия»: шутовская сторона лирического «я», подвергнув деконструкции прежние идеалы, обрекла это «я» на смерть. С другой стороны, в образах арлекина и старика можно разглядеть возможные «маски» для лирического героя, оказавшегося в ситуации неопределенности

из-за нарастающего скепсиса по отношению к тому, что представляло для него наибольшую ценность. Арлекин в таком случае даже выступает как своеобразная защита от принятия случившегося, «спасающая» лирического героя от близости смерти.

Таких двойников можно назвать карнавальными двойниками-дублерами. По мнению исследователей, они, не вступая в прямое противоборство как двойники-антагонисты, комплементарны друг другу: «Один из двойников — комический дублер (или шут) замещает серьезного героя в злоключениях смерти»¹⁹⁵. Это вполне соотносится с категориями, которые скрываются за образами арлекина и шута в «Двойнике» Блока, — ироническими и мортальными: «... двойничество всегда балансирует на грани смешного и трагического, жизни и смерти. Практически все литературные сюжеты о двойниках включают в себя мотив подлинной (трагической) или мнимой (смеховой) смерти одного из персонажей»¹⁹⁶. Разница только в том, что образ шута сам по себе вмещает образ персонифицированной смерти, у Блока же эта его функция усложнилась, вышла на уровень самодостаточного персонажа.

Окончательное слияние двойника и «Я» происходит в стихотворении «В час, когда пьянеют нарциссы...» (26 мая 1904)¹⁹⁷. Если раньше двойник был не совсем «нагляден», то здесь лирический герой сам определяет себя через двойника («Я паяц»). Блуждающий «кто-то» присутствует и здесь, но остается неясным, является ли этот «кто-то» отъединившимся «Я» лирического героя, что вычитывалось из прошлых стихотворений, или это совсем не имеющий с ним ничего общего сторонний наблюдатель. Очевидно одно: «я» уже окончательно отделилось от возможных масок, приняв полностью «балаганную» позицию как единственно возможную для себя.

¹⁹⁵ Агранович С. З., Саморукова И. В. Указ. соч. С. 30.

¹⁹⁶ Там же. С. 15.

¹⁹⁷ Стоит также обратить внимание на расположение стихотворения в цикле: «В час, когда пьянеют нарциссы...» — предпоследнее, за ним следует «Вот он — ряд гробовых ступеней» — своеобразное «прощание» с Прекрасной Дамой, пребывающей в смерти-полусне.

И, пока пьянеют нарциссы,
Я кривляюсь, крутюсь и звеня ...
(Т. 1. С. 177)

«Представление» завершилось, но герой не готов снять маску паяца, словно восприняв от нее все, что она могла ему предложить. В связи с этим происходит смена ролей: если раньше «кто-то» интерпретировался как искуситель, то теперь этот возникший «кто-то» уже очевидно имеет совершенно другую природу, становится едва ли не утешителем, «нежным другом с голубым туманом».

Мотивы двойничества определяют смену точки зрения, даже если повествование ведется от первого лица. Пространство расширяется, а пределы пространства внутреннего размыкаются, указывая на большую вовлеченность лирического героя в пространство внешнее. Возникает сюжетность, театрализация, драматизация, выраженная через некую противопоставленность персонажей. В стихотворениях этого типа наблюдаются элементы драматического хронотопа: мотивы встречи/разлуки, разомкнутость пространства, в котором пребывают двойники¹⁹⁸. Однако все это служит для более полного выражения противоречивого внутреннего мира героя, который уже не может ограничиваться взглядом на себя как на цельное «я». Усложнение мира героя, таким образом, требует выхода из внутреннего пространства в «большой мир».

Остается вопрос: зачем Блок, переосмысляя свой путь рационалистически при создании трилогии в 1916 г., все же поместил эти стихи в первый том, который соотносится с периодом тезы и в котором, по теории символистов, «изначальная целостность» еще не нарушена. Кроме того, в первую книгу вошли и стихотворения из второго сборника «Нечаянной радости», например, «Двойник» и «Фабрика». В этом сборнике Андрей Белый,

¹⁹⁸ См.: Ляхова Е. И. Драматический хронотоп // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1990. С. 10–12.

как известно, находил «много кошунственного». По-видимому, поэт хотел дать понять читателю, что сомнения в нем нарастали еще во время создания первых стихов.

Л. А. Сугай, настаивая на ироничности «Стихов о Прекрасной Даме», делала оговорку: «Пафос утверждения сборника скрыл разъедающий душу создателя цикла пафос отрицания (цикл первичен). <...> Формируя же в 1904 г. свой первый сборник, поэт придал своим стихам иное, мистическое звучание. <...> Сборник “СПД” в основном “очищен” от иронических стихов, уничтожающая сила которых направлена не против каких-то явлений, а против идеалов, воздвигаемых и почитаемых в самом цикле “СПД”»¹⁹⁹. Однако важно уточнение: «в основном». Мы же утверждаем, что в сборнике «Стихов о Прекрасной Даме» есть стихотворения, которые вполне выражают двойственную природу лирического героя: «Днем вершу я дела суеты...», «Ты свята, но я тебе не верю...» (в которых подчеркивается амбивалентная природа и самой Прекрасной Дамы), «Свет в окошке шатался...», «Пытался сердцем отдохнуть я...», «В час, когда пьянеют нарциссы» (включение этого стихотворения кажется особенно важным), «Обман», «Я был весь в пестрых лоскутках...» и др. То есть полностью «очищенным» от иронии и сомнений этот сборник назвать нельзя. Как кажется, причина кроется в особом восприятии действительности поэтом, которое не укладывается в рамки заданной схемы и не было прямолинейно-стадиальным.

Итак, в первой главе намечены некоторые узловые положения, в свете которых будет строиться анализ конкретных циклов трилогии.

Одним из аспектов исследования становится диалектика индивидуального опыта творца и идей символистской эпохи, обнажающая антиномичность блоковского творчества и самого лирического героя. Ключом к разгадке этой антиномичности может служить специфика творческого взгляда Блока — симультанность восприятия, которая обуславливает

¹⁹⁹ Сугай Л. А. Указ. соч. С. 100-101.

имманентную антиномичность субъектных проявлений лирического героя и определяет их противоречивое единство на всех этапах творческого пути. Она же оказывается тесно связанной с противоречивой целостностью «тезы», ее политональностью, что в конечном итоге позволяет закрепить за первым томом статус прототекста трилогии.

Художественное пространство, будучи «переживанием переживания», включает в себе след влияния автора и лирического героя: зыбкость пространства тезы отражает амбивалентность состояний лирического героя, его внутреннее расщепление. По мере «овеществления» пространства и поиска опоры в ускользающем мире наблюдается смещение точки зрения лирического героя: пространство лишается своей интроспективности, проявляется вовне и конкретизируется.

При этом очевидно, что классические модели субъектной организации в случае с Блоком обнаруживают свою недостаточность: даже внесубъектные формы и ролевая лирика пронизаны личным авторским началом, хотя и открывают новые возможности для передачи сюжетности и временной протяженности в лирическом тексте.

Особое место в первом томе занимает тема двойничества. Расположенные в хронологическом порядке стихотворения, примыкающие к этой теме, демонстрируют ее эволюцию: от прямого «противостояния» «Я» и «Другого» к их постепенному слиянию в конце.

Таким образом, истоки дальнейшего субъектного расщепления лирического «Я» обнаруживаются уже в ранней лирике периода «тезы» и реализуются через мотив двойничества и специфическую субъектную организацию художественного пространства.

ГЛАВА 3. МОДИФИКАЦИИ «Я» В ЗРЕЛОЙ ЛИРИКЕ А. БЛОКА: РАСШИРЕНИЕ ГРАНИЦ СУБЪЕКТНОСТИ

3.1. Феномен пантеистического субъекта и расширение границ «Я» в цикле «Пузыри земли»

В первой главе была показана противоречивость лирического мира Блока, свойственная уже ранней лирике. Герой «Стихов о Прекрасной Даме», носитель антиномичного сознания, в завершающих стихах приближается к «большому», разомкнутому миру, предчувствуя, по выражению Д. Е. Максимова, «многопутья второго периода»²⁰⁰. Второй том «начинается с утверждения прелести земного начала, живой природы»²⁰¹, однако понимание цикла в жизнеутверждающем ключе разделяется не всеми исследователями.

Согласно наблюдениям З. Г. Минц, во втором томе возникают поиски лирическим героем своего места в новом мире без «Нее», «ушедшей в поля без возврата», попытки найти ответ — что осталось в его мире после Ее ухода? Второй том открывается с «бессмысленного нагромождения явлений, внутренне не связанных между собой»²⁰². Герой окружен «нелепыми» порождениями «нелепой» природы и «черной мистики»: дурачками, колдунами, болотными чертями и т.д. По мнению исследователя, «такая обесценная природа не может вызывать у поэта грусти об утраченном идеале», но он отказывается осуждать этот лишенный «высокой» мистики мир, наделяя его, пусть не мистическим, но «иным» добром, давая этому миру право на существование²⁰³.

Невозможно не заметить идейную переключку с мнением Андрея Белого, схожим образом трактовавшим начало «зрелого» этапа поэзии Блока: потеряв мистический идеал ранней лирики, «Блок 1905–1907 воспринимался

²⁰⁰ Максимов Д. Е. Поэзия и проза Александра Блока. Л.: Советский писатель, 1981. С. 99.

²⁰¹ Там же.

²⁰² Минц З. Г. Лирика Александра Блока: в 4 вып. Тарту, 1965. Вып. 1. С. 53.

²⁰³ Там же. С. 55.

как предатель собственных заветов»: «...лик Прекрасной Дамы разбился о какие-то встававшие трудности, из раскола хлынули ночь и туман, закрывая лучистую ясность пейзажа; пейзаж стал болотным, наполненным чертенятами и какими-то странными женскими персонажами, именуемыми то Незнакомкой, то Маской, то Ночью»²⁰⁴. Рецензия на «Нечаянную радость» была более экспрессивна. Этически не принимая новый виток не столько в творчестве, сколько, очевидно, в мироощущении Блока²⁰⁵, Белый предостерегал: теперь «вместо “Сиянья красных лампад” мы видим болотных чертенят, у которых “колпачки задом наперед”. <...> Нам становится страшно за автора»²⁰⁶. Хотя и приятие стихотворений в рецензии прозвучало. Белый признает: «сбросив идейный балласт» «поэзия А. Блока расцвела махровым, пышным цветком! Темы настроений утончились, стих стал виртуознее, гибче, роскошней». Но за этой оценкой невозможно не видеть горькой иронии Белого, «соглашающегося» с Брюсовым, «что “Стихи о Прекрасной Даме” не выражают истинный лик поэта. <...> “Нечаянная Радость” глубже выражает *сущность* А. Блока»²⁰⁷ (курсив мой. — А. Н.). Очевидно, что открывшаяся современникам «сущность» Блока не совпадала с «выношенным» ими образом «предвестника будущего». Фактически обвиняя Блока в ренегатстве²⁰⁸, Белый

²⁰⁴ Белый А. Поэзия Блока // Ветвь: Сборник Клуба московских писателей. М., 1917. С. 270. Здесь речь идет не только «Пузырях земли», но и о второй книге стихов «Нечаянная радость», часть стихов из которой в дальнейшем сформировали цикл.

²⁰⁵ Об этом свидетельствует нарастающее напряжение в отношениях Белого и Блока в этот период. Суть этого конфликта и осуждений со стороны Белого отражена в их переписке 1905 г. См. например, октябрьские письма (116 и 117 указ. издания), в которых зафиксирован этот раскол: «Ты играешь с мистикой, а играть с собой она не позволяет никому <...> А я ведь всегда с прочтения первого Твоего стихотворения полагал, что Ты работаешь во имя долга перед «Прекрасной Дамой». При этом сами стихи, отправленные Блоком Белому, не встретили эстетических нареканий последнего. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. С. 251.

²⁰⁶ Белый А. Александр Блок. Нечаянная радость. Второй сборник стихов // Перевал. 1907. № 4. С. 60.

²⁰⁷ Там же.

²⁰⁸ Интересными кажутся «сомнения» М. М. Бахтина, высказанные им в беседах с Дувакиным. См.: Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным / под ред. Н.И. Колышкиной. М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. С. 95:

Б: <...> было вот в Блоке-то... человеке, что ли, одним словом, не в том высоком Блоке, который создал великие вещи, было многое такое... отчасти это и вытекало из того, что он не совпадал сам с собой, что он был выше себя... вот это его такое... ну, ренегатство. Ведь он ж е в какой-то мере был ренегатом и символизма, если можно тут применить слово «символизм», и ренегатом русской интеллигенции...

Д: Слово «ренегат» не совсем подходит.

Б: ...одно время он отрешивался от русской интеллигенции...

Д: Все-таки слово «ренегат», мне кажется, сюда не подходит.

Б: Да, пожалуй, сюда не подходит, не подходит.

Д: Тут есть все-таки, так сказать, какое-то совершенно искреннее метание.

«исключает» Блока из числа тех, кто «предпочитает оставаться при загадках, загаданных мудрецами <...>, нежели при издевательствах (хотя бы и поэтических, прекрасных) над этими загадками»²⁰⁹.

По мнению Белого, вся дальнейшая поэзия Блока вырастает из этого «раскола», т. е. потери мистического чувства. Но внутренний раскол, как было показано ранее, у лирического героя Блока существовал всегда, иначе бы и не было Прекрасной Дамы как ключа к обретению цельности через «Другого» и сомнений в устойчивости этой обретенной цельности. Отсюда — и бесконечные изменения «лика» как Прекрасной Дамы, так и самого лирического героя. Возможно, именно для выделения этого существующего в зародыше раскола стихи в первом томе были расположены в хронологическом порядке, значительно усложнив возможность однозначного его толкования.

К 1905 г. лишь начала усиливаться внутренняя противоречивость, желание преодолеть «расколотость, фальшивую для самого себя двуличность»²¹⁰, и в то же время обострилось болезненное отношение к «определенности», строгой «идейности»²¹¹. Характерно блоковское письмо Е. П. Иванову от 15 июня 1904 г.: «Отрицаясь, чувствую себя здоровым и бодрым (речь шла о неприятии Блоком увлечения христианскими идеями Иванова — прим. мое. — А. Н.) <...> Больно говорить “петербургским”, но Вам не больно <...>, что я в этом месяце силился одолеть “Оправдание добра” Вл. Соловьева и не нашел там *ничего*, кроме некоторых остроумных формул средней глубины и непостижимой *скуки*. Хочется все делать *напротив*, назло»²¹².

Другой взгляд, ухватывающий эту особенность, — непрекращающиеся «метания» и поиски Блока — находим у М. А. Волошина. Лирический герой всегда — и в этом разомкнутом, «ускользающем» и «расплывающемся» мире

Б: Это искреннее было метание, но ведь ренегаты бывают искренни. Да. Искренние метания.

²⁰⁹ Белый А. Александр Блок. Нечаянная радость. Второй сборник стихов // Перевал. С. 60.

²¹⁰ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. С. 138.

²¹¹ См. письмо к Иванову от 15 июня 1904 г.: «Намек на определенность — болезнь для меня...». Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8.: Письма. 1898–1921. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. С. 105.

²¹² Там же. С. 105.

полей, болот и городов²¹³ — *ищет* свою Прекрасную даму, «как сомнамбула с закрытыми глазами и простертыми руками, он идет по миру и не находит»²¹⁴.

Волошиным подмечена эта ключевая черта лирического героя Блока: стремление *найти* кого-то или что-то. В сущности, «поиск» Прекрасной Дамы имел место и в первой книге стихов Блока («Стихи о Прекрасной Даме», 1904), а в первом томе трилогии этот мотив усилился еще больше: ведь некоторые стихи из «отступнической» «Нечаянной радости» перешли в «тезу». Этот поиск — есть не что иное как попытка преодоления внутреннего раскола, только теперь лирический герой ищет способы его преодоления не только в образе Прекрасной Дамы, он обращается к *иному* «Другому».

В мироощущении Блока этого периода действительно наметился сдвиг, который прослеживается в его работах и письмах 1904–1905 гг. Частично это уже было продемонстрировано выше. Обычно это связывают с увлечением Блока ивановскими идеями²¹⁵, отсюда и мысли о поэте-символисте как «бессознательном органе народного воспоминания», возможности преодоления разъединенности, «александрийства» поэзии, приобщения к «целому»²¹⁶.

Стремление к новому взгляду, преодолению раздробленности через приобщение к *целому* определилось в новом требовании — «учиться

²¹³ В «Нечаянной радости» присутствуют стихи с городской образностью.

²¹⁴ Волошин М. А. Александр Блок. «Нечаянная радость» // Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1: Проза 1906–1916. Очерки, статьи, рецензии. М.: Эллис Лак, 2007. С. 66.

²¹⁵ См. комментарий к статье «Творчество Вячеслава Иванова»: «На Блока в 1904–1905 гг. статьи В. И. Иванова этого периода (см. подробно ниже) произвели глубокое впечатление. Мечты Иванова о “всенародном искусстве” будущего, концепция поэта “органа народного воспоминания”, идеи “дионисийства”, претерпев сложные трансформации, заняли важное место в творческом сознании Блока» (Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 7. М.: Наука, 2003. С. 251).

При этом еще в письме Соловьеву от 8 марта 1904 г. Блок писал: «Вяч. Иванов врет о кипарисах, но в остальном бездарен» (Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8.: Письма. 1898–1921. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. С. 96). Интересна также следующее письмо Блока Соловьеву от 20 декабря 1903 г., которое демонстрирует, что мысли об обновлении поэзии волновали Блока и до увлечений идеями Иванова: «Скоро для поэзии наступят средние века. Поэты будут прекрасны и горды, вернутся к самому обаятельному источнику чистой поэзии, снижут нити из всех жемчугов — морского дна, и города, и ожерелья девушек каждой страны. Мне кажется возможным такое возрождение стиха, что все старые жанры от народного до придворного, от фабричной песни до серенады, — воскреснут» (Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8.: Письма. 1898–1921. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. С. 79).

²¹⁶ Блок А. А. Творчество Вячеслава Иванова // Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 7. М.: Наука, 2003. С. 8.

смотреть»²¹⁷. Другими словами, необходимо вновь обрести незамутненность взора (здесь интересно заметить, что в той же рецензии Волошин отказывал Блоку в этой ясности взора — «взор поэта, замутненный сном»), достичь мастерства ясного видения, как это происходит у детей и живописцев: «Только часто прикасаясь взором к отдаваясь свободно зримому яркому простору, можно стряхивать с себя гнет боязни слов, расплывчатой и неуверенной мысли. Живопись не боится слов. Она говорит: “Я сама природа”. Писатель говорит кисло и вяло: “Я должен преобразить мертвую материю”»²¹⁸.

В майских письмах 1905 г. из Шахматова Белому и Е. П. Иванову видна ориентированность Блока на природные образы. В целом, важное место в поэтике цикла «Пузыри земли» занимает авторское видение шахматовских пейзажей, «создаваемый ими особый эмоциональный настрой»²¹⁹. 16 апреля Блок написал Белому письмо, в котором говорилось о написании стихов «без лика»²²⁰. В последующих письмах тому же адресату действительно были отправлены стихи, вошедшие в дальнейшем в рассматриваемый цикл: «Молитва» (предисловие ко второму тому: «Ты в поля отошла без возврата»), «На весеннем пути теремок», «На весенней проталинке» (в дальнейшем — «Болотный попик»), «Посвящается Григорию Е.» (в дальнейшем — «Старушка и чертенята»), «Пляски осенние» и др. В письме от 11 или 12 октября 1905 г., отразившем размолвку Белого и Блока, Белый уточнял: «...как совместится “долг” рыцаря с “просто” бытием хотя бы сил дaimонических, как совместится долг творчества жизни (теургизм) с параличом долга жизнью (шаманизмом) — я не знаю: между тем это важно — важнее всего»²²¹.

²¹⁷ Блок А. А. Слова и краски // Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 7. М.: Наука, 2003. С. 18. Ср. полную цитату — «Кому еще неизвестны иные существа, населяющие леса, поля и болотца (а таких неосведомленных, я знаю, — много), тот должен учиться смотреть» — с предисловием к «Нечаянной радости»: «Пробудившаяся земля выводит из лесных опушек маленьких мохнатых существ...» (Блок А. А. Нечаянная радость. М.: Скорпион, 1907).

²¹⁸ Блок А. А. Слова и краски. С. 17.

²¹⁹ Подробнее об этом см. комментарий к циклу: Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 554.

²²⁰ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903-1919. С. 218.

²²¹ Там же. С. 250.

Тем не менее, в «Пузырях земли» у Блока получилось это совмещение. Подмечено, что в этом цикле Блок «передал сам характер народного восприятия мира», и это перекликается с мыслями о приобщении к чему-то «надличному», о «неразлучности с землей» и «возврате к стихии народной» в блоковской статье о Вяч. Иванове. Поэтому фольклорные образы и элементы в цикле «не становятся доминантными и, как правило, даже лишены национальной прикреплённости: они лишь знаки того “синкретичного” мироощущения, которое отличает носителей народной культуры»²²². По замечанию Э. В. Померанцевой, пантеистическое понимание мира было свойственно Блоку еще до составления цикла²²³: оригинальность «Поэзии заговоров и заклинаний» в том, что Блок не просто изучил старинные предания и легенды, а «поверил» в них²²⁴. Такая «примерка» на себя чужого мировидения будет встречаться и в поэзии Блока и далее. Тем интереснее, что через взгляд человека «синкретического мироощущения» просвечивается взгляд и присутствие лирического героя, нашедшего свое оформление еще в ранней лирике Блока. Присутствие — а иногда слияние — этих двух «взглядов» в некоторой степени определяет уникальность поэтики цикла.

Итак, лирический герой Блока оказывается «на перекрестке». Известно, что перекресток в народной традиции обладает насыщенной и противоречивой семантикой: ассоциируясь с нечистой силой, он может выступать и местом исцеления (правда, исцеление это происходит с помощью той же нечистой силы)²²⁵. Очевидно, выбор перекрестка как начала пути —

²²² См.: Грякалова Н. Ю. Природа и фольклор в цикле А. Блока «Пузыри земли» (1904-1905) // Блоковский сборник. VIII. Тарту, 1988. С. 22–30.

²²³ Характерно, что примерно в этот же период происходили «споры о Христе» Блока и Е. Иванова.

²²⁴ Померанцева Э. В. Александр Блок и фольклор // Русский фольклор. Материалы и исследования. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 3. С. 210.

²²⁵ См. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3-х т. М.: Современный писатель, 1995. Т. 1: «“Выздороветь, исцелиться от болезни” на старинном языке выражалось словами: получить от Бога прощение. Иногда выходят больные на перекресток, падают ниц и просят мать сыру землю исцелить их от недуга» (С. 74). «Больные лихорадкою делают на палочке столько нарезок, сколько было пароксизмов, и потом кидают ее на дорогу или идут на перекресток в том самом платье, в каком почувствовали впервые болезнь, и, оставляя там свое платье, возвращаются домой нагишом; поднявший брошенную палочку или одежду подвергается лихорадке, а больной выздоравливает. Вместе с одеждою снимается и самая хворь, и вместе с нею передается она другому. Страдающий куриною слепотою идет на перекресток, садится наземь и притворяется, будто ищет чего-то» (С. 22).

место выбора своей судьбы, встречи с потусторонним, излечения и гибели — выполняет в композиционном отношении важную роль для всего тома.

Эту неопределенность и пограничность пространства «осознает» и сам лирический субъект стихотворения. Приведем его текст полностью:

На перекрестке,
Где даль поставила,
В печальном весельи встречаю весну.

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

Она взманила,
Земля пустынная!

На западе, рдея от холода,
Солнце — как медный шлем воина,
Обращенного ликом печальным
К иным горизонтам,
К иным временам...

И шишак — золотое облако —
Тянет ввысь белыми перьями
Над дерзкой красою
Лохмотий вечерних *моих!*

И жалкие крылья *мои* —
Крылья вороньего пугала —
Пламенеют, как солнечный шлем,
Отблеском вечера...
Отблеском счастья...
И кресты — и далекие окна
И вершины зубчатого леса —
Всё дышит ленивым
И белым размером
Весны.
5 мая 1904
(Т. 2. С. 11)

В этом стихотворении лирический субъект обладает сложной природой. С одной стороны, «взгляд» лирического героя Блока узнается по биографическим деталям: в этом стихотворении, как и вообще в цикле, нашли отражение шахматовские пейзажи, приметы которого знакомы еще по первому тому²²⁶: вершины зубчатого леса, лиловые скаты оврага.

²²⁶ Об отражении в творчестве Блока шахматовских пейзажей см. подробнее комментарий А. Белого: «В начале лета 1904 года я получаю приглашение от А. А. приехать к нему в Шахматово погостить вместе с С. М. Соловьевым. <...> Помнится, нам было как-то не по себе. Стояла прекрасная солнечная погода. <...> Я осматривал окрестности Подсолнечной и устанавливал разницу в стиле пейзажей между Крюковым и Подсолнечной. До Крюкова тянется один стиль: мягких лугов, березовых лесов, балок, оврагов и гатей. Между Крюковым и Подсолнечной пейзаж резко меняется, становится красивее, менее уютным, более диким, лесным и одновременно более гористым, леса угрюмее, дороги, деревни меньше и беднее (подмосковные деревни обслуживают Москву). Мистическое настроение окрестностей Шахматова таково, что здесь чувствуется как бы борьба, исключительность, напряженность, чувствуется, что зори здесь вырисовываются иные среди зубчатых вершин лесных гор, чувствуется, что и сами леса, полные болот и болотных окон, куда можно провалиться и погибнуть безвозвратно, населены всякой нечистью (“болотными попиками” и бесенятами). По вечерам “маячит” Невидимка, но просияет заря, и Она лучом ясного света отражает лесную болотную двойственность. Я описываю стиль окрестностей Шахматова, потому что они так ясно, четко, реалистично отражены творчеством А. А. Пейзажи большинства его стихотворений (“Стихов о Прекрасной Даме” и “Нечаянной Радости”) — шахматовские. Мне кажется, что я знаю место, где могла стоять “молчаливая и устремившая руки в зенит” — неподалеку от церкви, на лугу, около пруда, где в июле цветут кувшинки. Мне кажется, что высокую гору, над которой Она “жила” (“Ты горишь над высокой горою”), я тоже знаю: над ней, над возвышенностью за Шахматовом, бывает такой ясный закат, куда мчались искры от костра поэзии А. А. в 1901 г. А дорога, по которой пошел “нищий, распеваящий псалмы” (“битый камень лег по косогорам”), — московское шоссе по направлению к Клину, где есть и косогоры и где битый камень, которым трамбуют шоссе, находится в изобилии. <...>

Помнится лишь, что, подъезжая к Шахматову и отмечая связь пейзажей с пейзажами стихотворений А. А., мы с А. С. Петровским впали в романтическое настроение, вспомнив, что мы все, которые должны были вместе провести эти дни в дружественной атмосфере, выросли и провели детство в этих же местах...» (Белый

С другой — несмотря на «пространство» лирического героя, личные формы глаголов и притяжательные местоимения («встречаю», «моих») сам *говорящий* растворен в пейзаже, является его продолжением. При этом вряд ли стоит указывать особо, что в центре внимания оказывается объект при грамматической выраженности субъекта речи, как это бывает в случае с лирическим «я» (С. Н. Бройтман) или собственно личным субъектом (В. Я. Малкина), хотя по формальным характеристикам эти модификации вполне подходят. Важно то, что при более пристальном прочтении большее внимание привлекает следующая особенность: субъект говорения и внешняя обстановка (объект восприятия) проникают друг друга, что становится явным в середине стихотворения: «Солнце — как медный шлем воина» <...> / И шишак — золотое облако — / Тянет ввысь белыми перьями / Над дерзкой красою / Лохмотий *вечерних моих!* / И жалкие крылья мои — / Крылья вороньего пугала — *Пламенеют, как солнечный шлем, Отблеском вечера...*»

Как видим, что природа сама по себе олицетворяется²²⁷: солнце — воин, шлем которого и дает отблеск закатных лучей. Интересна и следующая строка: *над дерзкой красою лохмотий моих*. Эта строка семантически многозначна и может трактоваться двояко: с одной стороны, это символическое описание предзакатного неба, наступление сумрака. Герой — физически — остается в пространстве этого полусумрака, «вечерних лохмотий», именно поэтому он определяет их принадлежность/причастность *себе* («моих»). Но за первым планом²²⁸ скрывается нерасчлененность пейзажа и того, кто в нем существует: герой расширяет свою субъектность, становясь не только наблюдателем, но и

А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. Т.1. С. 271–272).

²²⁷ Этот аспект — ключевой для всего цикла в целом и достаточно проговоренный в работах Н. Ю. Грякаловой и Э. В. Померанцевой, является характерной чертой поэтики цикла. Поэтому мы не будем обсуждать это отдельно при анализе каждого последующего стихотворения: он представлен в каждом из них так или иначе.

²²⁸ Ср. со словами Блока о взгляде художника: «Художник — это тот, для кого мир прозрачен, кто обладает взглядом ребенка, но во взгляде этом светится сознание зрелого человека; тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей, видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной...» (Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 8. М.: Наука, 2010. С. 118–119).

«участником» пейзажа, самой его частью. Объект восприятия, в свою очередь, наделяется субъектной основой: он также становится «героем» стихотворения.

Далее следует еще более запутанная система отношений, которая может идти даже вразрез с предыдущей трактовкой. Итак, чьими глазами мы видим происходящее? «И жалкие *крылья мои* — / *Крылья вороньего пугала* — / Пламенеют, как солнечный шлем, / Отблеском вечера...». Если разбирать с точки зрения «причастности», то «пугало» наделяется свойствами объекта, против которого оно направлено: крыло — это «часть» ворона. С другой стороны, вечерние лохмотья и крылья вороньего пугала представляют собой перетекающий образ. Визуализируя, можно представить себе рукава пугала — лохмотья-крылья, которые «пламенеют» под закатными лучами. В то же время говорящий оказывается сопричастен «пугалу», которое, возможно, изначально было объектом внимания говорящего. Точка зрения при этом «слиянии» не меняется, объект восприятия становится «глазами» лирического героя, сливаясь с ним. Таким образом, в этом «круговороте» перетекающих образов важную роль выполняет сопричастность субъекта объекту, но последний уже теряет свою «объектность».

Интересно, что в первоначальной редакции стихотворения наблюдалась большая расчлененность «пугала» и лирического героя. Для удобства приведем таблицу²²⁹:

Окончательная редакция	Первоначальная редакция	Изменения в первоначальной редакции
И шишак — золотое облако — Тянет ввысь белыми перьями	И шишак — золотое облако Тянет ввысь белыми перьями.	<u>Вместо:</u> И мои вечерние лохмотья В дерзостной красе.

²²⁹ Подробнее о других редакциях и вариантах стихотворения см.: А. А. Блок. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 223–226.

Над дерзкой красою Лохмотий вечерних <i>моих!</i>	<i>И мои</i> вечерние лохмотья В дерзостной красе. <i>И жалкие крылья</i> <i>вороньего пугала</i>	<i>И жалкие крылья</i> <i>вороньего пугала</i> <u>Было:</u> И мои вечерние лохмотья И вороньи крылья пугала
И <i>жалкие крылья мои</i> – <i>Крылья вороньего</i> <i>пугала</i> – Пламенеют, как солнечный шлем...	Пламенеют как солнечный шлем...	

Самый первый вариант (третий столбец) демонстрировал большую расчлененность субъекта и объекта, которая начинает стираться с каждой последующей авторской правкой. Добавление местоимения «мои» (пулужирный шрифт, первый столбец) «сломало» четкий переход от субъекта, который наблюдает за закатом, к объекту («пугало» с вороньими крыльями). Блок в окончательной редакции приблизился к максимальной образной и субъектной переходности, лишив стихотворение «сцепок», препятствующих перетекаемости образов. Это подводит к последней строке стихотворения, утверждающей бесконечную связь всего со всем: «Все дышит ленивым и белым размером весны». Отметим также, что «На перекрестке» написано белым стихом: тем самым в конце стихотворения подчеркивается его «сочиненность», наличие «высшего» авторского сознания, организующего текст.

Возникает вопрос об атрибутировании этого лирического субъекта. Говоря о сопричастности субъектов, расширении границ лирического «я», в первую очередь следует вспомнить о неосинкретизме. С. Н. Бройтманом было замечено, что «символистские мировые соответствия стали у поэта новым первообразом изначальной целостности, возрождающим архаические формы образного параллелизма и неосинкретизма»²³⁰. Эту мысль ярко иллюстрирует

²³⁰ Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. С. 228.

проанализированное стихотворение. Однако сам лирический субъект по формальным характеристикам не совпадает с определением «неосинкретического» — ведь текст, сформированный такой модификацией, наделяется соответствующими признаками: «...внезапной сменой местоимений с одного лица на другое; неожиданной сменой субъектов речи, действия или наблюдателей; использованием одного и того же местоимения применительно к разным субъектам; отсутствием обозначенных границ различных форм речи (прямой, косвенной, несобственно-прямой); внезапной сменой пространственной, временной, внешней/ внутренней или другой точки зрения; появлением субъектного — то есть наделенного сознанием, действием или речью — изначально объектного (неодушевленного) образа»²³¹. Эти характеристики проявляются скорее в другом стихотворении цикла, «Твари весенние». Разительный контраст этих двух стихотворений показывает, насколько условно, если придерживаться всех формальных атрибутов, субъект стихотворения «На перекрестке» может быть назван неосинкретическим: здесь нет смены перспективы, картина мира целостная и единая, а «перетекаемость» субъектных границ — расширенное лирическое «я» — улавливается только при детальном анализе. *Origo*²³² — исток речи, вполне определен в точке «я», «здесь» и «сейчас». Но это «Я» начинает «передавать» свою субъектность окружающему пространству, соединяя себя с ними, расширяя свои границы, поэтому смены точки зрения и не происходит, картина целостна и едина — «дышит все». Это пантеистическое переживание²³³ оказывается главной характеристикой лирического субъекта. Тем значительнее становится выбор хронотопа стихотворения: перекресток —

²³¹ Малкина В. Я. Субъектный неосинкретизм в российской лирике XX века: проблемы типологии и анализа // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2019. Т. 78. № 3. С. 35.

²³² *Origo* (лат. начало, источник) — дейктический центр «я — здесь — сейчас». Термин введен Карлом Людвигом Бюлером в работе «Теория языка» (*Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena, 1934).

²³³ Заметим также, что описанное нами похоже на то, что Ромен Роллан называл «океаническим чувством» (франц. *le sentiment océanique*). Это чувство, независимое от религиозной догматики, но по существу своему субъективное «ощущение вечного», стремление к покою, «контакт» с безграничной реальностью (Rolland R. *Lettre à Sigmund Freud*, 5 décembre 1927 // *Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland* (1866-1944). Paris: Albin Michel. 1967. P. 264-266).

место стирания границ. Хронотоп, таким образом, и здесь реализует свой антропоцентрический потенциал²³⁴.

В первом стихотворении цикла «перетекаемость» субъектности завершается обретением единства лирического героя и мира: «я» становится всем и всё становится «я»²³⁵. Наличием такого «пантеистического» субъекта в целом достигается эстетико-содержательное единство цикла: «Там — в синем раздолье — мой голос пророчит / Возвратить, опрокинуть весь мир на меня!» («Эхо». Т. 2. С. 20). Однако не во всех стихотворениях цикла синкретическая окрашенность субъекта приводит к обретению внутренней цельности, «океаническому чувству». В «Болотных чертенятках» видна иная тенденция — к расщепленности, приводящая к двойническим мотивам, а не к обретению субъектной целостности. Заглавие подготавливает ожидание читателя к ролевой лирике, и если основываться лишь на формальных признаках, это не противоречит истине: субъект речи сам определяет себя, обращаясь к своему «невидимому», оставшемуся за кадром, адресату-«двойнику»:

Я, как ты, дитя дубрав
Лик мой также стерт.
Тише вод и ниже трав —
Захудалый черт.
(Т. 2. С. 12)

Однако в случае с Блоком ролевая лирика может скрывать иной пласт — двойнический: скрывающий «лик» лирического героя. Всего одна строка — «На дурацком колпаке бубенец разлук» — сразу же отсылает к «шутовским» стихам, в которых паяц служил двойником лирического героя. К тому же,

²³⁴ Об этом аспекте хронотопа см. С. 56–57 данной работы.

²³⁵ Это можно сравнить с тютчевским «В час тоски невыразимой / Все во мне, и я во всем». Кстати, тютчевские строки становится иллюстрацией того самого «океанического чувства» в работах, посвященных этому феномену. См., например, «Отмечаемая в “океаническом чувстве” безграничность “Я” (“В час тоски невыразимой / Все во мне, и я во всем” Ф. Тютчев) объяснима тем, что оно с какими-то очень малыми вероятностями содержит в себе всю реальность бытия» (Максименко Л. А. Homo cosmicus: феномен «океанического чувства» // Теория и практика общественного развития. 2010. № 4. С. 19–25).

прецеденты, когда мифические существа служили всего лишь маской лирического героя, рассматривались выше («Ты у камина, склонив седины...»). Таким образом, здесь лирической субъект тяготит к формально-ролевому персонажу-двойнику.

В первоначальной редакции субъектная организация была несколько иной: над «чертенятами» стоит высшее сознание, отделяющее себя от них, но признающее их родство друг другу. Речь идет о строфе, которая отсутствует в каноническом тексте, — она располагалась между второй и третьей строфами:

Помни, нежить, я гляжу
Пустотой орбит.
Сказку мокрую скажу,
Кто с тобой сидит.
(Т. 2. С. 227)

Отказ этой строфы уничтожает границу между субъектом речи и адресатами (чертенятами): теперь стихотворение разыгрывается как однонаправленный диалог одного «чертенка» с другим. Показательно, что и в предыдущем стихотворении, «На перекрестке», Блок убирает из окончательного текста «смычки», позволяющие проводить границу между субъектом — лирическим героем в любой его модификации — и объектом. Целенаправленное размывание границ субъектности вкупе с неопределенностью «ты» у Блока (фантомностью адресата) способствует выявлению антиномичности лирического героя Блока: «... это двойник, издавна убегавший с горы — на болота, себя самого подозревавший туда, усадивший на кочки себя, с собой слившийся, так что действия двух половинок сознания — одно теперь»²³⁶.

²³⁶ Белый А. Воспоминания о Блоке. М.: Республика, 1995. С. 255. Подспудное наличие сознания лирического героя в этом стихотворении доказывается также наличием в нем переключек со стихотворением «Аргонавты», что обнаруживал Белый. См. комм. к стихотворению: «И сидим мы, дурачки/ Задом наперед. — В этом четверостишии А. Белый видел отказ от настроений “аргонавтизма” начала 1900-х годов и кощунственное осмеяние “соловьевского” братства: “... четверостишие соответствует стихотворению “Аргонавты”, “мы” там

В «Пузырях земли» присутствуют и стихи, маркирующие лирического героя первого тома, потерю которого предрекал Белый, полагая, что невозможно совместить «долг рыцаря» с «шаманизмом». И здесь — снова в противовес мнению Белого — вновь приведем точку зрения Волошина: в ускользающем мире болот лирический герой Блока, как «сомнамбула», ищет Прекрасную Даму — лирическую героиню первого тома.

Но и в таких стихотворениях, где лирический герой предстает вне субъектных модификаций, также наблюдается стремление к сопричастности. Однако здесь это сопричастность «Другому», выраженному в образе «Ты», а не в виде рассредоточенной стихии.

«Я живу в отделенном скиту» (Т. 2. С. 12) — показательный пример. Здесь «реанимирована» речевая манера лирического героя и образная система первого тома (скит, Царица, мечта, прозрачность, белизна). По замечаниям комментаторов, «мотив отшельничества, монашеского служения перекликается с образом инока в первом томе лирики Блока (“Я, отрок, зажигаю свечи...”, “Брожу в стенах монастыря...”)), а «отождествление женского лирического образа с мистической Царицей» «характерно для “соловьевских настроений” первого тома»²³⁷.

«Я» лирического героя здесь актуализируется только в связи с ты-образом лирической героини, который можно назвать контаминированным — она и монахиня, и Царица. Если образ Царицы в целом магистрален и закреплён за героиней первого тома, то образ героини-монахини менее устойчив в лирике Блока. Он вызывает множество ассоциаций: речные цветы отсылают нас к образу Офелии; умирающая монахиня («Та монахиня верно умрет») перекликается с мотивом смерти возлюбленной, также сквозным для первого тома; «как свеча, догорала она» — почти повтор «пред тобой, как свеча, я тиха» («Мой любимый, мой князь, мой жених»). Таким образом, здесь лирический герой и героиня являются смысловыми двойниками друг друга.

— те же все; в 1903 году обращается к нам со словами надежды он”». Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 562.

²³⁷ Блок А.А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 563–564.

Приблизительно также организована субъектная структура стихотворения «Белый конь чуть ступает усталой ногой»: лирический герой обретает свою субъектность через ты-образ лирической героини.

В стихотворение, обнажающем речевую манеру лирического героя Блока, очень естественно вплетаются новые образы, «болотный пар» (по выражению Белого): «бескрайняя схима», «зеленая мгла», «болотная зыбь», «в этих впадинах тихая дремлет вода». Но включены они настолько органично, что скорее отсылают нас к «мистическим» шахматовским пейзажам:

Закатилась Ты с мертвым Твоим женихом
С палачом раскаленной земли.
Но сквозь ели прощальный Твой луч мне знаком,
Тишина Твоя дремлет вдали.

Я с Тобой – навсегда, не уйду никогда,
И осеннюю волю отдам.
В этих впадинах тихая дремлет вода,
Запирая ворота безумным ключам.

О, Владычица дней! алой лентой Твоей
Окружила Ты бледно-лазоревый свод!
Знаю, ведаю ласку Подруги моей –
Старину озаренных болот.

(«Белый конь чуть ступает усталой ногой...» Т. 2. С. 17)

Лирический герой несколько отделяется от пантеистического мира «болот», но обретает он себя через слияние с той, которая «в поля отошла без возврата» («Я с Тобой — навсегда, не уйду никогда / И осеннюю волю отдам»). Но на самом деле Она и в этом «ржавом мире» остается опорой для осуществления субъектности лирического героя, будучи, как и в прошлом

стихотворении, его смысловым двойником («Закатилась Ты с мертвым Твоим женихом»).

Точные замечания об этой «диалогичности» Блока оставила З. Н. Гиппиус: Блок «все поет себе самому про к нему одному приходящую, им одним виденную “Царицу”, “Деву” ... Видит себя и ее, для себя и для нее слагает гимны»²³⁸. Действительно, если ранее проанализированное стихотворение демонстрировало обращенность на «Другого», то «Полюби эту вечность болот» — это «пение Блока самому себе». Это стихотворение, с характерным для блоковской поэтики фантомным адресатом, автокоммуникативно. Ключом к такому пониманию является мотив «измены», который занимал важное место в мировидении самого Блока и передан его лирическому герою:

Эти ржавые кочки и пни
Знают твой отдыхающий плен.
Неизменно предвечны они, —
Ты пред Вечностью полон измен.
(«Полюби эту вечность болот...» Т. 2. С. 16)

Таким образом, обращенность вовне и сопричастность чему-то почти всегда необходима Блоку, он достраивает свою субъектность через приращение к себе «Другого»: это видно и в случаях с «пантеистическим» субъектом, и в случае с лирическим героем, не претерпевающим субъектные трансформации.

Стихотворения, в которых доминирует внесубъектная форма, также присутствуют в цикле. В некоторых случаях такая форма выражения авторского сознания может порождать тенденции к сюжетности и драматизации (как это было при рассмотрении изменений точки зрения на

²³⁸ Гиппиус З. Н. Собр. соч.: в 15 т. Т. 7. Мы и они. Литературный дневник. Публицистика 1899–1916 гг. М.: Русская книга, 2003. С. 137.

примере ранней лирики). Однако здесь, ввиду тематики цикла, эти тенденции придают стихотворениям новые качества: черты баллады, сказки или легенды. К таким стихотворениям относятся следующие: «Болотный попик», «Старушка и чертенята», «На весеннем пути теремок», «Осень поздняя. Небо открытое...», «Болото — глубокая впадина...».

Таким образом, в «Пузырях земли» расширение границ субъектности реализуется через приобщение героя к «стихии», которая здесь принимает образ «даймонических» сил природы. Блок, становясь носителем пантеистического сознания, с одной стороны, растворяет себя в окружающем мире, с другой — не только впускает это пространство внутрь себя, но и «изливает» свое «я» вовне, наделяя «стихию» субъектностью. Это двустороннее движение, приращение себя «Другому», благодаря которому этот «Другой» (или «Другое») сам обретает субъектность, продолжается и в «Снежной маске». Только в этом цикле «стихия» проявляется в образе конкретного человека — носителя стихийного чувства.

3.2. «Снежная маска»: противоречивость отношений «Я» и «Ты» *

В начале января 1907 г. Блок писал матери: «Пока я живу таким ускоренным темпом, как в эту зиму, — я “доволен”, но очень допускаю, что могу почувствовать отчаянье, если ослабится этот темп»²³⁹. Замечание это, как кажется, передает атмосферу, в которой создавались стихи, вошедшие в «Снежную маску»: они были написаны в сжатые сроки — между 29 декабря 1906 г. и 13 января 1907 г. — и в дальнейшем состав цикла практически не менялся, что, по замечанию комментаторов, делает его творческую историю «уникальной для Блока»²⁴⁰. «Ускоренный темп» перешел и в поэтику

* Положения параграфа подробнее изложены в статье: *Насуева А.М.* Антиномичность отношений «Я» — «Ты» в цикле А. Блока «Снежная маска»// Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2025. В печати.

²³⁹ Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8.: Письма. 1898-1921. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. С. 173.

²⁴⁰ Подробнее об этом см.: Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 779.

«Снежной маски»: внешняя «стремительность» условий создания запечатлелась во внутренней структуре произведения.

При всей уникальности творческой истории, с точки зрения диалектики «субъективно-персонального» и «условно-творческого» начал этот цикл не стал исключением. Снежность зимы 1906–1907 гг., конкретные факты биографии — встреча в октябре 1906 г. с В. Н. Волоховой и возникшая между ними связь, «Вечер бумажных дам», посвященный празднованию постановки «Балаганчика», — это известные и достаточно проговоренные условия, внутри которых создавался цикл. По признанию самого Блока, «Снежная маска» — «книжка до последней степени субъективная, доступная самому маленькому кружку»²⁴¹. Тем не менее, хотелось бы артикулировать важность этой биографической основы в связи с увлеченностью Блока идеей «стихии» в это время.

Стихийное начало в «Снежной маске» обостряется потому, что теперь отвлеченная теория обрывает плоть — происходит эмпирическое ее постижение. Столкновение Блока с живым и конкретным чувством наделило стихотворения эмоциональной остротой, «стихия» воплотилась в конкретном образе²⁴². Это «столкновение» влияет и на своеобразие субъектной структуры цикла. По замечанию исследователя, ценность лирического героя в «Снежной маске» определена «степенью его приобщенности к миру “ты”, но всегда меньше и лишь в пределе равны ценности героини»²⁴³. Это наблюдение, очень точное по существу, послужит важным импульсом для дальнейшего анализа.

Характерными являются стихотворения со следующей структурой: «Я» сталкивается с «Ты», и это отношение «Я» — «Ты» на определенном этапе переходит в мы-форму. Видно, что эта схема напоминает то, что было

²⁴¹ Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8.: Письма. 1898–1921. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. С. 188.

²⁴² Психологическая обостренность отношений обуславливалась, в частности, тем, что Н. Н. Волохова «только что рассталась со своей большой живой любовью», чувство же к Блоку у нее оставалось «в высшей степени интеллектуальным»: «По временам Н. Н. Волоховой хотелось избавиться от своего мучительного чувства к другому, и она жалела, что не может влюбиться в Блока. “Зачем вы не такой, кого бы я могла полюбить!” — вырвалось у нее однажды». Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. Т.1. М.: Художественная литература, 1980. С. 434–435.

²⁴³ Минц З. Г. «Снежная маска» — «Фаина» — «Вольные мысли» // Поэтика Александра Блока. СПб.: «Искусство-СПБ», 1999. С. 123.

обозначено В. Я. Малкиной как *составное «мы»*. Такая логика прослеживается, например, в стихотворениях «Снежная вязь», «Настигнутый метелью», «На зов метелей», «Тревога». Однако реализуется эта схема не везде одинаково и прямолинейно: она представляет собой несколько упрощенную канву, которая необходима как отправная точка анализа. По сути, «мы» присутствует в большинстве стихотворений цикла с точки зрения лирической ситуации, являясь условием ее существования, но оно не всегда грамматически выражено.

Кроме того, за кажущейся бинарностью отношений «Я» — «Ты» в цикле лежит сложная антиномическая динамика, определяющая специфику лирического сюжета цикла. Обратимся к конкретным примерам.

В «Снежной вязи» «Я» еще вступает с «Ты» в напряженные отношения. Лирический герой («Я»), утверждая приоритет своей субъектности, предпринимает попытку объективизации «Ты», признавая, что это «Ты» существует лишь как результат его творческой воли:

Да. Я тобой незнаком.

Ты — стихов моих *пленная* вязь.

И, тайно сплетая вязь,

Нити снежные тку и плету.

Ты не первая мне предалась,

На темном мосту.

(Т. 2. С. 143)

При этом обращает на себя внимание лексическое «окружение» лирического героя: вязь, нити, снежный, ткать, плести. В дальнейшем станет очевидно, что эти лексические единицы принадлежат «семантическому кругу» лирической героини — «Ты». С одной стороны, присвоение лирическим

героем «атрибутов» лирической героини подтверждает ее «тварность»: это образ, созданный другим сознанием, сознанием героя. С другой — это сигнализирует, что «Ты» лирической героини завладевает лирическим героем, что делает его попытку утвердить свою первоочередность мнимой. При метафорическом осмыслении этой сложной первоочередности субъектности представляется образ Галатеи, которая, будучи изначально плодом деятельности своего творца, обрела в дальнейшем реальную жизнь. Но Галатея в этом стихотворении, ожив, вытесняет субъектность своего создателя:

Я не открою тебе дверей

Нет.

Никогда.

И снежные брызги влача за собой,

Мы летим в миллионы бездн...

Ты смотришь все той же *пленной* душой

В купол все тот же — звездный ...

(Т. 2. С. 144)

Разителен переход от полного сопротивления («Нет. Никогда») стихии до внезапного образования «мы». «Я», оказываясь во власти «Ты», не замечает перехода из своей субъектности в объектность: «Мы летим в миллионы бездн». Поясним, что здесь понимается под объектностью: формально точка зрения лирического «я» сохраняется, но содержательно очевидна его пассивность перед «стихийностью» лирической героиней.

В дальнейшем это «мы» вновь распадается на «Я» и «Ты» («И ты молчишь»; «Я читаю...»). Но интереснее здесь другое: сквозь все стихотворение проходит эпитет «пленный», и он относится к характеристике лирической героини: «Ты стихов моя пленная вязь» —> «Ты смотришь все той

же пленной душой» —> «И в душе своей безнадежной / Та же легкая пленная грусть». Таким образом, «пленность» лирической героини вносит парадоксальность в субъектно-объектные отношения текста: лирический герой — Пигмалион — утверждает таким образом свое созидательное начало, но в конечном счете его создание, «пленная вязь» его стихов, завладевает его субъектностью, подчиняя стихии. Эта содержательная интерпретация тем интереснее, что она идет вразрез с формальным строением текста, которое организуется точкой зрения лирического героя. И в конце стихотворения мы видим его появление в «созидательной ипостаси»: «О, стихи зимы среброснежной! / Я читаю вас наизусть».

Менее противоречиво динамика взаимоотношений разворачивается в других стихотворениях цикла с обозначенной субъектной схемой. В «Настигнутом метелью» — шестом по порядку стихотворении цикла — полюс активности смещается в сторону «Ты», что подтверждается обилием глаголов действия: «Ты меня настигла», «Ты запрокинула голову в высь», «Ты сказала», «Ты указала». Характерно, что здесь вводится прямая речь лирической героини, выраженная в императивной форме:

Ты сказала: «Глядись, глядись,
Пока не забудешь
Того, что любишь».
(Т. 2. С. 146)

В середине стихотворения происходит слияние «Ты» и объекта владения этого «Ты» в «мы» с характерным для этого слияния мотивом полета (до этого «я» грамматически в стихотворении не фигурировало, а выступало лишь в форме пассивного наблюдателя действий «Ты»): «И снежных вихрей подъятый молот / Бросил нас в бездну ...»

Пассивность лирического героя проявляется здесь и формально: местоимение «я» здесь фигурирует значительно реже, а если и присутствует, то только с целью утверждения состояния своего забвения, подчинения «Ты»:

И я позабыл приметы
Страны прекрасной —
В блеске твоём, комета!
В блеске твоём, среброснежная ночь!
(Т. 2. С. 147)

Однако последние строфы стихотворения вновь определяют сложность отношений «Я» — «Ты» неоднозначностью своей трактовки. Приведем их полностью:

Но бредет за дальним полюсом
Солнце сердца моего,
Льдяным скованное поясом
Безначалья твоего.

Так взойди ж в морозном инее,
Непомерный свет — заря!
Подними над далью синей
Жезл померкшего царя!
(Там же)

Императив, принадлежащий речевому центру «Я», вносит в финал этого стихотворения неожиданный «пуант»: герой, казалось бы, полностью подчинившись стихии, из своего забвения взывает к прошлому, пытаясь обрести себя заново: «Подними над далью синей / Жезл померкшего царя».

Чем дольше длится нахождение героя в «стихии», тем больше ослабевает сопротивление ей. Стихотворение «На зов метелей», следующее за стихотворением «Настигнутый метелью», как будто снимает острое напряжение между героями, здесь даже можно проследить если не их равенство, то взаимное согласие на «овладение» друг другом:

*Ты дала мне в руки
Серебряный ключик
И владел я сердцем твоим.
(Т. 2. С. 147)*

Здесь глагол большей интенсивности действия принадлежит «Я» («владел»): не только героиня владеет героем, но и он «ее сердцем». Следуя означенной схеме, «Я» — «Ты» в кульминации образуют «мы»: «И мы уносились, обреченные оба на ущерб»; «Ты опустила очи, и мы понеслись».

И в «Тревоге» наблюдается уже не пассивность героя, а его готовность отдаться стихии — готовность быть объектом для «Ты»:

*Ты ль нисходишь?
Ты ль уводишь, —
Ты, кого я полюбил?*

*Над бескрайними снегами
Возлетим!
За туманными морями
Догорим!*

*Птица вьюги
Темнокрылой,
Дай мне два крыла!
(Т. 2. С. 154–155)*

Здесь нужно учитывать и окружающий контекст этого стихотворения, расположение между стихами «Не надо» и «Прочь!», в которых происходит «отречение» лирического героя от своего прошлого, а значит — и от «бывшего» себя.

Необходимо вернуться к наблюдению З. Г. Минц о пассивности «Я» в цикле, которое отражает ключевую особенность субъектной организации цикла, качественную антитетичность «Я» и «Ты»: «“я” — пассивное начало, объект “увлечения”, “ты” — активное начало, “увлекающее” героя в “бездну”»²⁴⁴. Такое отношение действительно составляет «коренную» проблематику цикла, тем не менее «объект» стихии, как мы убедились, все же порой заявляет о своем праве на субъектность. Кроме того, подцикл «Снега» характеризуется противоречием между «концептуальным» содержанием и формальной организацией: большая часть стихотворений организуется точкой зрения лирического героя, «Я», но концептуально это я «обессиленное»²⁴⁵.

Такое «сопротивление» объекта оттеняет не только противоречивость концептуального прочтения и формальной структуры²⁴⁶, но и иллюстрирует философскую антиномию отношений «Я» — «Ты» в целом. В данном случае возникает вопрос о характере субъективизации «Другого»: она может

²⁴⁴ Минц З. Г. «Снежная маска» — «Фаина» — «Вольные мысли». С. 118.

²⁴⁵ Подробно субъектная структура цикла была представлена в той же работе З. Г. Минц. Для наглядности приведем отрывок с подсчетами исследовательницы полностью. Она выделяет три группы текстов, обозначая их Сн1 (соответствует подциклу «Снега»), М (соответствует подциклу «Маски») и Сн2 (часть стихотворений в «Масках», в которых тема «масок» сменяется и возвращает читателя к теме «снежной стихии»; начинаются эта группа со стихотворения «Неизбежное» в подцикле «Маски»): «Из шестнадцати стихотворений Сн1 — двенадцать написаны от лица я, два — от лица “снежной маски”, одно (“Голоса”) — в форме диалога “я” и “ты” и лишь в одном (“И опять снега”) точка зрения прямо не фиксирована. Из восьми стихотворений Сн2 — пять от лица “я”, одно (“На снежном костре”) — от имени героини, одно (“Здесь и там”) — от лица “мы”, со слабо фиксированной точкой зрения, одно (“Неизбежное”) — от третьего лица, с нефиксированным наблюдателем. <...> В М картина совершенно иная: в трех из шести стихотворений (в половине текстов) точка зрения не фиксирована, причем это первые три стихотворения М, резко контрастирующие отсутствием привычных “я” и “ты” с предшествующими текстами Сн1. В трех последующих хотя и есть лирический повествователь (“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 начинает звучать голос героя» (С. 142).

²⁴⁶ Напомним, что схема, которую мы предложили в начале анализа формально соплагается с формой составного «мы». Однако в составном «мы» «доминирующая точка зрения и речь принадлежит множественному субъекту, но “мы” периодически распадается, чаще всего на “я” и “ты”. <...> реальность и точка зрения на нее то удваиваются или раздваиваются, то сливаются обратно» (Малкина В. Я. Типы субъектов в лирике. С. 39).

предстать не как процесс признания инаковости, а как проекция собственного «Я», как наделение «Другого» собственной авторской субъектностью.

Эта проблема логически вытекает из «персонально-субъективной» стороны цикла, рассмотренной выше, в частности, специфики отношений Блока и Н. Н. Волоховой. По многочисленным воспоминаниям свидетелей их отношений, Волохова-личность и Волохова-«Снежная маска» имели мало общего между собой, а сама «героиня» этих отношений относилась к такому поэтическому восприятию себя неоднозначно. Следовательно, реальная личность «погружается» в восприятие другого человека и на какой-то момент вживается в этот создаваемый чужим сознанием образ²⁴⁷: «По существу она действительно, как это знал наверное Блок, — простая, серьезная и строгая, но не надо забывать, что тогда она находилась в своем круге игры и носила маску Снежной Девы блоковской поэзии. “Девичий стан, шелками схваченный”, мерещившийся поэту сквозь хрусталь стакана с красным вином, вдруг реально появился среди театральных декораций. По-настоящему вспыхнули “траурные зори — ее крылатые глаза”»²⁴⁸. Переплетение двух начал, индивидуальности Волоховой и поэтического претворения ее образа Блоком, показано в воспоминаниях В. П. Веригиной: здесь адресат стихотворений Блока предстает не только как объект «воплощения поэтической мечты», но и как яркая личность, повлиявшая на Блока не меньше, чем он влиял на нее²⁴⁹.

²⁴⁷ При этом В. Н. Волохова не смиренно принимала на себя образ «воплотившейся мечты». См. например, описание встречи с Л.Д. Менделеевой: «Однажды она приехала к Волоховой и прямо спросила, может ли, хочет ли Н. Н. принять Блока на всю жизнь, принять поэта с его высокой миссией, как это сделала она, его Прекрасная Дама. Наталья Николаевна говорила мне, что Любовь Дмитриевна была в эту минуту проста и трагична, строга и покорна судьбе. Ее мудрые глаза видели, кто был ее мужем, поэтому для нее так непонятно было отношение другой женщины, ценившей его недостаточно. Волохова ответила: «Нет». Так же просто и откровенно она сказала, что ей мешает любить его любовью настоящей еще живое чувство к другому, но отказаться сейчас от Блока совсем она не может... Слишком было упоительно и радостно духовное общение с поэтом». Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. Т.1. С. 436.

²⁴⁸ Веригина В. П. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. Т.1. С. 433.

²⁴⁹ Веригина, цитируя М. Бекетову, делает важное замечание об этом выходе из поэтического ореола: «Мария Андреевна Бекетова в своих воспоминаниях о Блоке говорит про Волохову: “Кто видел ее тогда, в пору его увлечения, тот знает, какое это было дивное обаяние. Высокий, тонкий стан, бледное лицо, тонкие черты, черные волосы и глаза, именно крылатые, черные, широко открытые “маки злых очей”. И еще поразительна была улыбка, сверкающая белизной зубов, какая-то торжествующая, победоносная улыбка... Но странно, все это сияние длилось до тех пор, пока продолжалось увлечение поэта. Он отошел, и она сразу потухла». То же самое мне говорила мать Александра Александровича. Однако это неверно, верно одно, что Снежная Дева потухла, ушла, но сама Волохова осталась той же яркой индивидуальностью, как и до увлечения ею Блока.

Эта напряженность личных отношений «Я» — «Ты» в жизни, как кажется, могла сказаться на специфике этих отношений уже в сфере художественной условности.

Теперь обратимся к ролевым стихотворениям, в которых «стихия» обретает свой голос. Более однозначны с точки зрения субъектной модификации «Ее песни»: в этом стихотворении лирическая героиня от своего лица фиксирует все те характеристики, которые были подмечены (точнее сказать — «ощутились на себе») «со стороны» лирическим героем. Своеобразная самохарактеристика лирической героини дана через лапидарное перечисление глаголов будущего времени совершенного вида:

Рукавом моих метелей
Задушу.
Серебром моих веселий
Оглушу.
На воздушной карусели
Закружу.
Пряжей спутанной кудели
Обовью.
Легкой брагой снежных хмелей
Напою.
(Т. 2. С. 149)

По сути, речь лирической героини — это речь «заговоров и заклинаний». Ее обращение к лирическому герою строится преимущественно на основе императивных глаголов: «Ты пойми душой послушной, / что

Ее сверкающую улыбку и широко открытые черные глаза видели фойе и кулисы Художественного театра, где она училась. Ее красота, индивидуальность там уже были оценены по достоинству. Прекрасное лицо. Обаяние, чарующий голос, прекрасный русский говор, интересный ум — все, вместе взятое, делало ее бесконечно обаятельной. Волохова сама была индивидуальностью настолько сильной, что она могла спорить с Блоком. Она часто противоречила ему, дальше я остановлюсь на этом. Она сама была влюблена в Петербург и его мглу и огни, и указывала на них поэту” (Там же. С. 433–434).

люблю»; «И в руке свой меч железный / Опустит». Особенно впечатляюще выглядит заклинание-приказ: «Вихри снежные над бездной / Закрути». Героиня не только пытается подчинить героя своей воле, забрать его «прошлое» («меч железный»), но и приобщить к своей «снежной» природе, наделить его своей сутью.

В «Крыльях», несмотря на мнение о принадлежности стихотворения ролевой лирике²⁵⁰, явно преобладает неопределенная точка зрения. Начало стихотворения укрепляет мысль о точке зрения лирической героини: «Крылья легкие раскину / Стены воздуха покину». Но начиная с пятой строки закрадываются сомнения однозначности такой трактовки:

В сердце — легкие тревоги,
В небе — звездные дороги,
Среброснежные чертоги.

Сны метели светлосмешной,
Песни вьюги легковесной,
Очи девы чародейной.

(Т. 2. С. 149)

Во-первых, «тревога» — качество, не свойственное лирической героине, эпитет «среброснежный» закреплен в лексике лирического героя (см. «зима среброснежная» в «Снежной вязи»; «среброснежная ночь» в «Настигнутом метелью»), далее появляется точка зрения лирического героя, т. е. взгляд на героиню со стороны: «Очи девы чародейной». Тогда и «крылья» в начале стихотворения — уже не кажутся обязательным атрибутом лирической героини, а вполне могут быть крыльями самого лирического героя²⁵¹, который

²⁵⁰ См. выше точку зрения Минц, что СН1 фигурируют два стихотворения от лица героини. т. е. «Крылья» и «Ее песни».

²⁵¹ Такого же мнения придерживаются комментаторы Блока: «Образы “полета” и “крыльев”, восходящие к ранней лирике Блока (см. стихи — “Божий день. Мои мечты ...”, “Я укрыт до времени в приделе ...”, “Я надел разноцветные перья ...” <...>), в НР связываются, в частности, с образом “мага”; ср. у Блока в “Поэзии

все больше наделяется субстанциальностью лирической героини, обретая ее черты (ср. также в стихотворении «Тревога» обращение героя: «Птица выюги / Темнокрылой / Дай мне два крыла!»). Учитывая, что стихотворение следует сразу после «Ее песен», в котором «снежная маска» пытается «заговорить» лирического героя, такая динамика развития «Я» кажется вполне закономерной: от попытки сопротивления стихии в начальных стихах — до приобщения к ее сущности, единения «Я» и «Ты». Здесь, несмотря на отсутствие «мы» (что опять же подчеркивает парадоксальность несовмещения концептуальности цикла и формальной организации), можно более уверенно говорить об их «интерсубъективности», что проявляется и на ритмическом уровне: лирический герой, «заговоренный» маской, эхом отвечает на ее заклинание:

И покинутые в дали
Корабли.
И какие-то за мысом
Паруса.
И какие-то над морем
Голоса.
(Там же)

Тем не менее, говорить о линейности движения — от «сопротивления стихии к ее приобщению» — не стоит: точнее, герой, приобщаясь, все же до конца сознает, что он пассивен. Вспышки полного единения, как в этом стихотворении, не отменяют того, что в герое «мерцает» понимание его участи, как, например, в стихотворении «Голоса». Здесь внешняя точка зрения показывает картину «полета стихии» со стороны, стихотворение построено в форме диалога, тяготеет к драматизации повествования. Здесь «он» (бывшее «Я») колеблется между тем, чтобы отдаться стихии и вернуться к «отчизне», но понимает, что окончательно потерял свою связь с прошлым «Я»: «Меч мой

заговоров и заклинаний” (1906): заклинатель — “уже маг, плывущий в облаке” <...>, а также стих. “Ночь”» (Блок А.А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. С. 799).

железный / Утонул в серебряной вьюге / Где меч мой? Где меч мой?» —>
«Прости отчизна / Здравствуй холод / Отвори мне застывшие руки!» —>
«Прости! Прости! Остыло сердце! Где ты, солнце?» (Т. 2. С. 158–159).

Как видим, лирический герой в целом противоречив. Можно сказать, что он носитель двойного сознания — с одной стороны, он устремлен к соединению со стихией, с другой — стремится сохранить свое «Я», потеря которого обозначает исчезновение собственной субъектности.

Философский контекст раскрывает новые оттенки в этом литературном «феномене». Известно, что Вяч. Иванов придавал «Снежной маске» Блока «величайшее значение», видя в ней «апогей приближения <...> лирики к стихии музыки», а в ее авторе выразителя «истинно дионисийских и демонических, глубоко оккультных переживаний»²⁵². В том же 1907 г. Иванов пишет статью «Ты еси», которая посвящена сложной диалектике «Я» и «Ты». Рассматривая эту проблему с точки зрения религиозной антропологии, Иванов выдвигает условием появления «нового религиозного сознания и творчества» утрату первоначальной цельности «Я», которая господствовала в эпоху «героического индивидуализма». Только в сознание такого «надломившегося» «Я» может проникнуть «Ты», и первым этапом овладения другим внутри себя может быть только «экстаз» как «раскрытие антиномии личности»: «...только тогда мы вправе утверждать, как совершившийся факт, религию в смысле душевного события, когда нам предстоит наличность внутреннего опыта, раскалывающего наше я на сферы “я” и “ты”»²⁵³. Фактически та же антиномия личности наличествует и в лирическом герое Блока: чтобы обрести полноту собственного бытия в точке встречи «Я» и «Ты» надо преодолеть свое «Я» — потерять себя. Но обретение этой полноты — через утверждение «Ты» внутри себя — происходит не безболезненно, а через исступление — «выхождение из себя», «снятие и упразднение граней личного сознания». И только «с завершением цикла правого вакхического безумия,

²⁵² Переписка с Вячеславом Ивановым // Литературное наследство. Т. 85: Брюсов. М.: Наука, 1976. С. 496.

²⁵³ Иванов Вяч. Ты еси // Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. Брюссель: Foyer oriental chrétien, 1979. С. 264.

восстанавливается сознание личности». Именно это исступление, момент выхода сознания из себя, как кажется, и прослеживается в отношениях «я» — «ты» в стихотворениях Блока, что было уловлено автором «Ты еси». Пользуясь метафорическим языком Иванова, можно сказать, что Снежная Маска — это «Психея», высвобожденная из «власти и опеки» сознательного мужского начала лирического героя. Если смотреть на цикл с такой точки зрения, можно говорить об интериоризации отношений лирического героя и «снежной маски»: тогда цикл раскрывает не только сложные отношения «Я» и фактического — хоть и имеющего стихийное начало — «Другого», но также показывает внутреннюю борьбу сознательного и бессознательного начал в лирическом герое.

Кроме того, в цикле можно увидеть стихи, которые не метафорически, а в своей композиции обозначили противоборство этих двух начал — сознательного и бессознательного, стихийного — в лирическом герое. Таким образом, борьба эта происходит не только экстериоризировано — герой и снежная маска, но и интериоризировано — внутри самого лирического героя. Здесь появляется оппозиция «Я» — «Он», в целом, восходящая к «двойническим» стихам Блока:

Я — непокорный и свободный.

Я правлю вольною судьбой.

А Он — простерт над бездной водной

С подъятой к небесам трубой.

Он видит все мои измены,

Он исчисляет все дела.

И за грядой туманной пены

Его труба всегда светла.

И, опустивший меч на струи,

Он не смежит упорный взор.
Он стережет все поцелуи,
Паденья, клятвы и позор.

И он *потребуется* ответа,
Подъемля засветлевший меч.
И канет темная комета
В пучины новых темных встреч.
(«На страже». Т. 2. С. 145)

«Я» — герой, желающий отдаться «стихии», герой «настоящего», а за «Он» кроется «рациональная» сторона героя, некое Над-Я, пытающееся «вырвать» героя обратно «к созидающей работе»²⁵⁴. Интересно другое: «Я», вступая в контакт с «Ты» героини, наделено (по большей части) ослабленной волей. Здесь же «Я», находясь в оппозиции к своей ипостаси из прошлого («Он»), — «непокорно и свободно», предстает как хозяин собственной судьбы. «Непокорный» лирический герой парадоксальным образом утверждает свое право на «упразднение» собственного и независимого «Я»: право «пожить по своей глупой воле», даже если это право разрушительно.

Как было показано, антиномичная логика лирического героя, с одной стороны, отражает ситуацию выхода за пределы своего «Я», борьбу сознательных и бессознательных начал (по Иванову), с другой стороны, результат этого контакта со стихией может и не обернуться созданием

²⁵⁴ См. стихотворение «Прочь». Придерживаясь такого понимания стихотворения, «рая дщери» — это своего рода эманации «сознательной» ипостаси лирического героя («Он» в стихотворении «На страже»). В этом отношении стихотворение с точки зрения субъектной организации оказывается маскированным примером двойнической лирики: по сути, диалог лирического героя «Прочь» с вторичными субъектами речи («рая дщери») являет собой внутренний диалог лирического героя с самим собой. Ср. с мнением З. Г. Минц, где «он», «ангел», «рая дщери» рассматривались как отдельная группа персонажей — «антиподы свободного, с вольной судьбой лирического героя цикла» (Минц З. Г. Указ. Соч. С. 100–101). Двойническая природа стихотворения «На страже» подчеркивалась Д. Максимовым: «На страже (“Я непокорный и свободный”) — построено на обычной для Блока теме двойничества, но двойник возникает в нем не в темном, ущербном, а скорее в строгом и светлом обличье» (Максимов Д. Е. Поэзия и проза Александра Блока. С. 93).

новоутвержденного, просветленного «Я»²⁵⁵, а привести к полному его уничтожению. В основе этого стремления — «любовь к смерти» (см. «Тайно сердце просит гибели...»). Характерно, что именно этим заканчивается «Снежная маска» — «смертью героя», которую он сам же и призвал: «Я сам иду на твой костер! / Сжигай меня!»

Встань, огнедышащая мгла!

Взмети твой снежный прах!

Убей меня, как я убил

Когда-то близких мне!

(«Сердце предано метели». Т. 2. С. 170)

На это воззвание эхом отвечает лирическая героиня, что образует диалог между двумя стихотворениями. Такой диалогизм внутри «Снежной маски» уже отмечался выше. Но в этом случае переход к ролевой лирике играет ключевую роль в логике расположения стихов. «На снежном костре», замыкая цикл, постулирует победу «Ты»: иррационального начала лирического героя — с точки зрения «интериоризированного» варианта прочтения «Снежной маски», верховенство субъектности лирической героини — с точки зрения композиции цикла, «легкой рукой» разметающей «пепел» «Я». Отметим, что «смерть» — сожжение лирического героя на костре — является условием их взаимного чувства, условием реализации встречи «Я» и «Ты»:

В снежной маске, рыцарь милый,

²⁵⁵ В рамках концепции Иванова такой исход возможен, но объясняется несколько иначе, хотя в основе своей обозначает то же самое — смерть «я»: выход Психеи из-под рационального начала может привести к демоническому падению в «неправое безумие», «мрачное самоутверждение личности, замкнувшейся в своих пределах и удалившейся от начала вселенского»: «Отвращение от сверхличного начала, полагаемого нами в средоточии сознания, уклоняет волю мужеского я к его периферии, где освобождающаяся Психея встречает его в образе враждебного преследователя или коварного соблазнителя. Она может бежать и удалиться от него или восстать и напасть на него, подобно Мэнаде Агаве, убийце Пентея: такой раскол сознания не может не проявиться в том или ином виде душевной болезни, в безумии или отчаянии» (Иванов Вяч. Ты еси // Собр. соч. Т.3. С. 266).

В снежной маске ты гори!

Я ль не пела, не любила,

Поцелуев не дарила

От зари и до зари?

Будь и ты моей любовью,

Милый рыцарь, я стройна,

Милый рыцарь, снежной кровью

Я была тебе верна.

(«На снежном костре». Т. 2. С. 171)

Таким образом, отношения «Я» и «Ты» характеризуются сложной динамикой, дающей возможность противоречивых прочтений. На первый взгляд, проявляется пассивность и объектность «Я» при полной субъектности и активности «Ты», что в конечном итоге ведет к «смерти героя». Однако эта схема усложняется ввиду противоречивости лирического героя. Во-первых, налицо двойственность его сознания, попытка сохранить свое прошлое «Я» («Возврати мне, маска, душу, / Горе светлое мое!»), во-вторых — осознание своей «творческой воли» («Ты — стихов моя пленная вязь»). Кроме того, борьба со стихией может быть эксплицитным выражением борьбы «Я» и интериоризированного «Ты» — двух начал сознания единого субъекта (лирического героя).

Такая точка зрения подкрепляется теми местами текста, где показана «интерсубъективность» героев, их «перетекание» друг в друга («Твоя улыбка струится во мне»; ср. с неразличимостью точки зрения в «Крыльях»), зеркальность их антиномичных характеристик, которые, хоть и спорадически, проявляются в описании героев («пленность» героини и фактическая пленность героя; стремление «я» к воле — стихийность «ты»).

С точки зрения «формальной» субъектной организации также наблюдается парадоксальность: превалирование в большинстве

стихотворений точки зрения от первого лица (я). «Ты» наделяется субъектностью концептуально, но формально с помощью точки зрения лирической героини организовано меньшее количество стихотворений. Возможно, именно поэтому вывод о полном овладении стихией не является безусловным: «Я» лирического героя все же остается в своих правах. Также очевидно присутствие за текстом авторского сознания, объединяющего и структурирующего динамику отношений «своего» героя со стихией (характерно в этом смысле, что все стихи озаглавлены, что сразу дает представление о наличии сознания вышестоящего «Я» даже в примерах с ролевой лирикой). Многократно оговаривалось — и даже было признано самим Блоком — существование общности между поэмой «Двенадцать» и «Снежной маской»: «В январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или марте 1914»²⁵⁶. И в «Снежной маске», и в «Двенадцати» действительно отражается увлечение стихией, но между ними очевидна принципиальная разница: в «Двенадцати» не обнаруживается лирический герой Блока: его нет ни с точки зрения формальных грамматических признаков («я», глаголы в первом лице ед. числа), ни с точки зрения лексико-фразеологической. В поэме происходит практически полное стирание границ субъектности. Лирического субъекта в «Двенадцати» можно назвать «камерой», записывающей визуальные и звуковые образы пространства, что и позволило передать разноголосицу того времени. В «Снежной маске» лирический субъект, несмотря на приобщенность к стихии, именно приобщен, а не растворен в ней: полностью не раствориться в ней «помогают» субъектная опора в виде «я» и точка зрения этого «я».

Сравнивая «Снежную маску» с циклом «Пузыри земли» с точки зрения модификаций лирического героя, можно заметить, что лирический герой в «Пузырях...» «выходил за пределы своего я», не встречая сопротивления своего же «рационального» начала. В стихотворении «Полюби эту вечность болот», например, видно, что чувство чего-то более стабильного и вечного,

²⁵⁶ Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. М.; Л.: Художественная литература, 1960. С. 474.

того, что не подвержено измене, не вызывало сопротивления лирического героя к расширению своих субъектных границ — это происходило незаметно (см. также «На перекрестке»). Иными словами, приобщение «Я» к этой внешней цельности осуществлялось гармонично. Внесубъектные стихотворения только подчеркивали эту тенденцию, так как показывали, но уже с другой точки зрения, олицетворенную природу: так, как ее воспринимал лирический герой. В «Снежной маске» стихия убийственна, потому герой ей сопротивляется, видя ее опасность.

Происходит ли это из-за ощущения, что реальный человек, предстающий в образе стихии, — «пред вечностью полон измен». А «отдаться безрассудно лирической стихии — значит приобщиться к чему-то объективному и гораздо более значительному, чем личность поэта»²⁵⁷.

Сложность отношений лирического героя Блока и «мира людей» нашла отражение в «Вольных мыслях», анализ которых, возможно, даст больше оснований для развития изложенных наблюдений.

3.3. Точка зрения романтического «Я» в «Вольных мыслях»

Летом 1907 г. Блок создает цикл «Вольные мысли», который в дальнейшем замкнет второй том его трилогии. Почти в то же время, в статье «О лирике», Блок провозглашает лозунг поэтической «свободы» — «*так я хочу*». Этот принцип главенства творческой воли уберегает от необходимости отчета перед теми, кто «не мудрецы и не дети», «кто не прост и не искушен», т. е. мещанами. Он же определяет замкнутость поэта в стенах его «голубой тюрьмы»: «Лирика есть “я”, микрокосм, и весь мир поэта лирического лежит в его способе восприятия»²⁵⁸. Идейный остов, определяющий своеобразие поэтики цикла, сформирован таким пониманием поэтического «Я» и его «ВОЛИ».

²⁵⁷ Сапогов В. А. «Снежная Маска Александра Блока // Русская литература XX века: Советская литература. М., 1966. С. 6.

²⁵⁸ Блок А. А. О лирике // Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 7. М.: Наука, 2003. С. 63.

Однако «Вольные мысли» традиционно связывают с «демократическим» этапом творчества Блока и характерным для этого периода тяготением к «реалистическим» тенденциям (отметим, что «Вольные мысли» Блок хотел опубликовать в горьковском «Знании»). В рамках такого контекста цикл в советское время рассматривался как «первая настоящая брешь в символической поэзии Блока, освобождение от мистики, слом затрудненно-метафорического языка, крутой поворот к реализму»²⁵⁹. Согласно такому прочтению, в «Вольных мыслях» Блок, приобретая «неожиданную зоркость глаза»²⁶⁰, показывает реальную жизнь в «ее подлинном, ничем не искаженном и не заслоненном облике»²⁶¹.

З. Г. Минц, рассматривая влияние на Блока демократических традиций в 1907–1909 гг., включает «Вольные мысли» в спектр проблематики «центральных антиномий блоковской публицистики этих лет: “стихия — культура”, “народ—интеллигенция”»²⁶². Именно антитеза «исконного (“естественного”) в жизни и человеке как высокой нормы — и “цивилизации”, истории как искажения естественно прекрасного» определяет наличие в цикле поэтических образов «“людей из народа” (жокея, рабочих, “Небритых и зеленоглазых финнов” <...>, матросов, финской девушки), и иронический показ мещанской интеллигенции (“дачников”, “гуляющих модников и франтов”)». Правомерность этих наблюдений тяжело оспорить: в «Вольных мыслях» очевидна перемена блоковской оптики, но определяется эта смена, на наш взгляд, не только попыткой освоения «реалистического метода» и влиянием демократической традиции.

Н. А. Клюев, отзываясь о «Земле в снегу», особенно выделял в своем письме Блоку именно «Вольные мысли». Его замечание, очень ценное для самого Блока²⁶³, скорее «отмечает» возможность «демократического»

²⁵⁹ Малкина Е. Александр Блок на путях к реализму // Литературная учеба. 1938. С. 12.

²⁶⁰ Там же. С. 18.

²⁶¹ Орлов В. Н. Александр Блок: Очерк творчества. М.: ГИХЛ, 1956. С. 98.

²⁶² Минц З. Г. Блок и русский символизм // Александр Блок. Т. 92: Новые материалы и исследования: в 4 кн. М.: Наука, 1980. Кн.1. С.133.

²⁶³ Известно, что Блок собирался отдельно опубликовать цитируемое письмо Н. А. Клюева. См. комментарий к их переписке: «Блок действительно предполагал напечатать это письмо Клюева. “Письмо его вообще опять

прочтения: «Многие стихи из Вашей книги похабны по существу, хотя наружно и прекрасны — сладкий яд в золотой, тонкой чеканки чаше, но кто вкусит от нее? <...> Смело кричу Вам: не наполняйте чашу Духа своего трупным ядом самоуслаждения собственным я — я! <...> Отдел “Вольные мысли” — мысли барины-дачника, гуляющего, пьющего, стреляющего за девчонками “для разнообразия” и вообще “отдыхающего” на лоне природы»²⁶⁴. В следующем письме Клюев, решив, по-видимому, что слишком резко отозвался о «герое» «Земли в снегу», «отзывает» свои слова, признавая право художника «быть истинным в “своей” правде»²⁶⁵. Иными словами, Клюев пишет о «праве самостоятельности», «свободе личного творчества»: действительно, ведь никто не имеет права требовать от поэта, «чтобы зеленые луга нравились ему больше, чем публичные дома»²⁶⁶.

Диалог Блока и Клюева интересен не только тем, что «критик» Клюев тонко почувствовал «нерв» поэтического лозунга Блока, но и ответным пониманием «критикуемого». Если «упреки» в «буржуазности, кошунственности, хулиганстве»²⁶⁷ со стороны «миriskусников», Д. В. Философова и Андрея Белого встретили открытое сопротивление Блока за отказ лирике «права быть самостоятельной», то похожее по содержанию замечание Клюева было воспринято Блоком с большим вниманием. «Всего важнее для меня, — признается он, — то, что Клюев написал мне длинное письмо о “Земле в снегу”, где упрекает меня в интеллигентской порнографии (не за всю книгу, конечно, но, например, за “Вольные мысли”). И я поверил ему в том, что даже я, ненавистник порнографии, подпал под ее влияние, будучи интеллигентом. Может быть, это и хорошо даже, но еще лучше, что

настолько важно, что я, кажется, опубликую его”, — сообщал он матери 2 ноября 1908 г. (VIII, 258). Публикация не состоялась, однако раздумья над этим письмом Клюева отражены в письме Блока к матери от 5—6 ноября 1908 г. и в докладе “Россия и интеллигенция”, прочитанном 13 декабря 1908 г. в Религиозно-философском обществе (см. прим. М. И. Дикман к письму Блока от 5—6 ноября 1908 г.— VIII, 594)». Письма Н. А. Клюева к Блоку // Александр Блок. Т. 92: Новые материалы и исследования: в 4 кн. М.: Наука, 1982—1993. Кн. 4. С. 479.

²⁶⁴ Письма Н. А. Клюева к Блоку // Александр Блок. Т. 92: Новые материалы и исследования: в 4 кн. Кн. 4. С. 477—478.

²⁶⁵ Там же. С. 480.

²⁶⁶ Блок А. А. О лирике. С. 64.

²⁶⁷ Там же. С. 63.

указывает мне на это именно Клюев. Другому бы я не поверил так, как ему»²⁶⁸. Обстоятельства переписки Клюева и Блока выступают «живым» доказательством многоаспектности «Вольных мыслей», вскрывая в «реалистическом» подходе хронологическую нестыковку: в полной мере концептуализация антитезы «народ» и «интеллигенция» нашла отражение не в «Вольных мыслях», а уже после переосмысления их Блоком, которое произошло не без влияния «народного голоса» Клюева²⁶⁹.

Мнимая «реалистическая» оптика «Вольных мыслей» возникает из очевидного сдвига стилистической манеры Блока. Цикл заметно выделяется своей «повествовательной» направленностью: каждое стихотворение содержит сюжетную основу, и по мере ее развертывания перед читателем проходит галерея «действующих» лиц, детальность описания которых может переходить в натуралистические подробности. Но все это не отменяет главного — точки зрения «Я», через призму которого преломляется эта реальность. «Реалистический метод» требует отображения жизни в ее «подлинном, ничем не искаженном облике», но в «Вольных мыслях» этот подлинный облик «искажен» восприятием лирического героя, «трупным ядом самоуслаждения собственным я».

Напомним, что в первом томе «разомкнутость» пространства лирического мира выявлялась при использовании внесубъектных форм. В «Вольных мыслях» расширение кругозора лирического героя осуществляется при сохранении внутренней точки зрения: «Я» оказывается организующим центром сюжета стихотворения, оно выбирает, *что и как* будет показано. Именно эта «субъективная» оптика играет структурообразующую роль в цикле.

Показательно, что в первом стихотворении, «О смерти», в первых же строках обнаруживается автоцитация «лирического» лозунга Блока: *«Так я*

²⁶⁸ Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8.: Письма. 1898-1921. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. С. 258.

²⁶⁹ З. Г. Минц также подчеркивала, что циклы «Фаина» и «Вольные мысли», хоть и «знаменуют собой возврат поэта к действительности», но полное осмысление современности и включение в эту современность полностью актуализируется в творчестве Блока после 1907 г. Минц З. Г. «Снежная маска» — «Фаина» — «Вольные мысли». С. 179.

хочу». Утверждение воли собственного «Я» сразу же придает дальнейшему тексту субъективную окраску: в стихотворении важную роль будет играть не столько описание ситуации, сколько субъективная оценка героем этой ситуации, его *отношение* к ней.

Стихотворение композиционно делится на две части, которые формируются двумя «смертями»: жокея и неизвестного утопленника. Происходящие события фиксируются лирическим героем, который, подобно камере, чередующей планы, регулирует «взгляд» читателя, выхватывая сцены из окружающей среды. Возникает то зеленеющий под солнцем ипподромом, то «раздутые весной» одуванчики и стебли злаков, то далекие трибуны ипподрома, то пестреющие маленькие флаги.

После обстоятельной экспозиции возникает сюжетный «узел» — смерть жокея, описание которой отличается камерной точностью, но при этом пронизано субъективной оценкой. «Реалистичные» описания перемежаются с оценочными размышлениями лирического героя: *«Как будто век лежал, раскинув руки / И ногу подогнув. Так хорошо лежал»* (Т. 2. С. 205).

Описание сцены смерти жокея²⁷⁰ сменяется выражением *отношения* лирического героя к увиденному:

Так хорошо и вольно умереть.
Всю жизнь скакал — с одной упорной мыслью,
Чтоб первым доскакать. И на скаку
Запнулась запыхавшаяся лошадь,
Уж силой ног не удержать седла,

²⁷⁰ См. письмо Блока Л. Д. Менделеевой от 27 мая 1907 г.: «А я был в Лесном на днях и видел белку на елке. Кроме того, за забором скачет, когда я подошел, на всем скаку упал желтый жокей. Подбежали люди и подняли какие-то жалкие и совершенно [неподвижные] мертвые, болтающиеся руки и ноги — желтые. Он упал в зеленую траву — лицом в небо» (А. А. Блок — Л. Д. Менделеева-Блока. Переписка 1901–1907 гг. С. 250). По воспоминаниям Пяста, «описывая в 1907 году в “Вольных мыслях” смерть жокея, Блок тогда еще на скачках ни разу не бывал. Он наблюдал их (редкий тип скакового зрителя, но существовавший!) извне, из-за забора в Удельном парке, куда с ранней юности любил забираться из Гренадерских казарм пешком» (Пяст Вл. Воспоминания о Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. Т.1. М.: Художественная литература, 1980. С. 383).

И утлые взмахнулись стремена,
И полетел, отброшенный толчком...
Ударился затылком о родную,
Весеннюю, приветливую землю,
И в этот миг — в мозгу прошли все мысли,
Единственные нужные. Прошли —
И умерли. И умерли глаза.
И труп мечтательно глядит наверх.
Так хорошо и вольно.
(Т. 2. С. 207)

Позиция «изнутри», которая наблюдалась на всем протяжении стихотворения, здесь усложняется: лирический герой-наблюдатель «входит» в сознание объекта своего наблюдения, подобно «всезнающему повествователю». Такая «совмещенная» точка зрения окончательно смещает фокус с относительно объективного описания картины на полностью субъективную трактовку того, что возможно чувствовал объект наблюдения перед смертью. Но этот сдвиг в точке зрения служит, как кажется, не для передачи «другого сознания»: лирический герой выражает *себя через другого*. Остается впечатление, что лирический герой так относился бы и к своей внезапной кончине.

Интересно, что сюжет смерти утопленника разворачивается фактически по той же схеме: оценочно-субъективное описание —> перевод происходящего в личный план. Описание людей «из народа» здесь скорее натуралистично, нежели реалистично: почерневшие лица, отвислые груди матерей под грязным платьем, дети с грязными пятками, разорванные портки утопленника. Композиционно сцена с утопленником дублирует сцену смерти жокея: экспозиция, описание «объекта наблюдения» («...между свай, / Забитых возле набережной в воду, / Покачивался человек / В рубахе и разорванных портках»), реакции окружающих, задающих «одни и те же

глупые вопросы» и т. д. Перевод происходящего в личный план здесь более затушеван и считается при учете общей мотивной системы блоковского творчества:

Потом все стали тихо отходить,
И я пошел своим путем, и слушал,
Как истовый, но выпивший рабочий
Авторитетно говорил другим,
Что *губит каждый день людей вино*.
(Т. 2. С. 208)

Реплика несет в себе скрытый подтекст: будучи формально репликой рабочего, «комментирующей» описанную ситуацию, она может быть считываться как «голос», обращенный к лирическому герою (см., например, «Холодный день»: «Авось, ты не припомнишь мне, / Что я увидел дно стакана, Топя отчаянье в вине»; Т. 2. С. 128). Созерцая смерть «со стороны», с «улыбкой рассудительной», лирический герой, как следует из анализа, «примеряет» собственную смерть, сближая тех, за чьей смертью он наблюдает, с собой и собственным опытом.

После аналитического исследования первого стихотворения можно указать на своеобразие природы лирического субъекта с точки зрения традиционных типологий субъектной организации. Как и в последующих текстах цикла²⁷¹, лирический герой выражается через несобственно-личную форму, то есть «имеет и грамматически выраженное лицо и присутствует в тексте как “я”, которому принадлежит речь», объектом же описания является

²⁷¹ За исключением одного стихотворения «В северном море»: здесь нет грамматически выраженного «я», как в остальных стихотворениях, но фигурирует местоимение «мы» («мы выходим», «мы выбегаем»). Это вызвано скорее биографической основой (совместной прогулкой Блока с Соколовым, Аничковым и Чулковым на моторной лодке в Сестрорецке). Однако в нем все так же очевидна точка зрения лирического героя остальных стихотворений: начинается с вопроса, отсылающего к «зевакам и модницам» из первого стихотворения, такое же противопоставление мира людей и мира природы. Содержательно «мы»-форма не выполняет никакую функцию, а глаголы 1-го лица мн.ч. даже не маркируют наблюдение или отношение к предмету, а только показывают действие.

«не он сам, а картина и ее переживание»²⁷². С другой стороны, в лирическом герое также очевидны черты «собственно-личной» формы: «Я» в «Вольных мыслях», носитель речи и «выразитель» точки зрения, представляет собой «самостоятельный образ»²⁷³. Более того, это «Я» вписано в контекст не только блоковского творчества, но и биографии («Снежная маска», отношения с Н. Н. Волоховой). Отношение к своему «прошлему» опыту обусловлено тем, что лирический герой в «Вольных мыслях» следует скорее романтическим, нежели реалистическим тенденциям. Со всей очевидностью романтическое «Я» раскрывается в следующем стихотворении, «Над озером». Здесь наконец обнаруживается главная антитеза «мир природы — мир людей», о чем писали исследователи²⁷⁴. Ранее реализация этой антитезы понималась следующим образом: «пошлость» мира мещан, «людей цивилизации» дается в «сатирически-реалистических описаниях»²⁷⁵ и противопоставляется как самой природе, так и людям, органически с ней связанным, — людям из народа и «людям природы». Эта антитеза действительно играет структурообразующую роль в цикле, однако истоки ее могут лежать в области романтической эстетики. По крайней мере, именно так эта антитеза реализуется в тексте точкой зрения «Я», в чьем облике отчетливо наблюдаются черты лирического героя романтизма.

Сразу же обращает на себя внимание пейзаж и место лирического героя в нем:

*Я на уступе. Надо мной — могила
Из темного гранита. Подо мной —
Белеющая в сумерках дорожка.
И кто посмотрит снизу на меня,
Тот испугается: такой я неподвижный,
В широкой шляпе, среди ночных могил,*

²⁷² Малкина В. Я. Субъектная структура лирики // Субъектная структура лирики: коллективная монография. М., 2024. С. 34.

²⁷³ Там же. С. 35.

²⁷⁴ См. также Минц З. Г. «Снежная маска» — «Фаина» — «Вольные мысли». С. 168–179.

²⁷⁵ Малкина Е. Александр Блок на путях к реализму // Литературная учеба. 1938. С. 21.

Скрестивший руки, стройный и влюбленный в мир.

Но некому взглянуть. Внизу идут
Влюбленные друг в друга: нет им дела
До озера, которое внизу,
И до меня, который наверху.
*Им нужны человеческие вздохи,
Мне нужны вздохи сосен и воды.*
А озеру — красавице — ей нужно,
Чтоб я, никем не видимый, запел
Высокий гимн о том, как ясны зори,
Как стройны сосны, как вольна душа.
(Т. 2. С. 209–210)

В этой автохарактеристике легко различаются следы «байронического героя», отчужденного от мира людей, не соответствующих возвышенному идеалу. Равноценной ему оказывается только природа, которая в целом наделяется большей субъектностью, чем окружающие люди: только с ней лирический герой может наладить диалог. Неслучайно здесь возникает образ шиллеровской Теклы; в реальности она оборачивается «Феклой», идущей вслед за пародийным Максом Пикколомини не на смерть, а «на дачу». Описание этой встречи пронизано скорее ядом иронии, нежели желанием «реалиста» обличить мещанскую пошлость. Отсюда и «приступ изнурительного смеха», «безумный хохот»²⁷⁶, которым сопровождает лирический герой Феклу и офицера: «Я хохочу! Взбегаю вверх. Бросаю / В них шишками, песком, визжу, пляшу / Среди могил — незримый и высокий...». Однако не герой-наблюдатель, «смеясь над тем, что ему дороже жизни», снижает образ «Беатриче Данте» до «Недотыкомки Сологуба»²⁷⁷. Ирония в

²⁷⁶ Блок А. А. Ирония // Блок А.А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 8. М.: Наука, 2010. С. 87.

²⁷⁷ Там же.

этой сцене несколько иная: она не «попирает заветные святыни», а обнажает, что святыни и не было — это ирония без объекта, вместо идеала изначально была «пустота», которую лирический герой наполнил собственным содержанием. Хохот над Феклой и офицером оборачивается и хохотом над самим собой, над самой попыткой наделить пустоту иллюзорным «высоким» содержанием.

Неслучайно именно в этом стихотворении появляется вновь уже знакомый образ героини — «снежной маски», воплощенной стихии, под напором которой герой терял собственное «Я». Здесь «Я» обретает вновь свою опору в «мрачном самоутверждении личности» (Вяч. Иванов), а женщина — «комета» оказывается в действительности лишь усталой «трагической актрисой»:

“Я вся усталая. Я вся больная.

Цветы меня не радуют. Пишите...

Простите и сожгите этот бред...”

(Т. 2. С. 211)

Постепенное «схождение с высот» и «очеловечивание» образа лирической героини «Снежной маски» происходило и в «Фаине». Именно в завершающем «Фаину» стихотворении, «Своими горькими слезами...» (написано уже после «Вольных мыслей», в ноябре 1908, но в трилогии помещено прямо перед ними) лирический герой Блока окончательно «развенчивает» прошлый идеал: «...он написал о своей Снежной Деве стихотворение, полное злобы, уничтожающее ее и совершенно несправедливое. <...> Она прочла с ужасом и возмущением, с горечью — за что? Думаю, за то, что *он поверил до конца в звезду и явленную комету, и вдруг оказалось, что ее не было*, тогда он дошел до крайности, осыпая ее незаслуженными упреками»²⁷⁸. Отмеченное курсивом место в воспоминаниях

²⁷⁸ Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. Т.1. С. 436.

Веригиной очень точно передает истоки авторской иронии, которая так явно представлена в «Вольных мыслях».

Что касается второй части антитезы, мира природы, то и здесь романтическое мироощущение героя проявлено достаточно очевидно. Само описание пейзажа в начале стихотворения является скорее его *переживанием*, и совмещает в себе, с одной стороны, действительно реалистическую «точность» передачи, с другой — очевидную романтическую традицию. «Реализм» здесь определяется не собственно методом, а биографическим контекстом. Комментаторы стихотворения приводят характерное высказывание Ю. Верховского, который подчеркивал точность блоковской «зарисовки»: «Из “блоковских” мест вспоминаю Шувалово <...> Удивительна верность пейзажа в “Вольных мыслях”: здесь вполне точно дан довольно — сложный вид “Над озером”: тонкая чаша высоких сосен — песчаные выступы — могилы и склепы — как огни лампад. За тонкоствольным строем сосновой рощи семафор на дальнем берегу, отразивший свой огонь зеленый в розовой воде. <...> Нужно стать на этом уступе, и с этой точки увидишь всю многоплановость — такой, как она описана в поэме»²⁷⁹. С другой стороны, само положение героя в пейзаже — на уступе, над остальным миром, может быть сравнимо с картинами Каспара Фридриха, в частности, со «Странником над морем тумана».

Итак, природа — единственное равновеликое явление лирическому герою: ее не нужно наделять собственной субъектностью, она самоценна, потому только с ней оказывается возможен диалог и единение, контакт, приводящий к пониманию. Люди же — лишь объекты наблюдения, впрочем, как и сам лирический герой для мира людей:

Я отражаюсь в озере... *Мы видим*

Друг друга: “Здравствуй!” — я кричу...

²⁷⁹ Верховский Ю. В память Александра Блока: (Отрывочные записи, припоминания, раздумья) // А. Блок и современность. М.: Современник, 1981. С. 354–355.

И голосом красавицы — леса
Прибрежные отвечают мне: “Здравствуй!”
Кричу: “Прощай!” — они кричат: “Прощай!”
Лишь озеро молчит, влача туманы,
Но явственно на нем отражены
И я, и все союзники мои:
Ночь белая, и бог, и твердь, и сосны...
(Т. 2. С. 211)

Природа и лирический герой тождественны друг другу, и в последнем стихотворении, «В дюнах». Их сопричастность прямо артикулируется лирическим героем:

Моя душа проста. Солёный ветер
Морей и смольный дух сосны
Ее питал. И в ней — всё те же знаки,
Что на моем обветренном лице.
*И я прекрасен — нищей красотой
Зыбучих дюн и северных морей.*
(Т. 2. С. 213)

Также сопричастна лирическому герою девушка–финка, «дитя природы и воли»²⁸⁰, по определению З. Г. Минц: «Пришла. Скрестила свой звериный взгляд с моим звериным взглядом» (Т. 2. С. 214). Исследовательницей точно отмечено, что отсутствие в цикле постоянной героини «соответствует представлению “я” о свободной страсти как норме естественных человеческих отношений»²⁸¹. Судя по всему, именно это стихотворение подразумевал Клюев, когда писал Блоку «о вавилонском отношении к женщине» — «смертной лжи нашего интеллигента». Действительно, бросается в глаза

²⁸⁰ Минц З. Г. «Снежная маска» — «Фаина» — «Вольные мысли». С. 177.

²⁸¹ Там же. С. 176.

физиологичность в описании отношений между мужчиной и женщиной, ранее Блоку не свойственная.

Таким образом, представление о наличествующем в «Вольных мыслях» «реалистическом» методе не учитывает субъективную оптику романтического по своей природе лирического «я». Несмотря на очевидный стилистический сдвиг — сюжетность, обилие не свойственных лирике Блока подробных, вплоть до натуралистичности, описаний — главным в поэтическом мире цикла оказывается субъективный взгляд, сильно искажающий «объективную» реальность. Более того, лирический герой заметно «возвышается» над окружением, а не находится «в стороне», пытаясь всесторонне и объективно показать действительность. «Самоуслаждение собственным я» здесь очевидно ощутимее, чем попытка обличения мещанских нравов.

Сдвиг в сторону повествовательности и необычная для лирики Блока образность дают ощущение «мнимой реалистичности», за фасадом которой скрывается *переживание* реальности лирическим героем, а не ее живописание. Следовательно, и сатирическое обличение «мещан» здесь не следствие демократического пафоса, а критика «филистеров» с позиции романтического героя. С другой стороны, неоднозначность точки зрения «Я» — реалистической / романтической — соответствует феномену блоковского субъекта речи, точно определенному Т. В. Игошевой как «ненадежный рассказчик». Блоковский субъект речи, «в принципе не способный понимать мир как эмпирическую данность», в более позднем творчестве начинает сомневаться и «в правдивости собственной картины мира»²⁸². Поэтому и образ Теклы, и образ Снежной маски здесь оказываются не столько предметом иронии, сколько поводом для скрытой самоиронии лирического героя.

С такой точки зрения, «Вольные мысли» представляют собой «не крутой поворот к реализму», а оригинальное утверждение субъективности цикла: в

²⁸² Игошева Т. В. Субъект речи как ненадежный рассказчик в лирике А. А. Блока // Филологический класс. 2025. Т. 30, № 1. С. 97.

поле зрения Блока наконец оказывается реальный мир, но он «искажен и заслонен» «обликом» лирического героя.

Итак, субъектная структура второго тома демонстрирует нарастание внутреннего раскола в лирическом герое. Этот раскол наблюдался и в период «тезы», но здесь усложняются способы его демонстрации и преодоления: от пантеистического расширения субъектных границ «Я» («Пузыри земли») и внешнего конфликтного противостояния с эксплицитным «Другим» (в цикле «Снежная маска») до возвращения в границы субъектности посредством рефлексивной оптики романтического «Я» («Вольные мысли»). Во всех указанных случаях зафиксированы тенденции, которые в третьем томе обнаружатся с большей отчетливостью. Появится то, что можно назвать синтезирующей и дифференцирующей доминантами сознания лирического героя.

Первая, синтезирующая, направленная на преодоление «раскола» тенденция, представлена неосинкретическими субъектами в циклах «На поле Куликовом» и «Итальянские стихи». В них «Я» и «Другой» образуют гармоническое единство, проявляющееся через отношения «нераздельности-неслиянности». Вторая, дифференцирующая, демонстрирует внутренний разлад лирического героя. Она нашла отражение в двойнических стихах «Страшного мира».

Такое несколько условное деление на две «доминанты» вызвано сложностью построения третьего тома. Лирический герой в нем бьется в тисках противоречий: с одной стороны, он стремится приникнуть к «надличным», историко-культурным структурам, с другой — непрерывно ощущает реальность «страшного мира», которая не отпускает его на протяжении всего третьего тома. Поэтому была выбрана особая стратегия анализа: циклы рассматриваются не по расположению в томе, а с опорой на время их создания. Это дало возможность показать всю противоречивость

третьего тома: симультанность сосуществования в сознании лирического героя как синтезирующей, так и дифференцирующей тенденций, что позволило проследить диалектику эволюции автора и лирического героя. В ином случае путь героя прочитывается исключительно как итог «авторской рефлексии».

ГЛАВА 4. СИНТЕЗИРУЮЩИЕ И ДИФФЕРЕНЦИРУЮЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТРЕТЬЕМ ТОМЕ ЛИРИКИ А. БЛОКА

4.1. Неосинкретизм авторского сознания в цикле «На поле Куликовом» и в «Итальянских стихах»

Цикл «На поле Куликовом» создавался в 1908 г. — в период активной рефлексии Блока над исторической «судьбой» России. Преломившись сквозь призму блоковской историософии, факт истории становится символическим событием, «обреченным» на повторение. Осмысляя историческое мышление Блока сквозь призму вечного возвращения Ф. Ницше, исследователи особенно выделяют его стихи о России, в которых «лучше всего воплотилась блоковская тема пути с ее мифопоэтическим, иносказательным характером, стиранием различий между личным и общим, своим и чужим, миром “я” и миром “не-я”»²⁸³.

Ранее мы выяснили, как поэтическое пространство коррелирует с обликом самого лирического героя, точкой зрения которого это пространство формируется. В свою очередь, точка зрения лирического героя находится в сложной диалектике с пространственно-временными координатами самого автора, воспринимающего реальность и преломляющего ее через свое субъективное видение. Такая последовательность иллюстрирует и логику формирования блоковского историзма, в основе которого лежит «концепция рифмующихся событий», «мотив вечного возврата» и связанные с этим понятия метемпсихоза и анамнезиса: «Переселение душ как поэтически достоверный коррелят смерти и припоминание как субъективно-историческое

²⁸³ Jovanovic Milivoje. Миф о «вечном возвращении» в разделе «Родина» Александра Блока // *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 25, № 1, Janvier–Mars 1984. Autour du symbolisme russe 3. (Vjačeslav Ivanov). pp. 61–88. В. М. Паперный также отмечает: «...с концепцией “вечного возвращения” у Блока связано не только представление о “страшном мире”, но и его вера в цикличность истории. История мыслится Блоком не как необратимое движение во времени, но как “возвращение” — преодоление времени вечным смыслом, внедрение вечности во временной мир. В таком виде представление Блока о “вечном возвращении” <...> весьма далеко от соответствующей доктрины Ницше, но отчетливо выявляет свою связь с античными (пифагорейцы, Платон и др.) моделями циклической вселенной» (Паперный В. М. Блок и Ницше // *Ученые записки Тартуского гос. ун-та*. Вып. 491. Тарту, 1979. С. 98).

свидетельство о включенности “я” в непрерывную цепь поколений — оба эти момента входят в историческую философию Блока»²⁸⁴.

Самобытность поэтики цикла «На поле Куликовом» связана с этими особенностями исторического мышления, которые находят свою творческую реализацию в специфике видения лирического героя и его пространственном окружении. В блоковедении не раз отмечались «двойственность героя, воина и поэта»²⁸⁵ и то «живое ощущение прошлого», возникающее благодаря «перевоплощению» поэта «в участника Куликовской битвы»²⁸⁶. «Двойственность» здесь не означает дифференциацию, расколотость сознания на две антитетичные составляющие. Напротив, она подразумевает органичную целостность «Я» и «Другого», их «нераздельность и неслиянность»²⁸⁷. Такой субъектный синкретизм обнаруживается и в «Итальянских стихах» Блока, о чем будет сказано ниже. В цикле «На поле Куликовом» два времени — прошлое и настоящее — сливаются в одно и находят свое выражение в голосе лирического «Я», говорящего изнутри пространства «припоминания».

Первое стихотворение цикла характеризуется внутренним единством лирического «Я» и «Другого» («воина»), их практическим неразличением. Здесь же обнаруживается тесная связь неосинкретического «Я» с внутренним адресатом:

О, Русь *моя!* Жена *моя!* До боли
Нам ясен долгий путь!
Наши путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам *грудь*.

²⁸⁴ Исупов К. Г. Историзм Блока и символистская мифология истории // Александр Блок: исследования и материалы. Л.: Наука, 1991. С. 8.

²⁸⁵ Левинтон Г. А., Смирнов А. П. «На поле Куликовом» Блока и памятники Куликовского цикла // Куликовская битва и подъем национального самосознания. Труды отдела древнерусской литературы. Л.: Наука, 1979. Т. 34. С. 94.

²⁸⁶ Орлов В. Н. Александр Блок: Очерк творчества. С. 167.

²⁸⁷ Бройтман С. Н. Русская лирика XIX–начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура. С. 237–238.

Динамика стихотворения определяется единоподвиженным движением субъекта речи и его адресата, которые становятся в «пути» единым целым: «пронзил *нам* грудь», «покой *нам* только снится». Отметим, что адресат — «Русь-Жена» — также обладает синкретической природой. О генезисе этого образа сказано достаточно: он может трактоваться как с «объективных» позиций, в связи с «древнерусской традицией представления государства в облике женщины», так и с точки зрения субъективного блоковского видения родины как возлюбленной²⁸⁸ — ведь для лирики Блока в целом характерно синхронное развитие лирического героя и лирической героини, «вечно меняющей облик “Прекрасной Дамы”»²⁸⁹. Иными словами, не только «Я» оказывается «двойственным», сочетающим личное и надличное, но и женский образ («Ты») становится синкретичным. Показательно, что в черновом варианте образ «родины-жены» тяготел к «личному» полюсу: «И вечно — бой. И вечно будет снится / Наш мирный дом. <...> Но — где же он? Подруга! Чаровница? Мы не дойдем?» (Т. 3. С. 504)²⁹⁰. В окончательной редакции эти две ипостаси в облике «лирической героини» оказались уравновешены.

В третьем стихотворении цикла образы «Я» и «Ты» несут в себе лексические реминисценции, отсылающие нас к мистической образности «Стихов о Прекрасной Даме» и примыкающих к ним стихотворений: «*Ты сошла*», «*князя стерегли*» («В ночь, когда Мамай залег с ордою...» Т. 3. С. 171–172). Здесь образ Руси и образ «Ты» формально разведены, что дает

²⁸⁸ Об этом подробнее см. Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. С. 918

²⁸⁹ Гиппиус З. Н. Собр. соч.: в 15 т. Т. 6. Живые лица: Воспоминания. Стихотворения. М.: Русская книга, 2002. С. 25.

²⁹⁰ Ср. с финальными строками стихотворения «Ангел–Хранитель», посвященного Л. Д. Блок, в котором также актуализируется единство пути, ощущение неопределенности его завершения:

Кто кличет? Кто плачет? Куда мы идем?
Вдвоем — неразрывно — навеки вдвоем!

Воскреснем? Погибнем? Умрем?
(Т. 2. С. 77)

еще больше оснований для сближения «Ты» с героиней ранней лирики Блока. Несмотря на последнюю строку, отсылающую нас к Богородице и конкретной исторической аллюзии²⁹¹, интимность обращения к этому «Ты», а также лексические маркеры образности ранней лирики дополняют этот образ личным содержанием, делая его синкретичным (схожее смешение интимности и религиозности, но с иным оттенком будет и в «Итальянских стихах»).

Та же неопределенность адресата и приметы биографического в «Я» отличают четвертое стихотворение: «Ты *кличешь меня издали*»²⁹², «Куда мне лететь за *тобой*», «Я рыщу на *белом коне*» («Опять с вековой тоскою...» Т. 3. С. 172). Образ белого коня обладает очевидной биографической основой и неоднократно фигурировал, как и образ князя, в ранней лирике Блока. В новом же пространстве «припоминания» они могут восходить к иконописной традиции, св. Георгию Победоносцу.

Неосинкретичность этих образов тесно связана с окружающим их пространством «припоминания». Взаимопереходность личного и историко-религиозного планов в «Я» и «Ты» (лирическое «Ты» — Жена — Русь — Богородица; лирическое «Я» — воин — Дмитрий Донской — Георгий Победоносец), их многоплановость отражает специфику времени-пространства, в котором историческое и настоящее «связываются не линейно (одно после другого), а глубинно (одно в другом)»²⁹³.

С одной стороны, пространство цикла наделено конкретными историческими деталями, маркирующими определенное событие (Мамай, Дон, Непрядва, «татарва»). С другой — эти исторические реалии не

²⁹¹ См. комментарий к стихотворению: «“Ты” здесь — прежде всего Богородица: битва на Куликовом поле происходила в день Рождества Богородицы (8 сентября); отправляясь на битву, Дмитрий Донской молился перед чудотворной иконой Владимирской Божией Матери в Успенском соборе в Москве (посвященном Богородице). В духовном стихе о Дмитровской субботе воссоздается видение Дмитрию Донскому образа Богоматери на поле битвы» (Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. С. 925).

²⁹² Похожий мотив находим в стихотворении «За туманом, за лесами...»: «Унося источник света, / Снова издали манишь» (Т. 1. С. 63). Мотив «далекого голоса» в целом характерен для поэтики Блока. См., например, «Тихо вечерние тени»: «Спишь ты за дальней равниной, / Спишь в снеговой пелене ... / Песни твоей лебединой / Звуки почудились мне. / Голос, зовущий тревожно, / Эхо в холодных снегах ...» (Т. 1. С. 51); «В полночь глухую рожденная...»: «Слышал твой голос таинственный. / Ты серебрилась вдали...» (Т. 1. С. 42); «Не призывай и не сули...»: «Я знаю твой победный лик, / Призывный голос слышу ясно...» (Т. 1. С. 32).

²⁹³ Исаупов К. Г. Историзм Блока и символистская мифология истории. С. 17.

используются для создания исторической достоверности, а создают пространственно-временную рамку, в пределах которой возможна временная неопределенность. Это отчетливо просвечивается на лексико-синтаксическом уровне в строках:

За Непрядвой лебеди *кричали*,
И опять, *опять* они *кричат*»
(«Мы, сам-друг, над степью в полночь стали...» Т. 3. С. 170)

То же и в последнем стихотворении цикла, где мотив припоминания «уже бывшего» в целом играет структурообразующую роль:

Опять над полем Куликовым
Взошла и расточилась мгла...
<...>
Но *узнаю тебя, начало*
Высоких и мятежных дней!
Над вражьим станом, *как бывало*,
И плеск, и трубы лебедей.
(Т. 3. С. 173)

В линейной модели времени «опять» при повествовании о прошлом звучало бы парадоксально, ровно как и «узнавание» начала «мятежных дней» воином, который впервые оказывается на поле битвы и, соответственно, не может ничего узнавать. Но в пространстве «припоминания» все это объясняется присутствием прошлого в настоящем, нахождением одного «среза» реальности в другом. Лирический герой в таком пространстве изнутри наблюдает за «уже бывшим»: случившимся как в его личной, так и в исторической жизни, которые оказываются неразрывно связанными. В таком пространстве «Я» и «Ты» не располагаются в прошлом, а «припоминают» себя, что добавляет в их образы новые вневременные черты.

Показательно, что в письме жене от 27 февраля 1908 г. Блок писал: «Я постоянно думаю о тебе, и по-настоящему, до глубины <...> Для меня с новой силой необходим Вл. Соловьев. Меня вдохновляют все мои глубокие исторические воспоминания — Лидо, Германия и все, что я пережил когда-то. Мое знание очень углубляется. Мое знание о тебе — с особенной силой. *В прежних столетиях я вспоминаю тебя. Но твое происхождение теряется в каких-то глухих тропах времен...*»²⁹⁴. В этом блоковском признании, сделанном незадолго до написания цикла, содержится намек на ключевую черту блоковского восприятия времени, которая позволяет осмыслять историко-мифологические категории в неразрывном единстве с глубоко личным опытом. Благодаря этому и в стихах, посвященных конкретному событию истории, прошлое не искусственно реконструируется, а проживается и чувствуется изнутри. Поэтому и авторское сознание здесь выражается не через «имитацию» — ролевую форму, передающую чужое сознание «чужим» языком, а при помощи сложного неосинкретического субъекта, способного воплотить целостность «Я» и «Другого».

Такая позиция переживания «изнутри» в пространстве припоминания придает поэтике цикла ощущение «живого присутствия», лишая его стилизаторской условности, несмотря на обширное привлечение маркеров конкретного исторического события. В своей рецензии на «Стихи о России» (1915), Г. Иванов особенно подчеркивал их «истинную классичность», видя в этом главное достоинство книги: в ней «нет ни одного “былинного” — образа, никаких молодечеств и “гой еси”. Но в них — Россия былин и татарского владычества, Россия Лермонтова и Некрасова, волжских скитов и 1905 года. <...> Книга Блока — точно чистый воздух, от соприкосновения с которым рассыпаются в прах стилизаторские мумии “под народ”»²⁹⁵. Ивановым подмечается важная стилистическая особенность: исторический материал осваивается поэтом без искусственного «стилизаторства», и это оказывается

²⁹⁴ А. А. Блок — Л. Д. Менделеева. Переписка 1901–1917 гг. С. 282.

²⁹⁵ Иванов Г. «Стихи о России Александра Блока» // Иванов Г. Собр. соч.: в 3 т. М.: Согласие, 1994. Т. 3. С. 475.

возможным при освоении этого материала с позиции «изнутри». Эта стратегия определила ту «естественность», то ощущение «чистого воздуха», которое отличает и «Итальянские стихи» Блока.

_____ *

Блок отправился в Италию весной 1909 г. и пробыл там до 20–21 апреля, посетив тринадцать итальянских городов. Впечатления от путешествия оказались неоднозначными. В письме Е. П. Иванову от 7 июня 1909 г. Блок пишет: «Мы в Сиенне, это уже одиннадцатый город. Воображение устало. На душе еще довольно смутно. <...> Из итальянских газет я ничего, кроме страшно мрачного, не вычитываю о России. Как вернуться — не понимаю, но еще менее понимаю, как остаться здесь»²⁹⁶.

В целом блоковский эпистолярный времени путешествия, особенно письма к матери и записные книжки, представляют собой важное подспорье для анализа «Итальянских стихов», можно сказать, служат ключом к их пониманию. Впечатления, зафиксированные в них, далеко не случайны. Сопоставив их с текстом стихотворений, можно прийти к определенным выводам и о самом воспринимающем субъекте (авторе), и о лирическом герое цикла.

В одной из последних статей, посвященных «Итальянским стихам», предметом рассмотрения стали тема страсти, «демонический эротизм» и «кошунственная мариология», при этом сделан вывод о художественном несовершенстве цикла и духовном «падении» автора: «...итальянские страсти поэта знаменуют одну из темных кульминаций пути поэта, не рождающих духовный взлет», который ожидался на этапе «синтеза»²⁹⁷. Авторы статьи отказывают стихам в «культурологической глубине» — главным в цикле

*Положения этого раздела параграфа подробнее изложены в статье: *Насуева А.М.* Лирический герой в «Итальянских стихах» А. Блока: особенности репрезентации // *Русская словесность.* № 3. С. 47–54.

²⁹⁶ Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. Т. 8.: Письма. 1898–1921. С. 287.

²⁹⁷ Кошемчук Т. А., Самарина М. С. Лирический цикл А.А. Блока «Итальянские стихи»: поэтическая рецепция Италии и кульминация периода «антитезы» // *Studia Litterarum.* 2023. Т. 8. № 1. С. 297.

оказывается поэтическое «переживание в вариациях, сменяющих друг друга то в нарастании или ослаблении, то в стремительном взлете, то в резком контрасте»²⁹⁸.

В «Итальянских стихах» действительно нет обширного культурологического экскурса. Очевидно, Блок не преследовал такую цель, но именно итальянские впечатления и итальянское искусство определили фокус его внимания, стали своеобразным «триггером» для поэтического переживания и оформили его в единую художественную систему. «Итальянские стихи» не являются «записками путешественника», именно поэтому лирический герой не представлен в них в качестве фиксатора «чужой» реальности. Блок, как и его лирический герой, здесь становится не наблюдателем культуры, а ее органичной частью. Поэтому видимая простота цикла с точки зрения культурологической глубины стала условием существования глубины художественной.

О. А. Седакова подошла к этой проблеме, рассматривая ее через связь с европейской традицией, продолжателем которой Блок и является. Исследовательница также начинает с утверждения, что «читателю, избалованному авторами, умеющими тончайшим образом переводить зрительные и тактильные впечатления в словесные» блоковская рецепция Италии может показаться «наивной и школьной», но делает из этого утверждения совершенно другие выводы: «Ему было довольно банальности, самого общего места, известного каждому гимназисту факта, <...> чтобы осветить все это болью участника или свидетеля»²⁹⁹.

Попытаемся продемонстрировать, каким образом Блок становится выразителем фактически «чужого» сознания. Для удобства анализа нам придется прибегнуть к несколько условному делению образов цикла на две группы — «городские» и «женские», так как именно эти образы являются доминирующими.

²⁹⁸ Там же. С. 283.

²⁹⁹ Седакова О. А. В поисках взора: Италия на пути Блока // Культура путешествий в Серебряном веке: исследования и рецепции. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020. С. 67.

Показательным в первой группе является образ Флоренции. Известно, что отношение к ней у Блока было крайне неоднозначным, тем интереснее проследить, как лирический герой функционирует в этом пространстве.

Флоренция в первом стихотворении подцикла — город, где прошлое и настоящее противопоставлены друг другу как вечное и преходящее, высокое и низкое. Стихотворение растягивается, как полотно, на именных деталях-маркерах, на основе которых и выстраивается противопоставление времен:

Звонят в пыли велосипеды
Там, где был святой монах сожжен,
Где Леонардо сумрак ведал,
Беато снился синий сон.

Ты пышных Медичей тревожишь,
Ты топчешь лилии свои,
Ты воскресить себя не можешь
В пыли торговой толчеи
(«Умри, Флоренция, Иуда...» Т. 3. С. 73)

Остальные же стихотворения о Флоренции носят скорее медитативный характер: городское пространство подталкивает лирического героя к переживаниям и мыслям о самом себе. При этом образ города и образ лирического героя могут «перетекать» друг в друга:

О, сладко вспомнить безнадежность:
Молчать, мечтать в твоей глуши;
Уйти в твой древний зной и нежность
Своей стареющей души...
(«Флоренция, ты ирис нежный...» Т. 3. С. 73)

Здесь город и герой соплагаются по возрастному критерию: древний зной/стареющая душа. Они когерентны друг другу: можно сказать, что, описывая Флоренцию, Блок описывал свое самоощущение.

То же самое мы видим в другом стихотворении подцикла «Жгут раскаленные камни...», например:

В черное небо Италии

Черной душою гляжусь.

(«Жгут раскаленные камни...» Т. 23. С. 74)

Флорентийское пространство перетекает в лирического героя, а герой включает его приметы в себя.

Или:

Под зноем флорентийской лени

Еще беднее чувством ты...

(Т. 3. С. 74).

Состояние Флоренции, как видим, всегда резонирует с состоянием лирического героя. Можно сказать, что она зеркало, в котором мы видим отражение воспринимающего субъекта.

Поэтому получается, что самый хулимый Блоком город Италии в то же время оказывается ему наиболее близким. Однако образ города строится не только на сопоставлении флорентийского пространства с лирическим героем, но и на «фактах» итальянского искусства, которым вдохновлялся Блок. Несмотря на то, что упоминания имен флорентийских художников (Фра Беато Анджелико и Леонардо да Винчи) имеются только в первом стихотворении, опосредованно их присутствие можно заметить и в остальных произведениях подцикла. Проявляют они себя через блоковскую цветопись. В первом стихотворении присутствуют цветовые доминанты, присущие живописи художников («...Леонардо сумрак ведал / Беато снился синий сон»). О Леонардо да Винчи сам Блок писал: «Монахиня срисовывает “Благовещение”

Леонардо... А он понимал, кажется, что воздух — черный»³⁰⁰. В живописи же Фра Беато часто доминировал синий цвет: «В живописи средневековья, как указывают исследователи, после Фра Беато в изображениях Девы Марии стал доминировать голубовато-синий или лазурный цвет в сочетании с золотом волос и пронизанного божественным светом нимба»³⁰¹. В дальнейшем мы можем наблюдать эманации этих цветов на протяжении всего цикла. Например, намек на леонардовское «черное небо» угадывается в стихотворениях «Жгут раскаленные камни...» и «Окна ложные на небе черном...».

Беатовская цветопись тоже широко представлена. Вариации синего цвета проникли в стихотворения «Страстью длинной, безмятежной...» («Голубой вечерний зной / В голубое голубою / Унесет меня волной») (Т. 3. С. 74), «Голубоватым дымом» («И город скрыли горы / В свой сумрак голубой») (Т. 3. С. 76). Как видим, Блок тонко вплел приметы флорентийского искусства в городское пространство, которое при этом становится «двойником» лирического героя.

Достаточно сложен диапазон женских образов. В. Н. Быстров видел истоки поэтического приема их построения в «Стихах о Прекрасной Даме»: здесь также «героиня изображается и как обычная девушка, и как недостижимое божество, воплощенная Вечная Женственность»³⁰². Для этого Блок прибегает к синтезу живописи и поэзии. В «Девушке из Spoleto» нет цветописи, нет определенной картины или художника, которые могли бы повлиять на текст, но тут примечателен сам образ художника-наблюдателя («Лишь, как художник, смотрю за оградой...»), который Блок «извлек» из живописи Возрождения: «Художники Возрождения любили изображать себя самих на своих картинах, в качестве свидетелей или участников. Одни — сладострастно подсматривают из-за занавески <...>; другие — только

³⁰⁰ Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 13. Записные книжки (1901–1914). М.: Наука, 2022. С. 290.

³⁰¹ Титаренко С. Д. Поэтика визуального образа у А. Блока и традиции итальянской живописи Средневековья и Возрождения // Шахматовский вестник. Выпуск 10–11. М.: Наука, 2010. С. 234

³⁰² Быстров В. Н. Италия – «другая родина» Блока (Предыстория и интерпретация «Итальянских стихов») // Шахматовский вестник. Выпуск 10–11. М.: Наука, 2010. С. 367.

присутствуют в качестве равнодушных участников <...>; присутствие третьих, по-видимому, необходимо и имеет уже характер какого-то таинственного действия; <...> В этом стихотворении так же, как в “Благовещении”, я хотел представить художника третьего типа: созерцателя спокойного и свидетеля необходимого»³⁰³.

Если в «Девушке из Spoleto» мы видим просвечивание божественного, бесконечного через конечное, то в «Благовещении» все наоборот — в божественном образе проступают земные черты, которые не являются каноническими при воспроизведении этого сюжета. С самого начала подчеркивается земная природа Богородицы — это девушка, наделенная человеческими желаниями и томлениями, хоть и явно отличающаяся от своих сверстниц:

Слишком резвы милые подруги,
Слишком дерзок их открытый взор.
Лишь она одна в предвечном круге
Ткет и ткет свой шелковый узор.

Робкие томят ее надежды,
Грезятся несбыточные сны.
И внезапно – красные одежды
Дрогнули на золоте стены
(«Благовещение». Т. 3. С. 80–81)

Отметим, что в черновых набросках сцена встречи с «темноликим ангелом» описана более чувственно, а сама героиня наделена большей телесностью:

Темноликий ангел ближе, ближе,

³⁰³ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3, кн. 3: Стихотворения (1907–1916). М.: Наука, 1997. С. 731.

За плечами — призрак Умбских гор.
И она склоняет ниже, ниже
Уж не скромный, недевический взор
(Т. 3. С. 328)

В окончательной же редакции ее образ становится более пассивным, лишается волевого начала («...без сил склоняет ниже / Потемневший, помутневший взор»):

Он поет и шепчет ближе, ближе,
Уж над ней — шумящих крыл шатер ...
И она без сил склоняет ниже
Потемневший, помутневший взор ...
(Т. 3. С. 81)

Здесь часто происходит характерное смешение интимности с греховностью в «мариологии» Блока. Так, Л. С. Константинова высказала мнение, что доминантные сюжеты «Благовещения» и «Успения» воплощают «идею кажущегося спасения, кажущегося примирения и соединения божества и мира»³⁰⁴. Исследовательница считает, что это «лишь сон о спасении, обусловленный действием “эдемской красоты в не-Эдеме”, где жене, облеченной в солнце, противостоит жена-блудница, облеченная в сатанинскую красоту»³⁰⁵. Подобная интерпретация женских образов представляется несколько упрощенной и вступает в противоречие с авторским замыслом: в «Итальянских стихах» антитеза «идеал Мадонны — идеал Содомы» не находит своей реализации. Напротив, образы-корреляты Мадонн в цикле выражают идею синтеза божественного и земного, возможность выражения одного через другое. Этот синтез обусловлен спецификой

³⁰⁴ Константинова С. Л. «Итальянский» текст русской литературы XIX–XX вв. Псков: ПГПУ, 2005. С. 57.

³⁰⁵ Там же. С. 62.

«видения» лирического героя, наследующего художникам Возрождения. Показательно, что и «Успение», согласно примечанию Блока, было «внушено фреской фра Филиппо Липпи в алтаре Сполетского собора (Умбрия)»³⁰⁶. Как отмечает С. Д. Титаренко, «в итальянской религиозной живописи одухотворяется также и плоть, т.е. тело женщины, в отличие от византийского искусства»³⁰⁷. Именно такое понимание «религиозности» реализовано в итальянском цикле: в Мадоннах религиозное и «реалистическое» не противопоставлены, они дополняют друг друга.

Следовательно, «демоническая греховность» Мадонн Блока оказывается в действительности точной передачей идеала «возрожденцев», которые «удивительным образом умели объединять самые возвышенные, самые духовные, часто даже платонические и неоплатонические идеи с таким жизнерадостным, жизнеутверждающим, веселым и игривым настроением, которое иначе и назвать нельзя, как светским или даже земным»³⁰⁸. Блок воспринял, впитал артистизм эпохи и сам встал на место художника Возрождения, начав мыслить его категориями. «Благовещение» в таком случае оказывается поэтическим манифестом, как нельзя лучше отражающим эти возрожденческие установки.

Такое прочтение подкрепляется фактами биографии и творческой историей цикла. На Блока при создании богородичных образов действительно оказала значительное влияние живопись Возрождения. Например, то же самое «Благовещение», как известно, написано под впечатлением от работ Джианниколо Манни, автора фресок в Collegio col Cambio (Перуджия), на одной из фресок которого был изображен «дерзкий и темноликий ангел в красной одежде»³⁰⁹. Цветопись стихотворения полностью повторяет впечатление Блока от фрески: «И внезапно — красные одежды / Дрогнули на

³⁰⁶ Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3, кн. 3: Стихотворения (1907–1916). М.: Наука, 1997. С. 762.

³⁰⁷ Титаренко С. Д. Поэтика визуального образа у А. Блока и традиции итальянской живописи Средневековья и Возрождения. С. 238.

³⁰⁸ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. С. 50.

³⁰⁹ Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3, кн. 3: Стихотворения (1907–1916). М.: Наука, 1997. С. 759.

золоте стены». По сути, стихотворение можно назвать экфрасисом, только авторским, полностью сотворенным Блоком. Личное впечатление Блока от фрески здесь преобладает над точным фактическим воспроизведением описанного (учитывая то, что Блок воспроизводит только часть изображения).

Помимо этого, в записных книжках Блока есть заметки о других «Благовещениях». Так, например, примечательна следующая запись: «Garofolo (Benvenuto di Ferrara) — новое “Благовещенье” — Мария — женщина, ангел-полудева, готовая к страсти»³¹⁰. Также упоминаются «Благовещенье» Alessio Baldovinetti, Леонардо да Винчи³¹¹, Francesco Raibolini detto il Francia³¹². Известно, что Блок был знаком еще с «Благовещеньем» Фра Анжелико и Андреа делла Роббиа. Исследователи делают особенный упор на влиянии Леонардо: «Можно предположить, что образы стихотворения “Благовещение” — Дева Мария и Темноликий Ангел — навеяны не только указываемым самим Блоком сюжетом фрески Джанникола Манни “Благовещенье”, но и одноименной картиной Леонардо да Винчи, где демонизация ангела очевидна, в отличие от Манни. В альбомах Блока фреска Леонардо представлена неоднократно как в виде фоторепродукции и фрагментов, на что уже было указано, так и в виде открыток»³¹³. Об этом же говорит В. Н. Альфонсов, указывая, что на Блока повлияло творчество да Винчи и его окружения (Луини, Больтраффио, Чезаре де Сесто, Салаино, Содома): «...уже в Италии поэт увидел массу работ учеников и последователей Леонардо, которые подхватили “гедонистические” настроения учителя и вводили в свои композиции не только загадочность леонардовской улыбки, но и откровенно чувственные мотивы. Эти мотивы Леонардо и его учеников, разрушавшие привычную святость религиозных схем, Блок называл “демонизмом интимности”»³¹⁴.

³¹⁰ Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 13. Записные книжки (1901–1914). М.: Наука, 2022. С. 291.

³¹¹ Там же. С. 290.

³¹² Там же. С. 301.

³¹³ Титаренко С.Д. Поэтика визуального образа у А. Блока и традиции итальянской живописи Средневековья и Возрождения. С. 238.

³¹⁴ Альфонсов В. Н. Слова и краски. СПб.: САГА, Азбука-классика, Наука, 2006. С. 82.

Как видим, специфика мариологии «Итальянских стихов» проясняется через позицию лирического героя, носителя сознания эпохи Возрождения со всей его противоречивостью. Такая оптика, без которой сближение крайностей может показаться мнимым способом «примирения божества и мира», приводит категории «сакрального» и «земного» к органичному синтезу. В свою очередь, сама двойственность женских образов в «Итальянских стихах» оказывается ключом к пониманию творческого метода Блока, который, реализуя в своих стихах цветопись и сюжеты итальянской живописи, воспринял, продублировал и образ художника-творца.

Взглядом этого художника в «Итальянских стихах» окрашивается городская действительность, с его позиции осмысляются «сакральные» образы. Как при создании городских образов, так и при создании блоковской мариологии мы наблюдаем прием, который структурно и идейно образует текст, — это попытка передачи «чужого» способа восприятия. Возникая в тексте органично, этот прием дает ощущение «безыскусности» образов, их простоты. Ощущение произвольности возникает потому, что точка зрения Блока была сформирована контекстом, в который он был погружен на момент создания стихов, и эта же точка зрения перешла в дальнейшем его лирическому герою. Такой взгляд на «Итальянские стихи» снимает многие противоречия, делая их очевидным итогом избранной авторской стратегии.

4.2. «Страшный мир»: отчужденное «Я» в цикле «Жизнь моего друга»

Напомним, что в лирике третьего тома в модификациях лирического героя проявляются как синтезирующие, так и дифференцирующие тенденции. Синтез выражается в неосинкретическом слиянии «Я» и «Другого», их гармонической цельности и взаимодополняемости (как это было показано на примере циклов «На поле Куликовом» и «Итальянские стихи»). Тенденция к дифференциации проявляется в первую очередь в феномене двойничества

лирического героя, в тех случаях, когда его «составляющие» не гармонично дополняют друг друга, а вступают в противоречие — либо открыто, либо имплицитно. Именно вторая тенденция становится доминирующей в ряде стихов «Страшного мира», лирический герой которого оказывается «среди бесчисленных двойников»³¹⁵.

Функция введения этих двойников трактуется неоднозначно. В блоковедении не раз отмечалось, что двойники в «Страшном мире» не только отражают расколотость самого лирического героя, но и показывают процесс его «духовной гибели <...> как всеобщий», таким образом «объективируя его судьбу»³¹⁶. З. Г. Минц, исследуя «состав» лирического «я» в «Страшном мире», замечает, что «тема жизни современного “демона”-dandy сложными нитями связана с проблемой интеллигенции, ее исторической виной и “возмездием”», и показывает таким образом «социальный» контекст, обрамляющий индивидуальную судьбу героя. Анализируя взаимосвязь лирического «я» с его пространственным окружением, Минц приходит к выводу, что «страшный мир» — «обычный мир», заполненный конкретными «обычными» предметами, — оказывается «типовым окружением не только лирического я, но и всех людей страшного мира, а потому и сам я начинает восприниматься как обычный человек, чей удел на всех похож»³¹⁷. Подчеркнем, что Минц в размышлениях об «универсализации» опыта и связи героя с окружением исходит из позиций постромантического «пантеизма» как наиболее «универсальной художественной концепции». Такой подход предполагает, что «структура страшного мира и мир героя *в равной мере* отражают общие, космические законы мироустройства»³¹⁸, и позволяет, с одной стороны, нивелировать «реалистическую» обусловленность личности «средой», с другой — он дополняет противоположную романтическую

³¹⁵ Минц З. Г. «Страшный мир» (Пути лирического героя) // Поэтика Александра Блока. СПб.: «Искусство-СПб», 1999. С. 292.

³¹⁶ Правдина И. История формирования цикла «Страшный мир» // В мире Блока. Сб. статей. М.: Советский писатель, 1981. С. 236.

³¹⁷ Минц З. Г. «Страшный мир» (Общая характеристика) // Поэтика Александра Блока. СПб.: «Искусство-СПб», 1999. С. 250.

³¹⁸ Там же. С. 246.

тенденцию, согласно которой внешний мир видится как «объективизированная душа героя»³¹⁹. Тем не менее, есть и работы, в которых возникновение двойника последовательно связывается с влиянием «среды» на поэта, принимающего «на свои плечи всю тяжесть грехов и преступлений, породившей его среды и того мира, который был в глазах поэта бесчеловечным и враждебным»³²⁰.

Наряду с «универсализирующим» подходом, интересующая нас проблема в «Страшном мире» может рассматриваться и с точки зрения эволюции индивидуального авторского сознания — с позиций психологизма. В таком случае двойничество является маркером «усложненного самосознания личности в культуре», в связи с чем в поэзии «прорисовываются иные, чем прежде, сложные и сверхсложные формы образного претворения внутренней жизни человека, его скрытых — и ужасающих порой — потенций»³²¹. У Блока же лирический трагизм порождает «поэтику антиномий», «противостояние и сближение полюсов», «смещение противоположностей в одном сознании, за которым скрывается психология человеческой половинчатости»³²².

При рассмотрении темы двойничества в зрелой лирике Блока «универсализирующий» подход явно нашел большее применение. Тем не менее, именно в рамках психологизма обнажается лирический трагизм, который, как кажется, является ядром поэтики «Страшного мира».

Характерно, что в полной мере «двойничество» как структурная доминанта образовалось в разделе после того, как были созданы циклы «На поле Куликовом» (1908) и «Итальянские стихи» (1909), которые, как было сказано, отражают синтезирующие тенденции в модификации лирического

³¹⁹ Там же.

³²⁰ Соловьев Б. И. Поэт и его подвиг. М.: «Советская Россия», 1973. С. 394.

³²¹ Колобаева Л. А. А. Блок и И. Анненский: мотив двойничества // Шахматовский вестник. Вып. 12. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 198.

³²² Там же. С. 203–204.

героя: завершены циклы «Черная кровь» (1909–1914), «Пляски смерти» (1912–1914), добавлен цикл «Жизнь моего друга» (1915)³²³.

Специфичным для «Страшного мира» можно считать цикл «Жизнь моего друга», появившийся в последней редакции, так как именно в нем, по мнению исследователей, ощущается, даже больше, чем в «Плясках смерти», тенденция к объективизации индивидуальной истории, «развертывается тема суда над героем, то есть над самим собой и своим поколением»³²⁴. С другой стороны, понимание цикла невозможно без учета автобиографического контекста, который здесь, пожалуй, выступает практически с дневниковой откровенностью, что позволяет в «образе “друга”» усматривать «второе “я” поэта»³²⁵. В этом смысле цикл обладает интегрирующим свойством, в котором обостряется «универсальное» и «индивидуальное».

При рассмотрении цикла в рамках мотива двойничества выявляется его отличительная черта: неопределенность соотношения «Я» и «друга», их нерасторжимость. Иными словами, невозможно зафиксировать, как в «классических» стихах этой структуры, кто является «первичным» субъектом, а кто «отколовшейся» от него тенью. Различение «Я» и «друга» при ближайшем рассмотрении может показаться условным, так как не совсем очевидно, кто является носителем точки зрения: то ли «двойник»-друг наблюдает за «падением» «первичного» субъекта, выступая в качестве «ожившей тени», то ли «первичный» субъект, исходное поэтическое «я», наблюдает за двойником. В таком случае мы сталкиваемся с главной неопределенностью: кто является носителем сознания, а кто — объектом наблюдения.

Такая ситуация вызвана в первую очередь тем, что двойник здесь не объективизирован (за исключением пятого стихотворения, «Пристал ко мне

³²³ Подробная история формирования цикла см.: Правдина И. История формирования цикла «Страшный мир». С. 209–245.

³²⁴ Там же. С. 236.

³²⁵ Детальный разбор автобиографического компонента цикла представлен в комментариях к стихотворениям в собрании сочинений. См.: Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. С. 614–623.

нищий дурак»): нет прямого противостояния «Я» и «Другого», как, например, в некоторых других двойнических стихотворениях «Страшного мира» (см., например: «стареющий юноша» — «Двойник», 1909; «джентльмен» — «Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный...», 1912; «соблазнитель» — «Повеселясь на буйном пире...», 1912). С другой стороны, эта тенденция к «самостоятельному» существованию двойника, без «явления» его «первичному» субъекту, оказывается доминирующей. Двойник выступает не как объективизированный «антипод» «первичного» субъекта, а как самостоятельный персонаж, персонификация «потопленной» части сознания: активно-демонической, как в «Черной крови» и «Демоне», или «упаднической», как в «Жизни моего приятеля» и «Плясках смерти». Однако если в «Черной крови» точка зрения «носителя» демонического начала фиксирована достаточно точно, то здесь наблюдается означенный выше парадокс.

Такая неопределенность возникает, в первую очередь, из-за выбранной стратегии повествования от второго («ты») и третьего лица («он») или их смешения. Эта стратегия определяет специфику построения субъектных отношений, которая заключается в отстранении от собственного «Я». «Отстранение» здесь — это наблюдение за собой со стороны, в чем-то сближающееся с аутоскопическим видением («autoscopic vision»)³²⁶. Как убедимся ниже, этот прием *намеренно* и последовательно осваивался Блоком, что видно из творческой истории «Жизни моего приятеля».

Повествование от второго лица, так называемая ты-форма, реализуется наиболее последовательно в первом стихотворении цикла («Весь день — как день; трудов исполнен малых...», 1914). Известно, что такой способ

³²⁶ Об этом см. подробнее: Rogers R. A Psychoanalytic Study of the Double in Literature. Wayne State University Press, 1970. P. 15. См. также: “An individual suffering from internal conflict often attempts to deal with contradictory impulses by developing separate personality constellations, fairly well defined ones in the case of autoscopic vision and multiple personality. In literature these separate constellations take the form of characters representing manifest or latent doubles.” [Человек, страдающий от внутреннего конфликта, часто пытается совладать с противоречивыми импульсами, развивая отдельные личностные констелляции, довольно четко выраженные в случае аутоскопического видения и множественной личности. В литературе эти отдельные констелляции принимают форму персонажей, представляющих собой явных или скрытых двойников. *Пер. мой.* — А. Н.] (Там же. P. 115).

выражения авторского сознания служит как для реализации «внешнего» диалога (адресованная лирика), так и внутреннего, выполняя автокоммуникативную функцию. И. И. Ковтунова, исследуя семантику форм лица в лирике, замечала: «В языке лирики автор обычно говорит о себе в первом лице. Но нередко поэт вступает в диалог с собой — с одной из сторон своего я, обозначаемой вторым лицом. В некоторых случаях поэт говорит о себе в третьем лице. Это происходит при отчуждении я, при взгляде на себя со стороны»³²⁷.

Отчужденное «Я» считается как из биографического «следа»³²⁸, так и мотивной соотнесенности этого стихотворения с другими, в которых «первичный» субъект (исходное поэтическое «Я») не отстранен, а обнаруживает себя как самостоятельное «Я». Уже в первом стихотворении аккумулируются мотивы дневной монотонной суеты, потерянного, недостижимого «уюта»³²⁹, подступающего к вечеру страха, гонящего тебя на улицу. Это известные «мотивы» как личной, так и творческой «биографии» Блока. Ср. с записью от декабря 1914 г. в записной книжке: «...брожу к ночи <...> Звоню к З. Н. Гиппиус — болтаю с ней. Что это *так тревожно к ночи? Совесть, что ли?*»³³⁰

Эта заметка отсылает нас к другому, более раннему стихотворению «Страшного мира» — «Как растёт тревога к ночи» (1913):

Как растёт тревога к ночи!

Тихо, холодно, темно.

Совесть мучит, жизнь хлопочет.

³²⁷ Ковтунова И. И. Семантика форм лица в языке поэзии // Русский язык в научном освещении. 2001. № 1. С. 23.

³²⁸ Подробно см. Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. С. 615–616: «Блуждания по ночному городу, настроения безысходности, тревоги, характерные для этого времени, многократно отмечены в записных книжках Блока. Ср. записи от 13 января 1914 г.: “Ночью брожу ...”; от 20 января: “Опять вечером и ночью брожу в тоске”».

³²⁹ Показательно письмо Блока Л. Д. Менделеевой от 24 июне 1908 года (как раз во время работы над циклом «На поле Куликовом»: «Я как-то тоже устал ... Мне надо-надо быть с тобой. А ты — хочешь ли быть со мной? ... Или ты все еще не поймешь «быта»? есть ведь на свете живой быт, настоящий, согласный с живой жизнью» (А. А. Блок — Л. Д. Менделеева. Переписка 1901–1917 гг. С. 311).

³³⁰ Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 13. Записные книжки (1901–1914). М.: Наука, 2022. С. 472.

На луну взглянуть нет мочи
Сквозь морозное окно.

<...>

Всё равно не хватит силы
Дотащиться до конца
С трезвой, лживою улыбкой,
За которой — *страх могилы,*
Беспокойство мертвеца.

(Т. 3. С. 28)

Это стихотворение, написанное от первого лица, содержит в себе мотивные реминисценции «двойнических» циклов («Плясок смерти» и «Жизни моего приятеля») и дополняет вышесказанное предположение, что двойник в «Страшном мире» — не антипод «первичного» я (хотя и такие «объективизированные» двойники в цикле присутствуют), а доминанта сознания лирического героя, которая приобретает самостоятельность, становясь «ожившей тенью».

Если в первом стихотворении цикла «Жизнь моего приятеля» отстранение от себя достигается через ты-форму, то далее доминирующим становится повествование от третьего лица: «Он нашел весьма банальной / Смерть души своей печальной» («Все случилось по писаньям...», 1913; Т. 3. С. 30); «Когда невзначай в воскресенье/ он душу свою потерял...» (1913; Т. 3. С. 30) ; «Он с вечера крепко уснул / И проснулся в другой стране» («День проходил как всегда...», 1914; Т. 3. С. 32). Эта точка зрения именно доминирует, а не последовательно реализуется даже в пределах одного текста. Так, в конце третьего стихотворения («Когда невзначай в воскресенье...») происходит своеобразный «слом четвертой стены»: после перечисления «свидетелей» потери души «наблюдатель» как будто обращается непосредственно к читателю:

Ты думаешь тоже свидетель?

Так он и ответит тебе!

В такой же гульбе
Его добродетель!
(Т. 3. С. 31)

Здесь обнаруживается характерная для Блока незакрепленность за местоимением конкретного субъекта: неясно, к кому обращаются, кто скрывается за местоимением «он» («он ответит тебе»). Такая неопределенность возникает из-за использования «отчужденного» повествования, взгляда со стороны.

Черновики и первоначальные редакции доказывают, что Блок постепенно «избавлялся» от точки зрения «я», выправляя текст, в котором изначально повествование велось именно от первого лица³³¹:

В какое-то там воскресенье
Я душу свою потерял,
В сыскное я шел отделение,
Свидетелей я не терял.
(Т. 3. С. 233)

Особенным правкам подвергся интересующий нас финал:

Ты думаешь, тоже — свидетель?
Спроси, не ответит злодей
Пожалуй его добродетель
Нисколько не больше моей
(Т. 3. С. 234)

³³¹ Здесь мы указываем на наиболее характерные отличия окончательной редакции по сравнению с первоначальными. Подробнее см.: Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. С. 230–245. Заметим, что ты-форма первого стихотворения не подвергалась правке, а осталась неизменной.

При сохранении точки зрения от первого лица ситуация обращения к «ты» становится более очевидной: осуждающая интонация направлена в сторону очередного «случайного свидетеля», как бы предупреждая заведомые обвинения в сторону лирического героя. Здесь действительно может прослеживаться та самая тенденция к «обобщению» судеб людей «страшного мира», каждый из которых «теряет душу». Однако не менее очевиден в этом обращении и «вызов» — защитный жест, утверждающий: «ты ничем не лучше меня». Но в этом жесте больше читается отчаяние — от невозможности признать «уникальность» своего падения, нежели попытка объективизации своего опыта. В окончательной редакции прямой вызов сглажен, поскольку он исходит не напрямую от лирического «я», а от «наблюдателя» падения, уравнивающего как объект своего наблюдения (потерявшего душу), так и своего «адресата» (очередного свидетеля). Скажем также, что замена первоначального «я» на «он» прослеживается и в других стихотворениях цикла. См. например, первоначальные варианты «Все свершилось по писаниям»: «Показалась мне банальной / Смерть души моей печальной» —> «Смерть души его печальной» (Т. 3. С. 233).

Смещение точек зрения (от третьего лица — ко второму) происходит в наиболее насыщенном биографическими деталями стихотворении «День проходил как всегда...»: здесь точка зрения от третьего лица («Он с вечера крепко уснул») сменяется автокоммуникативной ты-формой. Характерно, что эта смена происходит на том моменте, когда «он» погружается в сон. «Остранение» же оказывается пиковым именно при нахождении в реальности — «тихом сумасшествии», ставшем обыденностью и задокументированном с дневниковой точностью. Погружение в сон возвращает героя «в себя», и точка зрения дается «изнутри»:

И что *поделаешь*, право,
Если отменный порядок
Милого дольного мира

В сны иногда погрузит,
И в снах этих многое снится...
И не всегда в них такой,
Как в мире, отменный порядок...

Нет, очнешься порой,
Взволнован, встревожен
Воспоминанием смутным,
Предчувствием тайным...
Буйно забьются в мозгу
Слишком светлые мысли...
И, укрощая их буйство,
Словно пугаясь чего-то, — *не лучше ль,*
Думаешь ты, чтоб и новый
День проходил, как всегда:
В сумасшествии тихом?
(Т. 3. С. 32–33)

Можно сказать, что сон и реальность меняются своими местами. В реальной жизни герой оказывается в состоянии, которое можно назвать диссоциативным. Отчуждение от себя здесь выражается не только на уровне субъектной организации, но и поэтики: даже «он» появляется лишь в середине стихотворения, после пространственной фиксации всех атрибутов «тихого сумасшествия». До этого субъект оказывается заслонен пространством, «нагромождением предметов» (Л. Я. Гинзбург) и людей. Сон же, как было сказано, позволяет герою «уйти в себя», в «слишком светлые мысли», но это возвращение оказывается еще более невыносимым. Фактически единственным возможным форматом существования героя остается

«диссоциация», пребывание на грани реальности и сна. Неразрешимость внутреннего конфликта обнажает «трагизм самосознания» в лирике³³².

В первоначальных редакциях это стихотворение, как и предыдущие, было написано от первого лица. При этом сохранялась и конкретность, вещественность окружения, сюжетность, обуславливающая не фиксацию момента, а некую видимую временную протяженность, передаваемую в стихотворении, например:

Критик, громя футуризм,
Символистов шпынял,
заклучив реализмом.
После сидел я в трамвае
меж толстым попом и девицей,
В кинематограф зашел...

<...>

Я с вечера крепко уснул
И в другой стороне
я проснулся.
Ни холод утра,
Ни слово друга,
Ни дамские розы,
Ни манифест футуриста,
Ни стихи пушкинианца,
Ни лай собачий,
Ни грохот тележный,
Ни звон телефона
Ничто, ничто
Меня разбудить не могло.

³³² См.: Шевчук Ю. В. «Тихие песни» И. Анненского: трагизм самосознания в лирике // Новый филологический вестник. 2015. №3 (34). С. 55–64.

*Я был бездыханен,
Жил только там.*
(Т. 3. С. 239–240)

Таким образом, смена точки зрения в данном случае не сыграла бы ключевой роли в поэтике стихотворений, однако обращение к истории создания текста показывает, что вытеснение «я» из текста было намеренным поэтическим приемом.

Можно допустить, что Блок избирает такую стратегию для создания иллюзии равнодушия к происходящему, показывая таким образом банальность и привычность порядка. Однако ровно то же самое сохраняется и при передаче происходящего от первого лица. Становится понятно, что этот прием является самоцелью: отчуждение, переживание своего «бессилия» «со стороны», парадоксальным образом усиливает трагедию индивидуального самосознания, претерпевающего кризис, дополнительно оттеняя отсутствие контроля над собственной судьбой. В таком случае «я» становится «приятелем», а наличие «первичного» субъекта, от которого «откололась» теневая сторона, ставится под сомнение: возможно, что изначальная цельность в принципе иллюзорна³³³.

Если в ранних «двойнических» стихах Блока только наблюдалась такая тенденция к полному слиянию «Я» и двойника, но в целом сохранялось наличие оппозиции, ощущение утраты своей цельности («О, разделите! Вы видите сами...» в «Двойнике» 1903 г.), то здесь можно в целом говорить о выдвигании на первый план этой «теневого» стороны (особенно в «Черной крови»), об условном принятии, трагическом и противоречивом, этого «теневого» элемента в себе («Грехи, пока тебя волнуют / Твои невинные грехи»). Это то, что мы ранее называли «имплицитным» противостоянием «Я»

³³³ Отметим, что в современных исследованиях, посвященных феномену двойничества, высказывается мысль о «множественной идентичности» (“multiple identity”), что ставит под сомнение «монолитность» субъекта. Двойники в таком случае являются конститутивными элементами «Я». Об этом см.: Dorfman E. Double Trouble The Doppelgänger from Romanticism to Postmodernism. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020. 214 p.

и «Другого», которое выражается в общей дисгармоничности такого состояния.

Однако нельзя сказать, что именно в «Страшном мире» лирический герой Блока «утрачивает прежнюю цельность»³³⁴. На примере ранней лирики, которая составила первый том, символизирующий период «тезы», было показано, что изначальная цельность лирического героя (как и лирической героини) довольно условна. В более зрелом творчестве это состояние только усиливается, а то, что казалось «отпадением» от цельности оказывается изначальным признаком, всегда существующим в лирическом герое Блока.

4.3. «О чем поет ветер»: внутренний лирический адресат как реальный «Другой»

Цикл «О чем поет ветер», заключающий трилогию, был написан Блоком осенью 1913 г. и, как видно по времени создания, выступает в качестве итога пути лирического героя, не совпадая с творческой динамикой авторского сознания. Очевидно, что цикл, вызревающий на фоне таких этапных для третьего тома циклов и разделов — «На поле Куликовом» (1908), «Итальянские стихи» (1909), «Страшный мир» («Черная кровь», 1909–1914; «Пляски смерти, 1912–1914; «Жизнь моего приятеля», 1913–1915) — неслучайно ретроспективно осмыслялся Блоком как итоговый, «ставящий точку» на пути его лирического героя.

Здесь перечислены только те циклы, которые привлекались для анализа в нашем исследовании. Однако стоит подчеркнуть, что вскоре после создания стихотворений, составивших цикл «О чем поет ветер», Блоком была также начата работа над циклом «Кармен» (март 1914 г.). По свидетельству М. А. Бекетовой, «знакомство» с «Кармен» в исполнении Л. А. Дельмас произошло осенью 1913 г.: «Сезон 1913–14 года ознаменовался новой встречей и увлечением. Осенью Ал. Ал. собрался в Музыкальную драму,

³³⁴ З. Г. Минц. «Страшный мир» (Пути лирического героя). С. 262.

которая помещалась тогда в театре Консерватории. Его привлекала “Кармен”. Он уже видел эту оперу в исполнении Марии Гай, которое ему очень понравилось, но особенно сильного впечатления он тогда не вынес. В Музыкальной драме он увидел в роли Кармен известную артистку Любовь Александровну Дельмас и был сразу охвачен стихийным обаянием ее исполнения и соответствием всего ее облика с типом обольстительной и неукротимой испанской цыганки»³³⁵. По замечанию комментаторов, спектакль Блок мог увидеть в октябре 1913 г., «так как этим месяцем датирована переработка первоначального наброска к стихотворению “Как океан меняет цвет ...”»³³⁶. Однако личная встреча с Дельмас произошла в марте 1914 г. в театре Музыкальной Драмы: «в жизни артистка не обманула предчувствий поэта. В ней нашел он ту стихийную страстность, которая влекла его со сцены»³³⁷.

Тем более показательно, что в момент попадания в орбиту «стихийной страстности» Кармен, в том же октябре 1913 г., создавался цикл, который практически единогласно характеризуется исследователями как элегический: «Если бы автору в этом году не было всего тридцати трех лет, мы назвали бы этот цикл “Senilia” — так по-старчески успокоены и умудрены эти стихи. Все — в прошлом. Все миновало. Жизнь прошумела»³³⁸. Показательно, что Блок, в целом, разделял мнение о подобной эмоциональной тональности цикла. Это известно по воспоминаниям Н. А. Павлович — едва ли не единственным зафиксированным свидетельством личного отношения автора:

«Однажды он пришел ко мне хмурый, постаревший. Взял свой III том и открыл “О чем поет ветер”.

— А это Вам нравится?

— Совсем не нравится, т. е. стихи прекрасные, но это последняя усталость, и борьбы уже нет.

³³⁵ Бекетова М. А. Александр Блок. Биографический очерк. С. 192.

³³⁶ Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. С. 870.

³³⁷ Бекетова М. А. Александра Блок. Биографический очерк. С. 193.

³³⁸ Мочульский К.В. Александр Блок // А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. М.: Республика, 1997. С. 218.

— Да! — ответил он даже с некоторым удовлетворением:

“Мне было очень скверно, когда я писал эти стихи”»³³⁹.

Таким образом, положение цикла «О чем поет ветер» — и в контексте эволюции творчества, и в рамках составившейся трилогии — ставит перед исследователем закономерные вопросы. Если рассматривать трилогию как путь «подвига» поэта, переход от «счастья Первой любви» через «заботы и “слезы” “страшного мира” к “музыке и свету” будущего»³⁴⁰, то «О чем поет ветер» может действительно казаться неким «побочным» циклом, «примостившемся на отшибе, после “Родины”, маленьким звеном»³⁴¹. Но тот факт, что Блок поместил этот цикл в финал трилогии вполне осознанно и преследуя концептуальные цели не подвергается сомнению: об этом говорит хотя бы то, что «О чем поет ветер» встроен в довольно обширный творческий контекст и был написан даже до создания отдельных стихов, вошедших в дальнейшем в цикл «Родина». Иными словами, хронология его написания противоречит динамике развития авторского сознания, а значит цикл был помещен Блоком с учетом позиции и динамики развития лирического героя. С другой стороны, играя роль «заключительного аккорда», «О чем поет ветер» не позволяет однозначно трактовать направление пути лирического героя как движения к «подвигу». Возможно, поэтому цикл не часто оказывался в поле внимания исследователей.

Д. Е. Максимов, критикующий трактовку пути Блока как «победоносно-маршевое восхождение к заранее известным рубежам», считает, что расположение в финале трилогии цикла «О чем поет ветер» как раз противоречит идее стадийности блоковского движения, а его генетическая связь со «Страшным миром» наводит на мысли о кольцевом построении третьего тома и руководящей идее «вечного возвращения»: «Завершая этим

³³⁹ Павлович Н. А. Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник. Тарту: Тартуский гос. университет, 1964. С. 484.

³⁴⁰ Минц З. Г. «Новая жизнь» // Поэтика Александра Блока. СПб.: «Искусство-СПб», 1999. С. 331.

³⁴¹ Горелов А. Е. Гроза над Соловьиным садом. Л.: Советский писатель, 1973. С. 236.

сумеречным — с редкими просветами — финалом композицию третьего тома, Блок, по-видимому, стремился к тому, чтобы пропорция света и тени, “личного” и “общего” соответствовала его представлению о целом, о том образе правды, своей правды, которая являлась для него и поэтической нормой, иначе говоря, чтобы внутреннее движение в книге не вытягивалось в прямолинейную и подозрительную этой прямолинейностью круто восходящую линию»³⁴².

Д. Слоун также замечал, что даже исследователи, учитывающие логику блоковского «романа в стихах», обычно «пропускают “О чем поет ветер” и переходят от рассмотрения “Родины” (предпоследнего цикла третьего тома) непосредственно к поэме “Двенадцать” (которая фактически не является частью трилогии)» (здесь и далее перевод мой. — А. Н.)³⁴³. Слоун также видит в цикле «продуманный эпилог», однако не считает, что эпилог этот «сумеречен» и пессимистичен: он «скорее спокойный (beatific) и даже безмятежный (serene). На символическом уровне он дает покой смятенному лирическому герою <...> На аллегорическом уровне цикл говорит о благословении и утверждении поэтом собственного творения — самой трилогии»³⁴⁴. Последнее умозаключение объясняется тем, что Слоун трактует цикл как аллгорию творческой воли: поэт не дает «ветру», олицетворяющему стихийное и творческое начало, вторгнуться в свой «дом», законченную трилогию, тем самым останавливая процесс творения, «заклиная хаос»³⁴⁵.

О. В. Никандрова в чем-то близка с Д. Слоуном в трактовке лирического героя — «заклинателя хаоса», но «если прежде это был заклинитель бури, мечтавший теургически пересоздать внешний мир, пройдя через слияние со

³⁴² Максимов Д. Е. Поэзия и проза Александра Блока. С. 141.

³⁴³ “Discussions of Blok’s poetry, even those receptive to the logic of his monumental ‘novel in verse,’ usually skip over ОЧРВ, moving directly from ‘Rodina’ (the penultimate cycle of the third volume) to the poem ‘Dvenadcat’ (which is not in fact part of the ‘trilogy’).” Sloan David A. Aleksandr Blok’s Cycle “O Čem Poet Veter”: Symbol and Allegory // The Slavic and East European Journal. Vol. 31. No. 1. 1987. P. 20.

³⁴⁴ “Below it will be argued that ОЧРВ, if read in the context of all that precedes it, is a well-conceived epilogue to Blok’s ‘trilogy.’ Though not exactly optimistic, the cycle is neither gloomy nor pessimistic, but rather beatific, even serene. On a symbolic level it gives peace to the distraught lyric hero of Blok’s ‘novel in verse’ by fulfilling his most cherished hope. On an allegorical level it narrates the poet’s blessing and affirmation of his own creation, the ‘trilogy’ itself.” Там же. P. 20–21.

³⁴⁵ Там же. P. 29–32.

стихий, то теперь это человек, осознавший предел своих сил, твердо глядящий в лицо “страшному миру”, художник, заклиная Хаос в собственной душе»³⁴⁶. Никандрова, обосновывая место цикла с «аллегорической» точки зрения (поэт-заклинатель стихии), также делает важное замечание о расположении цикла в контексте всего тома и трилогии вообще: разделяя в целом мнение Д. Е. Максимова о переключках цикла со «Страшным миром», открывающим третий том, она также выдвигает тезис о связи этого цикла с первым томом Блока, своеобразном «возвращении к исходной точке на новом витке»: «...перед нами все тот же “страшный мир”, с осознанием этого связано то настроение безысходности, отчаяния <...> Но этот мир находится за порогом, он лишь пытается прорваться в душу и дом героя. Гораздо более близким представляется нам родство цикла с ранней лирикой Блока, с первым томом (особенно с *Ante Lucem* и стихами о Прекрасной Даме)»³⁴⁷.

Как видим, исследователи, дискутирующие о месте цикла в блоковской трилогии, так или иначе сходятся во мнении, что он каким-то образом мотивно сопрягается с «открывающими» циклами. Разделяя в этом отношении как мнение Максимова, так и мнение Никандровой, мы предлагаем рассмотреть роль цикла с точки зрения субъектных модификаций лирического героя.

Ранее нами были выделены две показательные тенденции в развитии лирического героя третьего тома. Первая, синтезирующая, представлена неосинкретическими субъектами («На поле Куликовом», «Итальянские стихи»): в них «Я» и «Другой» разыгрываются через отношения «нераздельности-неслиянности», образуя гармоническое и цельное единство. Вторая, дифференцирующая, нашла отражение в двойнических стихах

³⁴⁶ Никандрова О. В. «О чем поет ветер»: последняя веха на пути // Шахматовский вестник. Вып. 12. ИМЛИ РАН, 2011. С. 148. Схожая трактовка в другой статье исследователя, посвященной циклу: «И в тихом доме он слышит, как “голоса поют, взывает вьюга”. Вечная блоковская вьюга, захватившая власть во втором томе и стерегущая его у порога в третьем, вечная стихия, которую он пытается заковать <...> Блоковское прошлое — точно вырвавшиеся из-под контроля духи, которых незадачливый маг не в силах заковать повторно. За дверями то поет, то воет “родимый” Хаос, насквозь мифологичный, пусть и увиденный сквозь призму иронического остранения» (Никандрова О. В. Изменение жанровой семантики лирического цикла в поэзии начала XX века // Вестник ПСТГУ. Серия 3: Филология. 2013. № 31 (1). С. 68).

³⁴⁷ Там же. С. 142–143.

«Страшного мира», достигая определенного завершения в цикле «Жизнь моего приятеля», где наблюдается эффект аутоскопического видения, «имплицитное» противостояние «Я» и «Другого»: «наблюдающего» «Я» и объекта наблюдения.

В цикле «О чем поет ветер» мы видим «возвращение» героя в свои субъектные границы, здесь нет ни неосинкретического «слияния», ни диссоциативного отстранения: герой не скрывается за личиной (воина, художника Возрождения, «приятеля»), а предстает в своем уязвимом человеческом облике. «Другой» здесь — не одна из ипостасей изначального «Я», а действительно другая личность, такой же «человечный» «собеседник», прошедший жизненный путь вместе с лирическим героем, объединенный с ним совместным прошлым и «забвением» настоящего:

Мы забыты, одни на земле.

Посидим же тихонько в тепле.

В этом комнатном, теплом углу

По глядим на октябрьскую мглу.

За окном, как тогда, огоньки.

Милый друг, мы с тобой старики.

Всё, что было и бурь и невзгод,

Позади. Что ж ты смотришь вперед?

(Т. 3. С. 191)

Известно, что «развиваемая в цикле тема тихого “дома” и одиночества вдвоем автобиографична: с сентября 1913 г. Блок и Л. Д. Блок, после длительных разъездов, совместно и порознь, обосновались в своей петербургской квартире, где вели относительно уединенный образ жизни; в

августе 1913 г. исполнилось десять лет их супружества, что побуждало Блока к осмыслению былого и к сопоставлению юношеских чувств и переживаний с тем внутренним мироощущением, какое сформировалось в нем за прожитые совместно годы»³⁴⁸. Действительно, за «милым другом» стоит реальная фигура — Л. Д. Менделеева (изначально цикл имел посвящение «моей жене»), и на протяжении всего цикла нами ощущается незримое присутствие «собеседника» лирического героя.

Внутренний лирический адресат³⁴⁹ эксплицируется либо через прямое обращение к нему, либо через глаголы в повелительном наклонении: «*Милый друг, мы с тобой старики*», «*Милый друг, и в этом тихом доме*», «*Слушай, подруга, меня*», «*Верь, друг мой, сказкам...*», «*Так возьми ж и теперь попестрей...*», «*Смотри, смотри: с полночным шумом...*», «*Жди, старый друг, терпи, терпи...*».

Внутренний адресат, «милый друг», органически связан с самим лирическим героем уже упомянутыми «узами прошлого», а также с положением в настоящем *забвения*. Однако этот образ в чем-то антитетичен лирическому герою с позиций «отношение к настоящему» — «отношение к стихии». Во-первых, в образе лирической героини видна «устремленность» к будущему: «Что ж ты смотришь вперед? Смотришь, точно ты хочешь прочесть / Там какую-то новую весть? / Точно ангела бурного ждешь? Все прошло. Ничего не вернешь». Тем не менее этот «взгляд» лирической героини подхватывается и самим лирическим героем, выводя его из забвения. В целом, в действиях лирической героини кроется единственная возможность «победы над мглой»:

³⁴⁸ Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. С. 970.

³⁴⁹ О понятии «внутреннего адресата» см.: Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. С. 20: «Внутренние адресаты — те, к кому обращается поэт. Это может быть друг, возлюбленная, природная стихия, вещь — всё, что существует в мире. Это может быть и один из внешних адресатов, например, читатель в роли обобщенного или неопределенного адресата. В этих случаях внешний адресат вводится в структуру сообщения и становится внутренним адресатом: “Слыхали ль вы за рощей глас ночной / Певца любви, певца своей печали? / Когда поля в час утренний молчали, / Свирели звук, унылый и простой, / Слыхали ль вы?” (А. Пушкин)».

Ничего я не жду, не ропщу,
Ни о чем, что прошло, не грущу.

Только, вот, принялась ты опять
Светлый бисер на нитки низать,

Как когда-то, ты помнишь тогда ...
О, какие то были года!

Но, когда ты моложе была,
И шелка ты поярче брала,

И ходила рука побыстрей ...
Так возьми ж и теперь попестрей,

Чтобы шелк, что вдеваешь в иглу,
Побеждал пестротой эту мглу.

(«Мы забыты, одни на земле...» Т. 3. С. 191)

Кроме того, лирическая героиня оказывается преградой, хотя и хрупкой, между героем и стихией, «заслоняя» его от «голосов» внешнего мира:

Голоса поют, взывает вьюга,
Страшен мне уют ...
Даже за плечом твоим, подруга,
Чьи-то очи стерегут!

За твоими тихими плечами
Слышу трепет крыл ...
Бьет в меня светящими очами

Ангел бури — Азраил!

(«Милый друг, и в этом тихом доме...» Т. 3. С. 193)

Укажем на важную черту лирической героини — ее молчание. Она выводит героя из апатичного забвения взглядом, шитьем — молчаливым актом созидания. Она, также «молча», «*тихими* плечами» пытается оградить героя от ангела бури (явление которого она же, по сути, «предчувствовала» в первом стихотворении: «Точно ангела бурного ждешь?»), фактически — от смерти, так как Азраил, согласно авраамической традиции, находится рядом с человеком в момент отделения души от тела.

Известно, что «обращение “ты” и незаменимая уникальность того, к кому это обращение адресуется, может стать центром притяжения стихотворения (“the center of a poem's gravity”). Это может быть верно и в тех случаях, когда, как в элегии, адресатом является человек, который не может дать ответа»³⁵⁰. В нашем же случае героиня — в условной коммуникативной ситуации стихотворения — может услышать и, возможно, дать ответ; однако на эксплицитном уровне «диалог» между героем и «милым другом» оказывается неполным: ответных реплик героини нет нигде, но ее «молчание» оказывается важным структурообразующим элементом поэтического высказывания. Отсутствие прямой речи героини здесь можно назвать «значимым отсутствием», «художественным молчанием»³⁵¹.

Иногда коммуникативная ситуация внутри стихотворения прямо подразумевает молчание героини: «Вспомнил я старую сказку, / *Слушай*, подруга, меня». Императив «слушай» сразу определяет коммуникативную «рамку», в пределах которой «молчание» лирической героини становится ситуативно оправданным. В конце «рассказа» лирического героя, однако, не возникает «ответной реакции» адресата. Наоборот, текст стихотворения

³⁵⁰ “Saying *you*, and the irreplaceable particularity of that addressee, can be the center of a poem's gravity. This may be true even when, as in elegy, the addressee is a person who cannot hear.” Waters W. *Poetry's Touch. On Lyric Address*. Cornell University Press. 2003. P. 4.

³⁵¹ Лотман М. Ю. Структура художественного текста. М.: «Искусство», 1970. С. 67.

постепенно утрачивает характеристики прямого обращения и обретает черты внутренней речи. Таким образом, направленность на адресата оборачивается автокоммуникацией:

Старик, терпи
Тяжкий недуг,
И ты, мой друг,
Терпи и спи,
Спи, спи,
Не забудешь никогда
Старика,
Провспоминаешь ты года,
Провспоминаешь ты века,
И средь растущей темноты
Припомнишь ты
И то и се,
Все, что было,
Что манило,
Что цвело,
Что прошло, —
Все, все.
(«Вспомнил я старую сказку...» Т. 3. С. 193)

Старик из «сказки»³⁵², по-видимому, отождествляется с самим лирическим героем, так что его реплика «старик, терпи» адресована себе же. В то же время призыв «терпеть» обращен и к «другу»: весь этот отрывок как

³⁵² Ср. с ранним стихотворением А. Блока «Старик» (1902):

Смотрю на бледный цвет осенний,
О чем-то память шепчет мне ...
Но разве можно верить тени,
Мелькнувшей в юношеском сне?

Но глупым сказкам я не верю...
(Т. 1. С. 124)

будто «гипнотизирует» и закликает внутреннего лирического адресата, погружает в забвение (повторы «терпи, терпи», «спи, спи», «провспоминаешь, провспоминаешь»). Если «молчаливые» действия лирической героини в первом стихотворении «пробуждали» лирического героя, то в финале цикла наблюдается зеркальная ситуация: слова героя, которые могут быть сравнимы с магическим словом, «направленным на закликаемый объект»³⁵³, погружают героиню в забытие.

В последнем стихотворении цикла, органически связанном с только что рассмотренным, перечисленные особенности проявляются еще более интенсивно:

Жди, старый друг, терпи, терпи,
Терпеть недолго, крепче спи,
Все равно, все пройдет,
Все равно ведь никто не поймет,
Ни тебя не поймет, ни меня,
Ни что ветер поет
Нам, звеня ...
(«Было то в темных Карпатах...» Т. 3. С. 195)

Здесь текст приобретает еще большие свойства внутренней речи — перед нами практически «процесс испарения речи в мысль»³⁵⁴: «сворачивание» речи, ее прерывистость, упрощенность синтаксиса, повествовательные лакуны, недосказанность и т. д. Эта «недосказанность» может быть также и следствием того, что в тексте «подразумевается» слушатель, который синхронно воспринимает речь «говорящего»: в естественной ситуации диалога — особенно между близкими и знающими друг друга людьми — лакунарность повествования, прерывистость синтаксиса не воспринимаются как «недосказанность», а как прямое следствие ситуации

³⁵³ Тюпа В. И. Моносубъектность лирического мира // Субъектная структура лирики: коллективная монография: Эдитус, 2024. С. 14.

³⁵⁴ Выготский Л. С. Мышление и речь. М.: Соцэкгиз, 1934. С. 311.

искреннего разговора. Письменная фиксация такой «естественной» речи придает ей зыбкость и прерывистость.

Финальное стихотворение даже более, чем предыдущие, создает «иллюзию совпадения воображаемого диалога с моментом речи»³⁵⁵ — кажется, будто диалог происходит «здесь и сейчас»:

Было то в темных Карпатах,
Было в Богемии дальней ...

Впрочем, прости ... мне немного
Жутко и холодно стало;
Это — я помню не ясно,
Это — отрывок случайный,
Это — из жизни *другой* мне
Жалобный ветер напел ...

(Т. 3. С. 195)

Начиная рассказ, герой останавливается («Впрочем, прости...»), имитируя «сбивчивость» естественной речи, «зияния» смысла, естественные для доверительного разговора близких людей. Именно «молчание» адресата становится структурообразующим фактором, условием для создания подобной иллюзии. Само существование «слушающего» «Другого» провоцирует героя на высказывание, является, как было сказано выше, «центром притяжения» стихотворения.

«Было то в темных Карпатах...» привлекает внимание исследователей своей «интригующей загадочностью» — «непроясненностью тех намеков и указаний, которые отчасти и составляют его содержание»³⁵⁶. А. Лавров, «расшифровывая» возможные литературные источники «другого мира»

³⁵⁵ Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. С. 91.

³⁵⁶ Лавров А. В. «Другая жизнь» в стихотворении А. Блока «Было то в темных Карпатах...» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту: Тартуский университет, 1992. С. 347.

(Карпат, Богемии), в конце своих размышлений помещает это стихотворение в контекст литературного процесса: стихотворение становится своеобразным поэтическим ответом Блока на нарастающие акмеистические тенденции, в частности, критику Городецким символистской «непонятности»: «Не принимая акмеистического “твердого и ясного взгляда на жизнь” Блок всей фактурой своего финального стихотворения отстаивает право на “зыбкость слов” и устремленность “в область неведомого”. Текст “программно” апеллирует к “своей” аудитории, которая способна оценить загадочность, непоясненность, он — заявленное право поэта на суггестивность самовыражения».³⁵⁷

Действительно, это стихотворение, помещенное в самый конец трилогии, представляет собой не только программный «пример» символистской неясности, но, как кажется, скрывает в себе еще один возможный вариант интерпретации.

В первых строках — «Было то в дальних Карпатах / Было в Богемии дальней...» — фиксируется момент «выхватывания голоса», сам момент творения, который обрывается на полуслове («Впрочем, прости...»). Это в чем-то согласуется с точкой зрения Слоуна и Никандровой, которые усматривали в лирическом герое цикла «заклинателя Хаоса». И действительно, если в первых стихотворениях, особенно во втором («Милый друг, и в этом тихом доме...»), героя одновременно пугал и манил «ветер» («голоса поют/ взывает вьюга»), то в финале герой «солидаризуется» с ветром: «Верь, мой друг, сказкам: я привык / Вникать в чудесный их язык/ И *вместе с ветром петь / Так легче жить / Так легче жизнь терпеть...*». Заметим: если ранее лирическая героиня, как помним, противостояла герою по «отношению к стихии», то сейчас «ветер» поет уже обоим героям: «Ни тебя не поймет, ни меня, / Ни что ветер *поет / Нам, звеня ...*»

А. Блюмбаум, также считающий, что «отрывок случайный» — повод к «развернутой медитации о поэтическом творчестве», находит ключ к разгадке

³⁵⁷ Там же. С. 357.

этих строк в критических статьях Блока: «Что такое гений? Гениален, кто сквозь ветер расслышал целую фразу...»³⁵⁸. С другой стороны, возможно и прочтение этого отрывка с позиций уже описанной нами особенности блоковского «мышления», нашедшей отражение в его поэтике, — это то, что было описано нами как симультанность восприятия времени и пространства, которая вбирает в себя также важность «припоминания», анамнезиса и «вечного возвращения» («Все равно, все пройдет»). Здесь лирический герой «припоминает» свою «другую жизнь», отзвуки которой передает «ветер». Представляется, что две эти трактовки не вступают в противоречие, а закономерно дополняют друг друга.

Возвращаясь к нашему главному тезису, еще раз подчеркнем, в чем заключается особенность цикла с точки зрения субъектной организации. Очевидно, «О чем поет ветер» занимает важное место в трилогии с точки зрения мотивной связи как с началом третьего тома, «Страшным миром», так и первым томом трилогии вообще³⁵⁹. В рамках рассмотренных субъектных тенденций в третьем томе итоговый цикл предлагает новую модель: возвращение лирического героя в свои субъектные границы. Диалог здесь реализуется с «реальным» и близким ему «Ты»: той же «Прекрасной Дамой» первого тома, некогда трансцендентной герою и пугающей своими изменениями. В этом новом пространстве она оборачивается «милым другом»: таким же уязвимым, «стареющим», но — близким и понимающим.

³⁵⁸ Блюмбаум А. «Отрывок случайный» // *Musica mundana и русская общественность. Цикл статей о творчестве Александра Блока*. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 86.

³⁵⁹ Ср. с мотивами ушедшей юности и страха перед будущим, которое имело место и в ранних стихах. В замыкающем трилогию цикле мы видим воплощение «предсказаний» юности:

«Не легли еще тени вечерние» — «В этом дальнем отраженьи, / В этих отблесках огня / Притаилось пробуждение / Дней тоскливых для меня ...» (С. 25); «Не утоленная кровавыми струями» — «Лишь там, в черте зари окровавленной / Таинственный, еще невнятный знак» (С. 35); «Последний пурпур догорал» — «Все упования юных лет / Восстали ярче и чудесней...» (С. 35); «Тихо вечерние тени» — «Разве воскреснуть возможно, разве бывшее не прах?» (С. 51); «Кругом далекая равнина» — «И всё, что будет, всё, что было, / Холодный и бездушный прах...» (С. 73); «То отголосок юных дней...» (С. 34); «Я шел во тьме дождливой ночи» — «...как будто молодость былую, узнал в чертах ее лица» (С. 30); «Я знаю, смерть близка. И ты...» — «Ты снизойдешь из чистоты / К моей тоскующей кончине» (С. 38) и т.д. Как видим, это «пророчество» лирического героя первого тома находит отражение в более поздних стихах («Ангел-Хранитель», 1906; «Она как прежде захотела...», 1908; «Последнее напутствие», 1914) и в этом цикле особенно. Это может быть дополнительным обоснованием положения цикла «О чем поет ветер» в конце трилогии.

Как кажется, именно поэтому цикл может казаться как «сумеречным», так и «благостным». Герой не находит окончательной гармонии с «внешним миром», не видит «света и музыки» в будущем³⁶⁰: доминирующим настроением в цикле так или иначе остается «последняя усталость». Но важно и другое: герой, достигая предела «усталости» от мира, обретает возможность реальной «встречи» с близким «Другим», и эта «реальность» «Другого» «очеловечивает», возвращает в субъектные границы и самого лирического героя.

Таким образом, в художественной системе третьего тома симультанно сосуществуют две разнонаправленные тенденции: синтезирующая и дифференцирующая. Они обнажают антиномии авторского сознания и могут быть истолкованы как проявление «составного персонажа» — разные голоса одной и той же личности, что выявляет внутренний конфликт лирического «Я». В циклах «На поле Куликовом» и «Итальянские стихи» проявлена интенция к неосинкретическому слиянию с «Другим». Между «Я» и «Другим» почти отсутствует разделяющая граница: их точки зрения дополняют и обогащают друг друга. В «Страшном мире» наблюдается выдвигание «теневого» стороны на первый план в знаковых циклах раздела (имплицитное противостояние «Я» и «Другого») и открытая оппозиция двух персонифицированных сторон «Я». Предельного отчуждения лирическое «Я» достигает в цикле «Жизнь моего приятеля». В целом, анализ субъектной структуры «Страшного мира» позволяет сделать вывод, что «не-цельность» и составляла изначальное свойство лирического героя, которое только угадывалось в период «тезы». Тем интереснее, что последний цикл, «О чем поет ветер...», показывая встречу «Я» с реальным «Другим», возвращает героя

³⁶⁰ Скорее в голосе «ветра» лирическим герой улавливает «холод и мрак грядущих дней» («Голос из хора» из цикла «Страшный мир», 1914). Ср. также образ ветра в последнем стихотворении из раздела «Родина» «Дикий ветер...» (написано уже после «ОЧПВ», в 1916 г.): «Как не бросить все на свете, / Не отчаяться во всем / Если в гости ходит ветер, / Сотрясающий мой дом?» Очевидно, этот же образ «разрушающего дом» ветра в дальнейшем свое полное выражение в «Двенадцати» Блока: там он разрушает «дом» героя самом широком смысле — весь мир его «прошлого», вынося и самого лирического героя «за рамки» происходящего.

в его «субъектные» границы. Положение цикла в финале трилогии обуславливает его особенную архитектурную функцию: «молчание» слушающего (внутреннего адресата) выступает ключевым условием возможности обретения лирическим героем «собственной» речи, эксплицирующей скепсис и экзистенциальную усталость.

Итак, постоянная субъектная пограничность и антиномическая природа лирического героя Блока являются его изначальными и сюжетообразующими свойствами. Показательно, что стихи, отражающие ту или иную тенденцию в модификации лирического героя, создавались практически параллельно (например, мотив «страшного мира» появился еще в 1908 г., когда создавался и цикл «На поле Куликовом») — такая хронологическая близость подтверждает необходимость корректировки стадияльной модели блоковской эволюции, обращения к концепции нелинейного динамического развертывания макротекста «трилогии вочеловечения».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе осуществлена попытка исследовать динамику субъектной организации лирики Блока в «трилогии вочеловечения». Мы не преследовали цель продемонстрировать разнообразие форм авторского сознания и особенности их репрезентации на протяжении всего творческого пути поэта, сосредоточившись на иных возможностях, которые дает нам анализ субъектной структуры поэзии. В частности, это возможность рассмотрения лирики с «антропологического» ракурса — как места пересечения индивидуального-авторского компонента (т. н. авторской субъективности) и опыта символистской эпохи, которые в рамках художественной условности вступают в сложное и противоречивое единство. Сама художественная условность, которая подверглась «двойной кодировке» биографического автора и лирического героя, преломляясь в их сознании, может быть своеобразным зеркалом личности, поскольку внешний и внутренний миры находятся в тесной связи друг с другом. В случае с лирикой Блока такой подход позволяет по-новому взглянуть на путь героя в «трилогии вочеловечения», рассмотреть его не сквозь призму стадияльной модели, в ходе которой герой выходит за рамки своего индивидуального мира и, преображая «груз» реальности, совершает «духовный подвиг», а как сложное внутреннее движение лирического героя, перестраивающего свое «Я» в диалоге с «Другим».

Избрание такой стратегии позволило избежать как очевидного биографизма, при котором утрачивается «творимая» сторона «личности», воссозданной в тексте, так и полного размежевания лирического «Я» и его биографического источника: очевидно, что особый угол зрения автора оказывает прямое влияние на «облик» лирического героя. Разумеется, это влияние не означает буквального воспроизведения жизненного опыта в тексте: оно находится в неразрывном единстве с сознательной работой автора над своим «героем». Автор конструирует своего «субъекта», заостряя и

трансформируя те или иные его черты — творческая история текста служит доказательством этой работы над структурой лирического субъекта.

Особенность творческого взгляда Блока — то, что было названо нами симультанностью восприятия, — определив диалектику «личного» и «общего», закономерно повлияла на художественный мир трилогии, предопределив антиномичность лирического героя. Антиномичность, сочетание неразрешимых противоречий в рамках одного сознания, вызвала «раскол» в субъектности лирического героя, зачатки которого обнаруживаются уже в период «тезы». «Теза», несмотря на свою преимущественную «однострунность», имеет прототекстуальное значение для всей трилогии, содержит «ключи» к дальнейшим трансформациям облика лирического героя и намечает потенциальные пути его движения.

Уже начальный этап творчества Блока вскрывает недостаточность стадийной модели изучения его пути, что с разной степенью определенности отмечалось в блоковедении. Трилогия не стала реализацией чаемого примера «большого стиля» в символизме: не вмещаясь в прокрустово ложе символистских теоретических изысканий, она тем не менее проиллюстрировала индивидуальный путь символиста-лирика. «Теза» была озарена предчувствием Встречи, но также и предчувствием грядущей «измены». Ирония и скепсис здесь возникают не спорадически, а выстраиваются, как было показано на примере с двойническими стихами, в законченную и продуманную «линию» формирования лирического героя. Уже в начале пути лирический герой оказывается в пространстве интенции — он устремлен либо в будущее, либо в прошлое, которого еще не было ни в творческом проявлении, ни в собственно «биографическом» смысле, но которое обладает неоспоримой ценностью и смыслом. «Доверия» же к настоящему в этом пространстве практически нет. Естественным результатом этого становится «двуликость» лирического героя: хронологическое расположение стихов, развивающих эту тему, показывает, как второе «Я»,

обретая все большую субъектность, находит практически самостоятельное выражение.

В период «антитезы» наблюдаются разнообразные стратегии работы с изначальным «расколом». Одна из них проявляется в расширении границ субъектности лирического «Я» через приобщение к «Другому», что приводит к достраиванию своей целостности. Так, в «Пузырях земли» такое «достраивание» возникает в результате пантеистического слияния со стилизованной в фольклорном духе природой: субъектность лирического героя выходит за пределы «Я», изливаясь на изначально объектный мир. «Выходя» из пейзажа, лирический герой все равно не остается один: природа заменяется ты-образом Прекрасной Дамы, обращение к которой актуализирует «Я» лирического героя и является импульсом к «говорению».

Однако обращение к «Другому» может способствовать не только обретению цельности, но и ставить под угрозу субъектность вообще. Так происходит в «Снежной маске», где возникает трагическое и противоречивое столкновение «Я» и «Ты», открывающее широкое поле для интерпретаций: это и «любовь к смерти» — стремление к уничтожению своего «Я»; и олицетворение «внутренней» борьбы стихийного и рационального начал единого сознания лирического героя. Здесь наличествует именно динамика отношений со «стихией», попеременное доминирование «Я» и «Ты», что развивает конфликт на протяжении всего цикла.

В завершающих второй том «Вольных мыслях» почти в форме поэтического лозунга утверждается право на обретение и сохранение собственного «Я». Постулирование своей воли позволяет герою вернуться в границы своей субъектности, но не без привлечения сторонней оптики — романтического «Я». Здесь мы видим не расширение границ субъектности, не стремление их «отстоять» или «потерять» окончательно, а утверждение своего «Я». Как ни странно, именно эта оптика позволяет увидеть «конкретный», а не зыбкий и условный мир. «Фокус» романтического «Я» в «Вольных мыслях»

фиксирует мельчайшие детали «среды», доводя их порой до натуралистических подробностей, подсвеченных иронией.

В третьем томе эти стратегии достигают своего максимального выражения. Синтезирующая тенденция, обуславливающая гармонию сосуществования «Я» и «Другого», наиболее ярко проявляется в циклах «На поле Куликовом» и «Итальянские стихи». Здесь можно говорить о появлении неосинкретического субъекта: «Я» лирического героя растворяется в своей исторической/ культурной «ипостаси». В стихах «Страшного мира» доминирует полярная тенденция, обнажающая пик «расколотости» лирического героя. Наиболее показательна эта тенденция реализована в «Жизни моего приятеля», где герой становится объектом собственного наблюдения через аутоскопическое видение. Эти тенденции, развиваясь в сознании автора практически синхронно, в трилогии располагаются вопреки хронологии: возможно, попытка Блока выстроить свой путь как целенаправленное движение определялась желанием избавить своего героя от «страшного мира», вывести его из тьмы. В целом, лирического героя третьего тома можно обрисовать как «составного персонажа»: единую личность, состоящую из «осколков» сознаний, сосуществующих в ней в антиномическом единстве.

Цикл «О чем поет ветер» занимает особое место в трилогии. Он рассмотрен последним, с учетом авторской «воли»: как завершающий аккорд трилогии он обладает повышенной смысловой значимостью. Здесь происходит возвращение к истокам: он отсылает как к началу третьего тома («Страшному миру»), так и, что еще важнее, к началу трилогии вообще. Несмотря на многослойность мотивной структуры, которую мы попытались продемонстрировать, главным с точки зрения субъектной организации оказывается ситуация лакунарного диалога с «очеловеченным» Другим, питаемого личным контекстом блоковской биографии. Обращение к внутреннему лирическому адресату, как часто мы наблюдали у Блока, оказывается импульсом к говорению, но здесь важно другое: «молчание»

адресата оказывается важным структурирующим принципом текста, имитируя ситуацию «естественной» речи. Это согласуется с тем, что «Ты» здесь — не одна из ипостасей «Я», не мифопоэтический ты-образ, а близкий к реальному образ молчаливого «собеседника». «Молчаливый» адресат только внимает. Прекрасная Дама перевоплотилась в «милого друга». И через этот односторонний «диалог» с реальным «Другим» лирический герой хотя и не обретает покой, но раскрывает свою человечность.

Таким образом, главная черта лирического героя — его антиномичность и, как итог, постоянное существование на границах субъектных модификаций. Поиски лирическим героем цельности обуславливали его попытки выхода за пределы «зыбкого» пространства «тезы», стремление к расширению границ субъектности через пантеистическое переживание, ее отстаивание в трагической борьбе со стихией, утверждение своей «воли» под маской скептически-романтического «Я». Противоречия, достигающие своего пика в третьем томе, привели к оформлению двух тенденций: неосинкретическому соединению с «Другим», носителем историко-культурного наследия, и отчуждению от собственного «Я», пребыванию на грани диссоциации. Как кажется, возможным выходом из тупика постоянных перевоплощений оказывается хрупкий диалог с реальным «слушающим» в итоговом цикле трилогии. Он не может защитить героя от «ветра», пронизывающего его дом и разрушающего иллюзию обретенного «уюта», но хотя бы дает ему право на «собственную» речь, от лица уязвимого человека, признающего усталость от борьбы.

Предложенный анализ обозначил возможную интерпретацию «состава» лирического героя через динамику его субъектности и отношений «Я» и «Ты». Более полную картину даст анализ остальных циклов трилогии, что поможет вскрыть новые качества в «личности» лирического героя. Другой путь — углубление анализа, рассмотрение «точечных» сюжетов: например, динамики субъектных модификаций лирического героя в диалоге с лирической героиней. Наконец, важным кажется проследить направление движения героя

«вне» трилогии, особенно в поэме «Двенадцать», которая, несомненно, откроет дополнительные смысловые пласты в понимании сознания лирического героя.

Список литературы

Источники

1. Блок А. А. Земля в снегу. М.: Золотое руно, 1908. 194 с.
2. Блок А. А. Нечаянная радость. М.: Скорпион, 1907. 163 с.
3. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / Российская акад. наук, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького, Ин-т рус. литературы (Пушкинский Дом). М.: Наука, 1997 — .
4. Блок А. А. Собрание сочинений и писем: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова. М.; Л.: Гослитиздат, 1960–1963.

Прочие источники

5. А. А. Блок — Л. Д. Менделеева. Переписка 1901–1917 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 720 с.
6. Айхенвальд Ю. С. Александр Блок // Силуэты русских писателей. Т. III. Берлин: Слово, 1923. С. 250–264.
7. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2011. 608 с.
8. Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 1988. 968 с.
9. Бекетова М. А. Александр Блок: биографический очерк. Л.: Academia, 1930. 320 с.
10. Белый А. Александр Блок. Нечаянная радость. Второй сборник стихов // Перевал. 1907. № 4. С. 59–61.
11. Белый А. Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1980. С. 204–309.
12. Белый А. Поэзия Блока // Ветвь: Сборник Клуба московских писателей. М., 1917. С. 267–283.

- 13.Белый А. Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке. М.: Республика, 1995. 510 с.
- 14.Веригина В. П. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1980. С. 434–435.
- 15.Верховский Ю. В память Александра Блока: (Отрывочные записи, припоминания, раздумья) // А. Блок и современность. М.: Современник, 1981. С. 354–355.
- 16.Волошин М. А. Александр Блок. «Нечаянная радость» // Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 6, кн. 1: Проза 1906–1916. Очерки, статьи, рецензии. М.: Эллис Лак, 2007. С. 63–71.
- 17.Гиппиус З. Н. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 6. Живые лица: Воспоминания. Стихотворения. М.: Русская книга, 2002. 704 с.
- 18.Гиппиус З. Н. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 7. Мы и они. Литературный дневник. Публицистика 1899–1916 гг. М.: Русская книга, 2003. 528 с.
- 19.Иванов В. И. Заветы символизма // Иванов В. И. Собрание сочинений. Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. С. 588–603.
- 20.Иванов В. И. Ты еси // Иванов В. И. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. С. 262–268.
- 21.Иванов Г. Стихи о России Александра Блока // Иванов Г. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1994. С. 472–477.
- 22.Измайлов А. А. Цветы новой романтики (Поэзия Александра Блока) // Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. М.: Т-во И. Д. Сытина, 1913. С. 57–70.
- 23.Павлович Н. А. Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник. Тарту: Тартуский гос. университет, 1964. С. 446–507.
- 24.Переписка с Вячеславом Ивановым / предисл. и публ. С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова // Литературное наследство. М.: Наука, 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 428–545.

25. Письма Н. А. Клюева к Блоку / вступ. ст., публ. и комм. К. М. Азадовского // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования: в 4 кн. Кн. 4. М.: Наука, 1987. С. 427–524.
26. Пяст Вл. Воспоминания о Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1980. С. 364–402.
27. Чуковский К. И. Александр Блок как человек и как поэт: введение в поэзию Блока. Петроград: А.Ф. Маркс, 1924. 141 с.

Исследования

28. Агранович С. З., Саморукова И. В. Двойничество. Самара: Самарский университет, 2001. 129 с.
29. Альфонсов В. Н. Слова и краски: очерки из истории творческих связей поэтов и художников. СПб.: САГА, Азбука-классика, Наука, 2006. 309 с.
30. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. Т. 1. М.: Современный писатель, 1995. 411 с.
31. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 69–263.
32. Бахтин М. М. Рабочие записи 60-х — начала 70-х годов // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 371–439.
33. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 3. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 340–512.
34. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М.: РОСПЭН, 2004. 373 с.

35. Башляр Г. Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 318 с.
36. Белькинд Е. Л. Блок и Вячеслав Иванов // Блоковский сборник. П. Тарту, 1972. С. 369–371
37. Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным / под ред. Н.И. Колышкиной. М.: Прогресс, 1996. 342 с.
38. Биншток Л. М. Структура системы и специфика поэтического многоголосья в лирике Ф. И. Тютчева // Проблема автора в русской литературе XIX–XX веков. Ижевск, 1978. С. 125–133.
39. Бирюков С. Трансформации субъектности // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Ed. by Н. Stahl, Е. Evgrashkina. Berlin a.o.: Peter Lang, 2018. С. 79–100.
40. Блюмбаум А. «Отрывок случайный» // *Musica mundana* и русская общественность. Цикл статей о творчестве Александра Блока. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 82–116.
41. Бокарев А. С. Поэтика русской лирики второй половины XX – начала XXI века: субъектная структура и образный язык: дис. ... д-ра филол. наук. Ярославль, 2021. 425 с.
42. Бонецкая Н. К. Автор как эстетическая категория // Контекст-1985. М.: Наука, 1986. С. 241–269.
43. Боргош Ю. Фома Аквинский. М.: Мысль, 1966. 212 с.
44. Боровская А. А. Автор в структуре лирических произведений И. Анненского: дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2004. 253 с.
45. Бройтман С. Н. Источники формулы «нераздельность и неслиянность» у Блока // Александр Блок. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1987. С. 79–89.
46. Бройтман С. Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение / Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа, 1999. С. 41–153.
47. Бройтман С. Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение / Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. С. 310–322.

- 48.Бройтман С. Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. С. 112–114.
- 49.Бройтман С. Н. Неклассический тип субъектной структуры русского символизма // Проблемы типологии русской литературы XX в. Пермь, 1991. С. 25–40.
- 50.Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. 484 с.
- 51.Бройтман С. Н. Русская лирика XIX- начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М.: РГГУ, 1997. 305 с.
- 52.Бройтман С. Н. Три концепции лирики (проблема субъектной структуры) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1995. № 1. С. 18–29.
- 53.Быстров В. Н. Генезис и семантика противоречий в сознании и творчестве А. Блока // Русская литература. 2008. № 2. С. 28–41.
- 54.Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. 238 с.
- 55.Винокур Г. О. Биография и культура. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 184 с.
- 56.Выготский Л. С. Мышление и речь. М.: Соцэкгиз, 1934. 324 с.
- 57.Гинзбург Л. Я. О лирике. Л.: Советский писатель, 1974. 407 с.
- 58.Глинин Г. Г. Автор и герой в лиро-эпической поэзии Александра Блока: дис. ... д-ра филол. наук. Астрахань, 2000. 487 с.
- 59.Горелов А. Е. Гроза над Соловьиным садом. Л.: Советский писатель, 1973. 607 с.
- 60.Грякалова Н. Ю. Природа и фольклор в цикле А. Блока «Пузыри земли» (1904-1905) // Блоковский сборник. VIII. Тарту: Тартуский государственный университет, 1988. С. 22–30.
- 61.Губайдуллина А. Н. Поэзия Федора Сологуба: принципы воплощения авторского сознания: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2003. 217 с.;
- 62.Гурвич И. А. Формы хронотопа в лирике // Пространство и время в литературе и искусстве. Вып. 4. Даугавпилс: ДПИ, 1990. С. 12–13.

63. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Культура, 1972. 318 с.
64. Евграшкина Е. Игры с перспективой и «полагание» субъекта: о дейксисе поэтического текста // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Ed. by Н. Stahl, Е. Evgrashkina. Berlin a.o.: Peter Lang, 2018. С. 171–183.
65. Енукидзе Р. И. Художественный хронотоп и его лингвистическая организация (на материале англо-американского рассказа). Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1987. 194 с.
66. Зенкин С. Теория литературы: проблемы и результаты. М.: НЛО, 2018. 362 с.
67. Зубова Л. Субъект и объект в современной поэзии // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Ed. by Н. Stahl, Е. Evgrashkina. Berlin a.o.: Peter Lang, 2018. С. 195–219.
68. Игошева Т. В. Лирика Блока в контексте средневековой драмы // Александр Блок и мировая культура: Материалы научной конференции 14-17 марта 2000 года / Отв. ред. В. В. Мусатов. Великий Новгород: Новг. гос. ун., 2000. С. 74–84.
69. Игошева Т. В. Субъект речи как ненадежный рассказчик в лирике А. А. Блока // Филологический класс. 2025. Т. 30. № 1. С. 94–101.
70. Ильенков А. И. Лирическая трилогия Александра Блока: формы авторского сознания: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002. 215 с.
71. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
72. Исрапова Ф. Х. К проблеме лирического героя («равновесие или перевес»?) // Проблема автора в художественной литературе. Межвузовский сборник научных трудов. Ижевск: Изд-во УдГУ, 1990. С. 16–27.
73. Исупов К. Г. Историзм Блока и символистская мифология истории // Александр Блок: исследования и материалы. Л.: Наука, 1991. С. 3–22.

74. Каргашин И. А. Типология субъектов Б. О. Кормана: уточнения и дополнения // Субъектная структура лирики: коллективная монография / сост. и ред. В. Я. Малкина. М.: Эдитус, 2024. С. 20–30.
75. Ковтунова И. И. Поэтика Александра Блока. Владимир: А. Ковзун, 2004. 55 с.
76. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. 205 с.
77. Ковтунова И. И. Семантика форм лица в языке поэзии // Русский язык в научном освещении. 2001. № 1. С. 23–34.
78. Колобаева Л. А. А. Блок и И. Анненский: мотив двойничества // Шахматовский вестник. Вып. 12. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 198–207.
79. Константинова С. Л. «Итальянский» текст русской литературы XIX–XX вв. Псков: ПГПУ, 2005. 160 с.
80. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. 112 с.
81. Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Б. О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: изд-во Удмуртского университета, 1992. С. 59–67.
82. Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1964. 390 с.
83. Корман Б. О. Лирический герой Некрасова в «Записках из подполья» Достоевского // Б. О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: изд-во Удмуртского университета, 1992. С. 108–115.
84. Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977. 68 с.
85. Корман Б. О. Принципы анализа художественного произведения и построение единой системы литературоведческих понятий // Б. О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: изд-во Удмуртского университета, 1992. С. 215–234.
86. Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов //

- Б. О. Корман. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 172–189.
87. Корчагин К. Возвращение мерцающего субъекта: московский концептуализм и поэзия 2000–2010-х годов // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Ed. by Н. Stahl, Е. Evgrashkina. Berlin a.o.: Peter Lang, 2018. С. 383–397.
88. Котрелев Н. В. Из переписки Александра Блока с Вяч. Ивановым // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. М., 1982. Т. 41. № 2. С. 163–176.
89. Кошемчук Т. А., Самарина М. С. Лирический цикл А.А. Блока «Итальянские стихи»: поэтическая рецепция Италии и кульминация периода «антитезы» // Studia Litterarum. 2023. Т. 8. № 1. С. 276–301.
90. Лавров А. В. «Другая жизнь» в стихотворении А. Блока «Было то в темных Карпатах...» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту: Тартуский университет, 1992. С. 347–358.
91. Левинтон Г. А., Смирнов А. П. «На поле Куликовом» Блока и памятники Куликовского цикла // Куликовская битва и подъем национального самосознания. Труды отдела древнерусской литературы. Л.: Наука, 1979. Т. 34. С. 72–95.
92. Лепехин М. Смутный субъект поэзии (Рец. на кн.: Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика. Berlin a.o., 2018) // Новое литературное обозрение. 2020. № 162. С. 367–372.
93. Липовецкий М. «Цитатный» субъект: неоакмеизм, концептуализм, пост-концептуализм // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Ed. by Н. Stahl, Е. Evgrashkina. Berlin a.o.: Peter Lang, 2018. С. 397–415.
94. Локтевич Е. В. Феномен идейно-субъектной пограничности в лирике XX века. Гродно: ЮрСаПринт, 2020. 672 с.
95. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. 623 с.

96. Лотман М. Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 251–293.
97. Ляхова Е. И. Драматический хронотоп // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1990. С. 10–12.
98. Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока. М.: Мартин, 1997. 221 с.
99. Магомедова Д. М. Модель мистериальной биографии в обсуждении кризиса символизма в 1910 году // Шахматовский вестник. Вып. 12. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 70–79.
100. Максименко Л. А. Homo cosmicus: феномен «океанического чувства» // Теория и практика общественного развития. 2010. № 4. С. 19–25.
101. Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом сознании Александра Блока // Блоковский сборник. П. Тарту, 1972. С. 25–122.
102. Максимов Д. Е. О спиралевидных формах развития литературы (К вопросу об эволюции А. Блока) // Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. М.: Наука, 1976. С. 326–334.
103. Максимов Д. Е. Поэзия и проза Александра Блока. Л.: Советский писатель, 1981. 552 с.
104. Малкина В. Я. Субъектная структура лирики // Субъектная структура лирики: коллективная монография / сост. и ред. В. Я. Малкина. М.: Эдитус, 2024. С. 7–13.
105. Малкина В. Я. Субъектный неосинкретизм в российской лирике XX века: проблемы типологии и анализа // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2019. Т. 78. № 3. С. 33–38.
106. Малкина В. Я. Типы субъектов в лирике // Субъектная структура лирики: коллективная монография / сост. и ред. В. Я. Малкина. М.: Эдитус, 2024. С. 30–47.
107. Малкина Е. Александр Блок на путях к реализму // Литературная учеба. 1938. № 7. С. 3–30.

108. Мандельштам О. Э. Разговор о Данте // Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 2. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 214–254.
109. Мандес М. И. Эпос, лирика, драма. К вопросу о классификации поэзии. Одесса, 1915. 31 с.
110. Мейлах Б. С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 3–25.
111. Минц З. Г. Блок и русский символизм // Александр Блок. Т. 92: Новые материалы и исследования: в 4 кн. М.: Наука, 1980. Кн. 1. С. 98–173.
112. Минц З. Г. Лирика Александра Блока: в 4 вып. Тарту, 1965. Вып.1. 129 с.
113. Минц З. Г. «Миф о пути» и эволюция писателей-символистов // Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3 кн. СПб.: Искусство, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 140–144.
114. Минц З. Г. «Новая жизнь» // Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство-СПБ, 1999. С. 320–334.
115. Минц З. Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник. III: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979. С. 76–121.
116. Минц З. Г. О первом томе лирики Блока // Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1. Кн. 1: Стихотворения. М.: Наука, 1997. С. 394–417.
117. Минц З. Г. «Снежная маска» — «Фаина» — «Вольные мысли» // Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство-СПБ, 1999. С. 99–180.
118. Минц З. Г. «Страшный мир» (Общая характеристика) // Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство-СПБ, 1999. С. 246–292.
119. Минц З. Г. «Страшный мир» (Пути лирического героя) // Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство-СПБ, 1999. С. 292–320.

120. Моисеева А. А. Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX-XX веков: формирование ролевого героя нового типа: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2007. 182 с.
121. Мочульский К. В. А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. М.: Республика, 1997. 478 с.
122. Никандрова О. В. Изменение жанровой семантики лирического цикла в поэзии начала XX века // Вестник ПСТГУ. Серия 3: Филология. 2013. № 31 (1). С. 63–70.
123. Никандрова О. В. «О чем поет ветер»: последняя веха на пути // Шахматовский вестник. Вып. 12. ИМЛИ РАН, 2011. С. 141–150.
124. Новиков В. Два значения понятия «лирический герой» и их роль для построения современной теории лирического субъекта // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Ed. by Н. Stahl, E. Evgrashkina. Berlin a.o.: Peter Lang, 2018. С. 67–79.
125. Орлов В. Н. Александр Блок: Очерк творчества. М.: ГИХЛ, 1956. 267 с.
126. Паперный В. М. Блок и Ницше // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 491. Тарту, 1979. С. 84–107.
127. Петрова Г. В. «Я хочу вспомнить забытое...»: (Тема памяти в «Стихах о Прекрасной Даме» А. Блока) // Александр Блок и мировая культура. Великий Новгород: НГУ, 2000. С. 18–24.
128. Пильд Л. Л. Из творческих связей Ал. Блока и А. Белого в период «Распутий» // Блоковский сборник. VI: Блок и его окружение. Тарту, 1985. С. 43–50.
129. Повалко П. Ю. Пространство и время как категории художественного текста // Вестник РУДН: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2016. № 3. С. 106–112.
130. Померанцева Э. В. Александр Блок и фольклор // Русский фольклор. Материалы и исследования. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 3. С. 203–224.

131. Правдина И. История формирования цикла «Страшный мир» // В мире Блока. Сборник статей. М.: Советский писатель, 1981. С. 209–245.
132. Прозоров В. В. Автор // Введение в литературоведение / под ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. С. 68–82.
133. Сапогов В. А. Снежная Маска Александра Блока // Русская литература XX века: Советская литература. М., 1966. С. 5–23.
134. Северская О. Субъект современной поэзии как прагматическая переменная // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Ed. by Н. Stahl, E. Evgrashkina. Berlin a.o.: Peter Lang, 2018. С. 185–195.
135. Седакова О. А. В поисках взора: Италия на пути Блока // Культура путешествий в Серебряном веке: исследования и рецепции. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020. С. 65–74.
136. Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л.: Советский писатель, 1977. 223 с.
137. Соколов А. Н. Теория стиля. М.: Искусство, 1968. 233 с.
138. Соколова О. Отчужденный субъект в русской поэзии 2000-х гг. // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Ed. by Н. Stahl, E. Evgrashkina. Berlin a.o.: Peter Lang, 2018. С. 143–157.
139. Соловьев Б. И. Поэт и его подвиг. М.: Советская Россия, 1973. 751 с.
140. Сугай Л. А. Яд иронии в «Стихах о Прекрасной Даме» // Шахматовский вестник. Вып. 12. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 98–108.
141. Тamarченко Н. Д. Автор // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. С. 11–14.
142. Тamarченко Н. Д. Образ автора // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. С. 148–149.
143. Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: 2004. 512 с.
144. Тимофеев Л. И. Творчество Александра Блока. М.: Наука, 1963. 199 с.

145. Титаренко С. Д. Поэтика визуального образа у А. Блока и традиции итальянской живописи Средневековья и Возрождения // Шахматовский вестник. Выпуск 10–11. М.: Наука, 2010. С. 228–247.
146. Топоров В. Н. Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. 302 с.
147. Тынянов Ю. Н. Блок // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1997. С. 118–124.
148. Тюпа В. И. Моносубъектность лирического мира // Субъектная структура лирики: коллективная монография / под ред. В. Я. Малкиной. М.: Эдитус, 2024. С. 13–20.
149. Успенский П. Появление нового поэтического субъекта. Поэзия Евгения Кропивницкого конца 1930-х — 1940-х годов // «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом. М.: НЛО, 2021. С. 212–242.
150. Фатеева Н. К проблеме «номадического субъекта» в современной поэзии // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика / Ed. by Н. Stahl, Е. Evgrashkina. Berlin a.o.: Peter Lang, 2018. С. 117–129.
151. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1988. 456 с.
152. Франк С. Л. Непрочитанное ... / Статьи, письма, воспоминания. М: Московская школа политических исследований, 2001. 592 с.
153. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2004. 405 с.
154. Шевчук Ю. В. «Тихие песни» И. Анненского: трагизм самосознания в лирике // Новый филологический вестник. 2015. №3 (34). С. 55–64.
155. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
156. Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты». III. Пб: Колос, 1923. 90 с.
157. Шталь Х. Многоипостасная модель поэтического субъекта // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика / Ed. by Н. Stahl, Е. Evgrashkina. Berlin a.o.: Peter Lang, 2018. С. 35–57.
158. Ямпольский М. Я — мы — они: поэзия как антропология общества. М.: Новое литературное обозрение. 2025. 248 с.

159. Booth W. C. *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press, 1983. 572 p.
160. Dorfman E. *Double Trouble: The Doppelgänger from Romanticism to Postmodernism*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020. 214 p.
161. Jovanovic Milivoje. Миф о «вечном возвращении» в разделе «Родина» Александра Блока // *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 25, № 1, Janvier–Mars 1984. Autour du symbolisme russe 3. (Vjačeslav Ivanov). pp. 61–88.
162. Rogers R. *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*. Wayne State University Press, 1970. 214 p.
163. Rolland R. Lettre à Sigmund Freud, 5 décembre 1927 // *Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1866-1944)*. Paris: Albin Michel. 1967. P. 264–266
164. Sloan David A. Aleksandr Blok's Cycle "O Ďem Poet Veter": Symbol and Allegory // *The Slavic and East European Journal*. Vol. 31. No. 1. 1987. pp. 20–35.
165. Waters W. *Poetry's Touch. On Lyric Address*. Cornell University Press. 2003. 180 p.