

УИИ.

А. БЛОК (1880—1921) - лирик

"Как памятник началу века
Там этот человек стоит[...]"

(А. Ахматова)

"Стихи о Прекрасной Даме" (1904) - первая книга крупнейшего лирика эпохи Блока, определившая, несмотря на то, что в художественном отношении она была менее совершенна, чем всё, написанное им позднее, его дальнейший поэтический путь.

Источники этой книги - как и всей блоковской лирики - в культе Вечной Женственности, в лирике и в философии Вл. Соловьева, из которых Блок воистину "вышел", так как его "Прекрасная Дама" была для него не тем, чем "Вечная Женственность" была для его учителя. И не потому, что для Соловьева "Она" была глубоким мистическим откровением, высшей религиозной реальностью, вечной идеей ("неподвижным солнцем Любви"), обладающей ноуменальным бытием, как обладали им идеи в философских построениях Платона, ученик же, как считает Иванов-Разумник^I, был вообще далек от мистических переживаний: оба, - и учитель, и ученик, - были мистиками и неоплатониками, но разница заключалась в том, что Вл. Соловьев вплоть до самого последнего своего художественно-философского произведения ("Три разговора. Повесть об Антихристе") полагал, что та идейная позиция, которую он занял, обладает реально преобразующей феноменальный мир действительностью, что "смерть и время", которые "царят на земле", не являются ее "владыками" до конца истории, что они могут и должны быть побеждены усилиями индивидуума, направлен-

ными на реальное осуществление гармонии, на достижение Всеединства, Блок же, хотя и хотел думать так, как его учитель, уже не мог не сомневаться, делая и надежды, и сомнения в равной мере источником своего поэтического вдохновения и общей сквозной "темой" своей лирики.

Восходящее к Вл. Соловьеву обращение к мистическому опыту как к опыту основополагающему у Блока, как и у других младших символистов, было вызвано тем, что для них мистика, призванная свидетельствовать о границах имманентных представлений о мире, указывающая на метафизическое существование вещей за пределами сознания индивидуума и на взаимозависимость (полярность) жизни и сознания, была своеобразным путем защиты индивидуума. Уже средневековые немецкие мистики - Мейстер Эккхардт (1260—1327), Иоганн Таулер (1290—1361), Генрих Эус (1295—1365) - стремились к достижению мистической унии с Богом без всякого посредничества², т.е. индивидуальным путем, что держало в постоянном напряжении их укорененное в церковной жизни сознание. Но входя в поисках путей защиты индивидуума в антагонизм с авторитетом церкви, они, как верные ее сыны, отнюдь не желали отвергнуть его, принимая как норму каждодневный, каждоминутный конфликт между действенностью идей и действительностью вещей, так как в соответствии со средневековым представлением о мире идеал не мог и не должен был осуществиться в имманентном мире; Соловьев же и его последователи, будучи гуманистами, не могли удовлетвориться лишь субъективным урегулированием противоречий, отказаться от мысли об их объектив-

ном, реализующемся в имманентном мире устраниении.

Писавший о современных религиозных исканиях П. Юшкевич³, заметил, что чем меньше стройности ощущал интеллигент в своем социальном строе жизни, тем больше гармонии вкладывал он в свое космическое чувство жизни, что вело к пантеизму, привлекательному для современных ему мыслителей и художников тем "чувством вселенскости" — единства, цельности, связности всего бытия — которое он внушает, т.е. не столько его интеллектуальным содержанием (одушевленность всего мира), сколько его эмоциональным наполнением. Так и Вл. Соловьев, с именем которого связана, прежде всего, идея Всеединства, в своей лирике, говорящей о мистическом достижении цельности, вынужден был придти к пантеизму, пренебречь противоречиями, осложняющими сознание и душу человека рубежа веков, что он и сделал, считая это своим духовным долгом, хотя и понимая при этом, что он рискует прослыть чудачком-фантастом (см., напр., поэму "Три свидания", где он, описывая в явно иронических тонах мистические переживания лирического героя, представляет их как самое важное и значительное из всего, происходящего в его жизни). Что же касается философских работ Соловьева, то в целом их характеризует служение двум исключаящим друг друга богам — "[...] и проникающему всю (современную ему — Н.С.) науку духу рационального, и духу иррационального, захватывающему мало по малу литературу, философию, отчасти даже точное знание"⁴, обусловившее нередко у него неорганичность, несочетаемость позитивистских тезисов с мистическими откровениями. Блок же, истоки поэзии которого, как справедливо заметил Иванов-Разумник, лежат в декадентстве 90-ых годов, ощу-

щая себя, подобно герою Иннокентия Анненского, лириком, который "заживо погребен в богатой могиле"⁵ своей души, хотя и видел "духовным зрением" то, что видел его учитель, смотрящий на дольний мир, на эту платоновскую пещеру, где все лишь "отблеск", лишь "тени от незримого очами", сквозь "магический кристалл" Любви к "Единственной на свете", не желал пренебречь опытом современности, говорящим о непроницаемости сферы практики для индивидуальных усилий. Не считаясь с этим опытом, Соловьев достиг в своей лирике цельности, хотя эта цельность была цельностью догматической; для запечатлевшего же напряженнейший драматизм вторжения мистического опыта в сознание разочарованного в осуществимости идеала человека своего времени Блока цельность художественного видения была лишь желанной, но недостижимой мечтой. Догматическая цельность учителя, сделавшая его религиозным философом-идеалистом, воспрепятствовала ему в том, чтобы создать поэзию в полном смысле художественную, которая, и в том случае, если она является философской, должна отражать непосредственный острый драматизм самого процесса мышления; его же "философская мысль не сумела стать поэтической мыслью (в этом плане есть аналогия между Вл. Соловьевым и поэтами-любомудрами)", — как отмечает Л. Гинзбург⁶, объясняющая, однако, это лишь незначительностью его поэтического дарования. Лирика же ученика, запечатлевшего надежду, сомнение и трагическую вынужденность отказа от желанной для гуманиста объективной реализации идеала путем индивидуальных усилий, стала подлинным эстетическим достижением.

В статье о Вл. Соловьеве Блок назвал своего учителя "ры-

царем-монахом"⁷, но если иметь в виду, что именно Блок принимает (хотя и не как свое задание, в отличие от средневековых мистиков, а как некое вынужденное, но неизбежное состояние) обреченность индивидуума на бесконечный, бесцельный "путь" и вечное, бесцельное страдание, то рыцарем-монахом скорее нужно было бы назвать его самого. Заканчивая свою книгу о Блоке, К. Чуковский пишет по поводу его последней трагедии "Роза и крест": "Блок всегда был Бертраном, но осознал это только теперь. Идти некуда, но будем идти, любить некого, но будем любить. Нас не запугаешь бесцельностью...":⁸

"Всюду беда и утраты,
Что тебя ждет впереди?
Ставь же свой парус косматый,
Меть свои крепкие латы
Знаком креста на груди"

("Роза и крест")

От Вл. Соловьева Блока отличает не только ощущение недейственности всех идейных позиций, абсолютизирующих роль и значение индивидуума, присущее ему с самого начала творческого пути, но и сам характер мистических переживаний, не созерцательный, пассивный, как у учителя, а действенный, активный. Для Соловьева восхождение на вершины духовной жизни — это процесс, в котором от индивидуума требуется только, чтобы он, образно говоря, будучи созданным "зрячим", не закрывал глаза на свой идеальный прообраз, на замысел Бога, излучающийся через являющуюся в мир Софию. Этот пассивный путь — путь Любви: индивидуум не противится восхождению на вершины духовной жизни

потому, что в душе его есть искра любви к совершенному, как некий метафизический залог достижения совершенства.

Блок же воспринимает этот процесс как активный: индивидуум, будучи как бы слепым от рождения, должен воистину прозреть, узнать своего Бога через его Мудрость – Софию. Этот путь – путь познания: индивидуум стремится к полноте потому, что в его душе есть искра Божественной мудрости как некая метафизическая потребность совершенства.

В этом смысле Блок ближе и к средневековым немецким мистикам, и к их в определенном смысле последователям – немецким романтикам. Для средневековых мистиков само по себе существование возможного идеального прообраза мира и человека, само по себе возможное наличие в конечном, материальном бесконечного, духовного (Божественного) ничего не значило без осознания этой возможности: "Если бы я был королем и не знал бы об этом, я не был бы королем", – говорят средневековые мистики. Немецкие же романтики в своей восходящей к Шеллингу натурфилософии и мистике природы, принимают природу как ценность также не потому, что в ней наличествует уже готовое духовное начало, а потому, что она томится по сознательности ("Растение, – говорит натурфилософ Стеффенс, – открывшееся томление земли"⁹, как бы повторяя мысль философа-мистика Якоба Бёме, сказавшего, что лучшее доказательство бытия Бога – это цветущий луг), именно в силу этого являясь одной из ступеней – хотя и низшей – развития сознания. Для Новалиса, например, как пишет Журмунский в книге "Немецкий романтизм и современная мистика", "жизнь[...] становится святой, как форма и тело, в которых проявляется божественный дух"¹⁰ (подчеркнуто нами. – Н.С.), именно проявля-

ется, а не просто наличествует.

Мистические переживания, запечатленные у Блока в "Стихах о Прекрасной Даме", пронизаны духовной жадой лирического героя, направленной на обретение "Ее" как совершенной полноты духовной жизни, и только эта жажда, это томление, эта устремленность, свидетельствующие о пробудившейся сознательной жизни души (символически — о "рассвете", наступившем после "предрассветного" состояния, запечатленного в "Ante Lucem"), заставляет "Ее" — строгую и недоступную — на редкие мгновения снисходить к нему (заметим, что в "Трех свиданиях" у Вл. Соловьева его Вечная Подруга является ему в раннем детстве, т.е. мистические встречи происходят независимо от уровня духовной зрелости, сознательности героя, обуславливающей у Блока интенсивность и глубину чувства). Когда же во второй период, в период "антитезы", поэт обращает свой взор уже не на "Нее", а на мир Природы и Цивилизации, который его окружает, то ценностным (сущностным) в природе для него является то, что она ждет, томится по духовному, хотя внешне это и не проявлено ("тайные" ожидания, томления), недаром он изображает русалок, чьи "молчаливо раскрытые губы" просят чуда, "болотного попка", который молится, расцветающий "голубой взор" Ночной фиалки (у Блока цветут, открывая "томление земли", взоры, глаза, улыбки и т.п.); в мире же городском, цивилизованном, ценностно то, что летит (хотя полет обычно бывает направлен "в никуда", т.е. — к самоуничтожению, к концу, который должен стать началом иного бытия): ладьи, тройки, плащи, крылатые глаза "Снежной маски" и т.д.

Такая активность мистического переживания, делающая Блока по сравнению с Вл. Соловьевым (а из младших символистов с Вяч. Ивановым) своеобразным "западником", такая ориентация на познание, на сознательность, на Разум позволила ему увидеть и запечатлеть во всей обнаженности то неразрешимое противоречие между устремленностью к полноте духовной жизни и долгом отказа от ее индивидуальной реализации (Блок, таким образом, хотя и негативно, признает практику как то, что относится к человеческому феномену), к которому Вл. Соловьев лишь подошел как к проблеме в "Трех разговорах", а Вяч. Иванов смог пластически запечатлеть лишь в 20-ых годах. (Что касается А. Белого, то он в отличие от Соловьева, Блока и Иванова запечатлел не вторжение мистического опыта в сознание человека, а недоступность его для теоретически знающего о нем, ценящего его, стремящегося овладеть им неавтономного существа). О сутибой "сознательности" всего его творчества свидетельствует то, что свою лирику поэт, как известно, разделил на три тома, предложив читать ее как единый роман, говорящий о "вочеловечивании" лирического героя, проходящего в своем духовном становлении три этапа, которые он в духе гегелевской триады определяет как периоды "тезы", "антитезы" и "синтеза". Эти три этапа разнятся между собой тем, что в период "тезы" все внимание художника занимает жизнь как бы освобождающейся от "телесной" оболочки души — ее надежд, предчувствий, взлетов и падений — напряженно ждущей просветления, овладения полнотой Истины ("Я вышел в

ночь[†] Узнáть, поняты́..") и не получающей желанного.

В период "антитезы" душа обращается, или возвращается к "телу", не достигнув просветления (в соответствии же с учением средневековых мистиков о трех ступенях мистического опыта на второй ступени "инспирации" пробудившаяся к сознанию, что в ней открывается Сверхчувственное, душа принимает форму духа, чтобы обратиться к "телу", и в третий период "интуиции" предметом внимания становится та пограничная сфера, где мир духовный входит в соприкосновение с миром природным)¹²; мистические ожидания и действительное положение вещей оказываются разъединенными. Недаром В. Жирмунский говорит, подходя к творчеству Блока с точки зрения его поэтики, о том, что Блок вступает на путь "логического противоречия, диссонанса как художественного приема^{..}", о столь характерной для него катахрезе ("Развертывая метафору по внутренним художественным законам, он не только не избегает логических противоречий с реальным, вещественным смыслом других слов, но как бы намеренно подчеркивает эту несогласованность"¹³..).

Что же касается периода так называемого блоковского "синтеза", то он отличается от двух предыдущих тем, что кризис индивидуалистического, романтического мировоззрения поэта, ощущаемый уже в период "тезы" и непосредственно переживаемый в период "антитезы", осознается как феномен не частный, субъективный, а "исторический", объективный, и становится предметом

[†] "Бог — ночь, и все мистики тяготят к ней. В книге Иова написано: "во сне, в ночном видении Он открывает у человека ухо и запечатлевает свое наставление", — писал Ф. Степун о мистическом опыте^{II}.

высокого трагического видения и изображения¹⁴. Таким образом, термин "синтез" указывает, прежде всего, на качественное отличие этого творческого периода от двух предыдущих.

Три творческих периода у Блока как бы соответствуют трем этапам становления сознательной человеческой жизни — отрочеству ("рассвет"), юности ("утро") и зрелости ("день"); есть у Блока в его "романе" и пролог — "Ante Lucem" ("Перед рассветом"), соотнесенный с детством. Итак, Блок запечатлевает путь, пройденный сознанием, как он вырисовывается при взгляде с той высоты, которой сознание достигло: поэт видит границы, разделяющие три этапа восхождения (три книги лирики), более дифференцированные регионы внутри каждого этапа, которые он охватывает в циклах, составляющих своеобразные главы этого романа "вочеловечивания". Остановимся на этих этапах более подробно.

Составляющие ядро первого тома лирики "Стихи о Прекрасной Даме", как известно, представляют собой своеобразный лирический дневник¹⁵, в котором запечатлены перипетии романа между лирическим героем и его возлюбленной, не случайно названной Прекрасной Дамой. Идейная и эмоциональная переключка романтического творчества Блока с средневековой романтикой, воплощавшей романтическое переживание "вечно женственного" начала любви в образах рыцарского служения земной Мадонне — факт неоспоримый, причем речь идет именно об идейной и эмоциональной переключке, а не о реставраторстве средневековья или только о стилизаторском приеме. "[...] Романтические образы рыцарского служения даме, трубадурской любви, возвышенного культа "вечно женственного" были родственны Блоку [...] и симпатии к поэтическому миру ро-

мано-германского средневековья, в особенности по контрасту с безобразием современной буржуазной цивилизации, неоднократно звучат в его высказываниях на всем протяжении творческого пути", — отмечает Жирмунский¹⁶. Для Блока Прекрасная Дама — это образ чистой духовности, отрешенный от атрибутов природного, материального, бытового ("Дева", "Заря", "Купина" и т.д.). По своей мистической природе — это та "метафизическая сущностная категория бытия" (по определению Р. Ингардена¹⁷), которую можно назвать категорией Высокого (божественно-трансцендентного). Если иметь в виду традицию русской лирики, то генетически представление о Высоком восходит к представлениям Фета, как высшее бытие выделившего бытие чистого Единства и Покоя¹⁸. Символ бытия Единства и Покоя у Блока — Прекрасная Дама, которую поэт предчувствует "все в облике одном" и называет Невозмутимой, Ясной, Тихой. Служению этому сущностному началу бытия, которое должно было бы по самой своей природе охватывать все стороны человеческой природы, лирический герой Блока хочет отдаться так, чтобы ни один миг жизни не существовал вне связи с целым. Однако восходящее через Фета к рыцарской романтике XII—XIII вв. блоковское служение Даме отличалось тем, что если в эпоху средневековья оно не преследовало цели достижения совершенства в условиях эмпирического земного мира, реального, воплощенного осуществления идеала, то в представлении гуманиста рубежа веков согласно закрытой и личностной картине мира оно должно было в конечном итоге привести именно к этому. Поскольку же желания лирического героя этого цикла приобщиться

к бытию Единства и Покоя, реализовать идею человеческой полноты, по какой-то неизвестной ему причине оказывались тщетными, он ловил себя на том, что "думал холодно о Милой", т.е. "медленно сходил с ума"¹⁹, ведь согласно романтическим представлениям такое отношение к идеалу могло быть интерпретировано только как безумие. Это привело к тому, что у Блока появляются как бы два "я", относящихся к нему самому, и эта двойственность души ("двуликость") запечатлевается в образах двойников ("Я" - "Он", "Юноша" - "Старик", "Пьеро" - "Арлекин" и т.д.), причем больше всего их именно в период "тезы", в период, который обычно освещается в исследовательской литературе о Блоке как период "статический", единообразный, "однострунный", т.е. по существу "цельный" как у Вл. Соловьева⁺. Но хотя основная иносказательная тема "Стихов о Прекрасной Даме" это - молитвенная склоненность поэта-рыцаря перед божественной Невестой, или путь странника, идущего к далекому храму, терему или чертогу царицы, смена обликов в этой книге, свидетельствующая о проблемном сознании, о постоянной возможности другого (по сравнению, например, с соловьевским) видения вещей и явлений (и прежде всего о возможности другого, не только просветленного и молитвенного восприятия "Ее" и отношения к "Ней" - "И дерзкое возбудить подозренье, Сменив в конце привычные черты") - это такая тема, ко-

⁺ В отличие от Иванова-Разумника, заподозрившего Блока в том, что он никогда не был мистиком, Л. Гинзбург, наоборот, вслед за В. Жирмунским, не видит существенной разницы между мистическими стихотворениями Блока, вошедшими в его первую книгу, и лирикой Вл. Соловьева²⁰.

торая заслуживает особого внимания. И не только потому, что она почти не затронута в критической литературе, но и потому, что в ней "реализуется" то предчувствие "падения" ("О, как паду и горестно, и низко[...]", которое становится "предметом" художественного изображения в стихотворениях второго тома лирики.

Обращаясь к проблеме двойников, Блок продолжает традицию мировой литературы – Гофмана, Андерсена, Шамиссо, Гейне. При этом Блок обогащает эту традицию опытом русских писателей, прежде всего – Гоголя и Достоевского. С последним его роднит этический аспект в разработке темы: "Это сильное сознание, потребность самоотчета и присутствие в природе Вашей потребности нравственного долга к самому себе и человечеству. Вот что значит эта двойственность"²¹, – писал Достоевский в одном из своих писем по этому поводу. Как и у великого русского классика, двойственность у Блока означает потребность самопроверки, свидетельствуя о критическом отношении к той исходной позиции, в свете которой с помощью индивидуально-личностных усилий можно достигнуть человеческой полноты, приблизиться к совершенству. Однако, в отличие от Достоевского, герой которого до конца пытался отделить себя от своих "демонов", Блок создает образ такого героя, для которого его двойники – это в сущности равные партнеры, и его страдающий от мучительного раздвоения лирический герой отказывается в конечном итоге от попыток однозначно принять или однозначно отвергнуть какое-либо из своих "я". Так рождается лирика, многосторонне освещающая,

сталкивающая и оценивающая различные духовные позиции. В стихотворении "Двойнику", посвященном, как писал в своем дневнике Блок, "моему другому "я", выступающему в облике "старика", который в отличие от "я" пассивного, "совершил дело" ("подвиг трудный") – убил свою любимую, поэт как бы ищет ответ на вопрос о том, может ли раздвоенный лирический герой отвергнуть то свое "я", которое названо "другим". Итог стихотворения, несмотря на все старания отделить себя от преследующей "тени", дает отрицательный ответ на этот вопрос:

"Твой подвиг – мой. И мне твоя награда:
Безумный смех и сумасшедший крик."

Поэт остается со своей раздвоенностью, мешающей ему достигнуть цели, приблизиться к мировой гармонии. Но достижению цели препятствует не только сама ужасная неотделимость "я" от "другого". В ряде стихотворения запечатлен такой двойник – "он", который неожиданно для лирического героя при всей своей неприемлемости для него оказывается ближе к общей цели: к овладению "тайнами бытия" (стихотворения "Мы странствовали с чим по городам", "Неотвязный стоит на дороге", "Я знаю день моих проклятий"). Блоковский расщепляющий лирическое "я" самоанализ как бы испытывает разные пути приближения к истине, и в этом испытании все более очевидной становится неизбежность отказа от того "я", которое было движимо верой в свою "безумно-молодую" мечту.

Новая форма, которую принимает "двойник" – клоун Арлекин, выступающий в стихотворении "Свет в окошке шатался" уже как единственный герой, замещающий находящееся вне художественно-

го пространства стихотворения "подлинное" лирическое "я". Таинственно связанный с идеальным миром, о чем свидетельствует внушенная мистической настроенностью символика "света", Арлекин на своем пути к истине вступает в заговор с "темнотой", оставаясь вне маскарадной жизни, потому что он не довольствуется тем, что как бы видит за него мечтатель-поэт: скрытым под разнообразными лживыми масками "тайным" стремлением индивидуума, вовлеченного в маскарад жизни, к идеальному, побуждающим "Маску" рыцаря чертить "деревянным мечом письма", а "Маску" Дамы "восхищаться" ими:

"Он" - мечом деревянным
Начертал письма.
Восхищенная странным,
Потуплялась "Она".
Восхищенью не веря
С темнотою - один -
У задумчивой двери
Хохотал Арлекин".

Если "свет" символизирует более ценностный, более высокий мир, то клоун-Арлекин потеряв связь с ним, остался "одним" с "темнотою", однако он не разделил своим участием в шутовском маскараде жизни ее лживости.

В стихотворении "Двойник", включенном в цикл "Распутья", подводящем итог первой книги лирики, все образы другого "я" контаминируются: двойник одновременно и "Арлекин", и "он", и "старик". В качестве художественного пространства стихотворения выступает "базар" - символ многоцветной, шумной, но лживой, поглощенной практикой жизни, и стихотворение ("песня") посвя-

щается героине всех базаров и ярмарок на свете — Коломбине. Третья непрменная фигура ярмарочного действия (комедии дель Арте) это — не названный, но подразумеваемый Пьеро, роль которого хочет исполнить, чтобы воспеть Прекрасную Даму — Коломбину, "настоящее" я поэта. Однако, уже с самого начала оказывается, что воспеть Коломбину так, как ее мог бы воспеть Пьеро, невозможно, ведь возвышенно-романтический мечтатель, серьезный и печальный Пьеро наряжен в платье легкомысленного, легковесного, хохочущего над всем на свете, в том числе и над самим собой, шута-Арлекина, за которым стоит сумасшедший старик, убивший свой идеал, а за стариком — таинственный "он", циник, потерявший все, дошедший до полной нищеты, но получивший взамен какую-то необъяснимую власть над юным поэтом — Пьеро-Арлекином. Приняв роль Арлекина (нарядившись в его платье), поэт оказывается связанным со всеми своими двойниками, и его попытки отделить себя от них заранее обречены на неудачу, что осознается им самим. Об этом свидетельствует явно иронический конец стихотворения — безнадежный призыв к пониманию:

"Там Коломбина! О, люди! О, звери!
Будьте, как дети. Поймите меня."

Во второй книге стихов все внимание поэта обращено на то, что помешало ему "слиться с неизвестным", Его "лазурью процвести", — на имманентный мир, но не в его физическом существовании, а в его метафизической сущности, которая изображается как особая символическая реальность. Следует отметить, что разные по своему характеру "метафизические сущностные категории" бы-

тия у Блока обладали одним общим свойством: они прозревались лишь "художником", т.е. человеком, пребывающим в особых состояниях сознания, не являющихся состояниями восприятия действительности, так как в них открываются особые мистические миры, которые Ницше называет "миром снов"²² и о которых и Блок, вслед за Ницше, говорит как о "снах". Если трансцендентный мир Прекрасной Дамы был "сном" о Единстве и Покое, то имманентный мир - это "сон" о Множественности и Подвижности. Бытие Множественности и бытие Подвижности как некие метафизические сущности соотнесены в лирике второго тома с двумя сферами земного бытия, которые можно условно назвать сферой Природной и сферой Стихийной. В открывающем этот том цикле "Пузыри земли" "взманившая" лирического героя "земля пустынная" населяется поэтом множеством существ, вступающих в силу своей принадлежности к природной сфере бытия, отпавшей от первоначального единства, в образах бесовских: болотные чертенята, твари весенние, колдуны и косматые ведьмы и т.п. Этот так называемый "природный" мир у Блока множественен, но он как бы застыл в своих разнообразных формах, как застыло и косо болото.

Природная сфера бытия у Блока не знает изменений. Как у Шеллинга, Природа - это "угасший дух", который

...плакал так долго,
Что в слезах изошло его око
И чахлой травой поросло."

Но Блок наделяет свою бездуховную природу Душой, живущей тайным, не обнаруживающим себя внешними проявлениями, ожиданием обретения утраченного единства:

"Приближаются новые дни,
Но пока мы одни,
И молчаливо открыты бескровные губы.
Чуда! о чуда!"

В ряде стихотворений, вошедших в цикл "Город" и создававшихся по времени написания параллельно со стихотворениями, включенными в "Пузыри земли", Блок изображает и другую метафизическую сферу имманентного бытия - сферу Подвижности, Стихийности, вершиной воплощения которой стала написанная несколько позднее "Снежная маска". Очевидно считая этот цикл "стилистической доминантой" (термин Б. Христиансена) всей второй книги лирики, Жирмунский пишет о ее поэтике в целом: "Во второй книге стихов меняется не только содержание символов (новый "ландшафт души": вместо "весенних зорь" - "зимние вьюги", "снежные маски"), но и самый метод символизации. Символы лишаются своей статической неподвижности, приобретают движение, динамизм"²³. Это справедливо по отношению к "Снежной маске" прежде всего.

Если в "Пузырях земли" была запечатлена неизменность форм Природного бытия (символ "Болото"), то в "Снежной маске" является сама изменчивость, неупорядоченная подвижность. В конфронтации с косной Душой природы "Снежная маска" осознается как символ Духовности, хотя эта духовность - Стихия, отпавшая от бытия первоначального Покоя, и потому выступающая как сила инферальная:

"Из очей ее крылатых
Светит мгла.
Трёхвенечная тиара
Вкруг чела."

Если Природа - эта сросшаяся с телом Душа земли - в своей неподвижности не знает Духа, то Стихия - этот отвергающий "тело" Дух, теряет в своем "полете" душу:

"Я всех забыл, кого любил,
Я сердце вьюгой закрутил,
Я бросил сердце с белых гор[.]"

Фоном "Снежной маски" не случайно служит город (причем самый "умышленный", по выражению Достоевского, город на свете - Петербург), который Стихия как бы порождает, вызывает к бытию. Ведь бездушный Дух, создающий все новые и новые миры, все более и более яркие, необычные, заманчивые, несравненно более привлекательные, чем мир природный с его мизерностью, убожеством, "стертостью", будничностью, не желая при этом знать об отчуждении, о грехе, о "тварности" - это Интеллект, создающий цивилизацию. Но бездушную стихию Блок наделяет тайной, ей самой неизвестной, скрытой под "маской", жадной исхода из бессмысленной устремленности к обладанию бесчисленными новыми, "искусственными", "маскарадными" мирами, жадной самоуничтожения:

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

Стихия в тайне от себя самой стремится к покою (в дневниковой записи 1917 г. Блок замечает, что "буйство идет от желания вечного покоя и завершается им"²⁴), Природа же в тайне от всех ждет единства. В сфере имманентного существования, отправшего от трансцендентного бытия Единства и Покоя, природное и стихийное начала, Душа и Дух не только разъединены, но и взаимно от-

рицают друг друга: метафизическая сущность природного бытия – неизменность существования одного и того же набора форм, т.е. косность:

"Этот злак, что сторел, – не умрет.
Этот куст – без истления – тощ.
Эти ржавые кочки и пни...
Неизменно предвечны они[.]"

Метафизической же сущностью стихийного бытия является абсолютная подвижность, отрицающая всякие "предвечные" формы:

"Метель взвилась,
Звезда сорвалась,
За ней другая...
И звезда за звездой
Понеслась,
Открывал
Вихрям звездным
Новые бездны."

Но говоря о тайных чаяниях Души и о тайных устремлениях Духа, Блок намечает путь их соединения в Инобытии, в сфере высшего трансцендентного бытия Единства и Покоя.

Создавая символы Природного и Стихийного ("Болото" и "Снежная маска"), Блок исходит из представления о том, что "человек от века связан с природой, со всеми ее стихиями"²⁵. Стихийное и Природное поэтому являются и символами двух разъединенных сторон человеческой природы – Души и Интеллекта. Вечная человеческая Душа печально коснеет в бесконечном ожидании "вести о новой земле", и это ожидание на краю гибели, детски-мудрое приятие "экзистенциального" природного существования во всей его убогости (в "нищете духа") в тайном уповании на

то, что близка не гибель индивидуума, а "конец" истории, не смерть, а "успление", может быть воспринято как своеобразный блоковский аналог служения Гробу:

"Я у самого края земли,
Одинокий и мудрый, как дети...]
Слышу волн круговое движение,
И больших кораблей приближение,
Будто вести о новой земле."

(поэма "Ночная фиалка")

Жажда гибели (*amor fati*), присущая интеллекту, который в своем стремлении к имманентному овладению новыми мирами, к человеческой полноте, к совершенству вечно отвергает свое несовершенное "тело" и теряет душу, у Блока является своеобразным аналогом служения Красоте.

Ряд стихотворений второго тома, объединенных образом-символом "Незнакомка", репрезентирует Человеческое единство Души и Интеллекта, но это – синкретическое единство: в созданном Блоком образе "Незнакомки" "ряды одних явлений соответствуют другим, одно просвечивает через другое"²⁶; здесь нет ценностной иерархии, скажем, двух романтически противопоставленных друг другу миров; в "Незнакомке" есть все, что есть в сферах Природного и Стихийного, что присуще отторгнутой от Духа Душе – одинокое ожидание обретения "иной" отчизны ("И очи синие, бездонные / Цветут на дальнем берегу"), а также неизменность, повторяемость – ("И каждый вечер, в час назначенный") – и все, что присуще бездушному Духу – устремленность к мирам иным и гибельность ("Меж землей и небесами / Вихрем поднятый костер"), а также и неотделимая от мира бездушного, бессмыслен-

ность, пошлость, банальность: шелка, шлейфы, вуали, перья — привычные атрибуты светской дамы. Ведь "Незнакомка" по признанию самого поэта — "дьявольский сплав из многих миров"²⁷. Поскольку "Незнакомка" задумана как некая "модель" человеческого, внешний сплав разных начал, отсутствие организующего принципа, синкретизм открывается как истина о человеческом существе и о человеческом мире, где все "смешано, как в кабаке и мгле"²⁸. "Я знаю: истина в вине! — с горькой иронией восклицает лирический герой в "Незнакомке"; и даже эта сентенция, которую он произносит вслед за ресторанными пошляками, становится "сикретической": "вино" и "вина" наслаиваются друг на друга, просвечивают друг через друга — "вина" как сознание своей причастности к отпавшему от первоначального единства "греховному" изначально—"природному" миру, и "вино" как затуманивающее это сознание опьяненность интеллекта стремлением к индивидуальному самоосуществлению, к индивидуальному совершенству.

Может быть, именно начиная с "иронической", и даже "кощунственной", "Незнакомки"⁺ в лирике Блока назревает тот качественный перелом, то изменение мировидения, которое отражено в третьем томе, открывающемся стихотворением "К Музе" — самым необычным из всех написанных на эту обычную для поэтов тему стихотворений. Ведь вразрез со всеми правилами искусст-

⁺ В своих воспоминаниях о Блоке С.М. Соловьев пишет: "В некоторых из итальянских стихов меня неприятно поразили мотивы "Гаврилиады". Когда я сказал об этом Блоку, он мрачно ответил: "Так и надо. Если бы я не написал "Незнакомку" и "Балаганчик", не было бы написано и "Куликово поле"²⁹.

ва романтического поэт создает образ такой Музы, которая вместо того, чтобы давать ему успокоение, приносить мир с самим собой, превращает его в жизнь в "мученье и ад", смеясь над верой, проклиная все священные заветы, суля ему гибель: отдавая поэту свою красоту, она заставляет и его находить "роковую отраду в попираньи заветных святых" и безумную "усладу" в "горькой, как полынь", страсти, привязывающей его к ней. Красота Музы, которой она "соблазняет" поэта, — это "Луг с цветами и твердь со звездами" — красота природная, космическая, и поэтому она, как пишет поэт, "вся — не отсюда", т.е. от мира не телесно-человеческого, тварного, а от того спиритуализирующего человеческого феномен "поэтического", "античного" мира, где тело воспринимается отнюдь не по христиански непосредственно-чувственно (как должно восприниматься согласно христианской традиции человеческое тело/, а рефлексивно, интеллектуально⁺. Следование заветам "Музы" делало Блока "лириком", "поэтом" (ср. "Были пророками, захотели стать поэтами..."), ищущим "утешительней", "античной" позиции. Непосредственное же ощущение ми-

⁺ С. Аверинцев противопоставил античным канонам мотив страдающей и униженной плоти, присущий иудейско-христианской традиции: "Это образ страждущего тела, терзаемого тела, в котором, однако живет такая "кровная", "чревная", "сердечная" теплота интимности, которая чужда статуарно выставляющему себя напоказ телу эллинского атлета"³⁰, — а Эрих Ауэрбах³¹ противопоставил античному размежеванию стилей христианскую традицию литературы средних веков, с ее представлением о "тварности" человека, о страдающей плоти этого "тварного" (creaturlich) существа, отметив в то же время, что в системе религиозного мировоззрения "реальное" изображение плотского, не мешало понимать изображаемое как аллегория божественных истин и сущностей.

ра как мира не природно-, а человечески-телесного, отдача этому переживанию означала для него разрыв с самим собой-прежним, вела к попытке отказаться от интеллектуализма, заслоняющего переживание тела в его смертности, от того, чтобы вносить перспективу вечности в свои представления о расщепленном, лишенном единства мире человеческого существования (как он сделал это во второй период творчества) и не видеть воистину "Страшного мира" (с видения которого начинается третий период творчества), где смерть - не освобождение души (как, например, в "Больных мыслях": Так близко от меня лежал жокей, / Весь в желтом, в зеленях весенних злаков, / Упавший навзничь, обратив лицо / В глубокое ласкающее небо / [...] Так хорошо лежал."), а совершенно бессмысленная, ничего не обещающая смерть. Перспектива вечности была тем "метафизическим утешением", которое по сути дела примиряло лирического героя с уродливым современным миром, давало ему возможность жить с ним. Изображенная же в "Страшном мире" погруженность индивидуума в бессмысленную жизнь не имела никакого метафизического оправдания, в "страшном" мире для него не было никакого просвета, утешения, здесь он был мертвецом ("Пляски смерти"), обреченным на безысходное существование до прихода не менее безысходной смерти:

Умрешь - начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь".

Но одно только новое видение настоящего положения вещей, одно только знание о прежних заблуждениях, иллюзиях, при всей необходимости такого знания, еще не означало преодоления прими-

ренности с бессмысленностью жизни. В цикле "Возмездие" поэт, освещая прошлое в свете настоящего нового видения мира как мира страшного -

"Тяжкий плотный занавес у входа,
За ночным окном - туман.
Что теперь твой постылая свобода,
Страх познавший Дон-Жуан?" - ,

возлагает на своего лирического героя ответственность за все его порожденные интеллектуализмом "дела". Дон-Жуан, "убивший" "Деву Света" - Донну Анну ("Шаги Командора"), "я", своей рукой убавший со стола сияющее лицо любимой ("О доблести, о подвигах, о славе"), забывший Ее вместе с толпой своих покинувших ряды бойцов за подлинную жизнь сопутников ("Забывшие Тебя"), смертельно усталый и успокоенный в своей усталости, опустошенный человек, не имеющий душевных сил откликнуться на ее призыв ("Она, как прежде, захотела"), чья жизнь тихонько тлеет под "рыбьим взором дев бесполох" ("Какая дивная картина"), недостойный раб, не сумевший сберечь врученные ему сокровища ("Как свершилось, как случилось?"), - это герой цикла "Возмездие". Женский же образ в стихотворениях этого цикла, как правило, очень прост, телесен ("твое лицо в простой его оправе..."), нежен, печален, непосредственно-чувственен, символизирует простую, человеческую любовь, которую убивает, теряет или не находит испугавшийся несвободы, страдания, смертности тела лирический герой, за что и получает "возмездие" - мучительную способность переживать бессмысленность опустошенной, овеществленной жизни:

"Жизнь пустынна, бездомна, бездомна,
Да, я в это поверил с тех пор,
Как пропел мне сиреной влюбленной,
Тот, сквозь ночь пролетевший мотор".

Этот женский образ скорее отличается от образа "Прекрасной Дамы", чем похож на него. В нем нет той отрешенности от земного, телесного, которая определяла образ "Девы", "Зари", "Купины" в стихотворениях первой книги. Однако, эта книга, если иметь в виду женский образ, содержала в себе как бы потенциальную возможность превращения его в тот, с которым мы встречаемся в III-ьем томе лирики. Ведь, несмотря на то, что "Она" в "Стихах о Прекрасной Даме" была, прежде всего, некоей мистической сущностью, ее образ не превращался в рассудочное построение, о чем свидетельствовала, например, живая изменчивость "Ее" облика. Когда Блок говорит "были пророками...]", имея в виду период "Тезы" русского символизма, он имеет в виду именно эту потенциальную возможность, реализованную им, конечно, не в период "Тезы", а в период "Синтеза".

От принятия ответственности за свою вину лирический герой Блока движется к гневному обличению всякой - своей и чужой - примиренности с лживой жизнью, от "Возмездия" - к "Ямбам":

"На непроглядный ужас жизни
Открой скорей, открой глаза,
Пока великая гроза
Все не смела в твоей отчизне, -
Дай гневу правому созреть,
Приготовляй к работе руки...
Не можешь - дай тоске и скуке
В тебе кониться и гореть[...]
Но только - лживой жизни этой
Румяна жирные сотри..."

Награждая презрением всякий "покой" и "уют" во имя неразделенной любви к людям, которую он хранил на "безлюдье", поэт, "не видя грядущего", говорил "нет" дням настоящим.

Стихотворение "К Музе", опосредованно говорящее о попытке поэта отказаться от абсолютизации символического, спиритуализирующего человеческого феномен искусства, было написано в 1912 году. Созданный еще в 1909 году во время путешествия по Италии цикл "Итальянские стихи" ставил вопрос об искусстве не символическом, романтическом, реалистическом и т.п., а об искусстве как таковом в его соотносительности с жизнью, о сущности художественного вдохновения вообще (недаром выбрана Италия - страна поэтов и художников). Он открывается стихотворением "Равенна", и не случайно Блок выбирает именно этот город в качестве символа, репрезентирующего отношения между искусством и жизнью в трех временных аспектах - в прошлом, настоящем и будущем: ведь Равенна, которая когда-то была оживленным морским портом, культурным центром Италии, ведущим битву за жизнь настоящую, подлинную, не лживую, не фальшивую, где эта битва - пусть жестокая, кровавая, пусть по сравнению с Вечностью минутная и брэнная - рождала подлинное искусство (поющую "медь торжественной латыни"), теперь, когда "далеко отступило море" (в прямом и символическом смысле - "бури жизни"), производит впечатление мертвого города ("А виноградные пустыни, / Дома и люди - все гроба") с умирающими культурными памятниками, как бы поглощаемыми теперешним "природным" застоєм[†]: "болотной" сыростью, пле-

[†] Равенна, писал Блок, "[...] не пытается гальванизироваться автомобилями и трамваями, как Флоренция. Это очень украшает ее - откровенное отсутствие людей и деловой муравьиной атмосферы"³².

сеню ("От медленных лобзаний влаги / Нежнее грубый свод гробниц, / Где зеленеют саркофаги[. .]"), наступающим вечером - закатом культуры ("И догорает позолота / В стенах прохладных базилик"). Но если дух человеческой культуры, дух битвы за жизнь, умер, то ее "тело" для поэта живо, и живо именно потому, что в прошлом Равенна вела борьбу за подлинную жизнь (в стихотворении помянуты ее "герои", "вожди", борцы: "блаженная Галла Плакида, чей черный взор мог бы прожечь камень, если бы она воскресла, и Теодорих, даже во гробе мечтающий "о буре жизни"). Поэтому Равенна, несмотря на ее теперешнюю мертвенность, является поэту в образе спящего младенца, а в тихом взоре равеннских девушек он читает робкую "печаль" о невозвратном "море" - память об ушедшей жизни. И поэтому он слышит пророчество ведущего счет грядущим векам Данте - этого похороненного в Равенне неутомимого борца "с профилем орлиным" - о "Новой жизни", уготованной в будущем спящему младенцу-Равенне.

Стихотворения итальянского цикла с одной стороны, подобно "Ямбам", гневно обличают пустую, лживую, "торговую", "мертвую" жизнь, какой она является сейчас:

"Умри Флоренция, Иуда[. .]
Уж не прекрасна больше ты!
Гнилой морщиной гробовой
Искажены твои черты".

Но прежде всего они запечатлевают мгновенное, телесное, непосредственное переживание живой человеческой жизни "в мимолетных мелочах" (характерно, например, что стихотворение "Madonna da Settignano" было внушено, как писал поэт, помещенным в полугоре бюстом сиенской Мадонны в желтом платке с цветочками.

Характерно и общее стремление поэта к тому, чтобы сделать "Итальянские стихи", как он говорил, по возможности "бытовыми"⁺, и именно потому, что речь идет о жизни человеческой, не божественной и не природной, изображенные и воспетые Блоком Мадонны в этом цикле отнюдь не каноничны. Многими читателями и критиками они были восприняты как по меньшей мере нескромные, пародирующие Божественный образ, особенно это относилось к иконе Марии из стихотворения "Благовещение". Однако, стихотворение "Благовещение" говорит о подлинно-человеческой, "телесной" любви, которая дана Марии за то, что она скромна, за то, что с детства "милые подруги" кажутся ей слишком "резвыми", их взоры слишком "дерзкими", за то, что она не принимает участия в пустых утехах жизни-игры, а ждет настоящей страстной и страстной жизни, настоящего чувства:

"Лишь она одна в предвечном круге
Ткет и ткет свой шелковый узор.
Робкие томят ее надежды,
Грезятся несбыточные сны[.]"

Поэтому прав художник, который, изобразив на своей картине явление страстного ангела (а может быть и демона, но демона в сократовском понимании - демона музыки, живой жизни) и ответную страсть - страдание Марии, твердит о ее святой любви: "Идите прочь, непосвященные; здесь свято место любви". И если Божественная литургия и пародируется у Блока, то она, как справедливо заметил П. Флоренский³³, пародируется в не-комическом духе.

⁺ "То, что для художника Ренессанса было неустрашимым сходством между профанным и священным в искусстве, осознается Блоком как "бытовое"³⁴.

"Итальянские стихи" не случайно помещены вслед за "Ямбами". Ведь уже в "Ямбах" была намечена та перспектива будущего ("грядущего"), — "Презренье созревает гневом, / А зрелость гнева — есть мятеж" — которая доминирует над перспективой прошлого и настоящего в итальянских стихах, причем эта перспектива находит свое выражение прежде всего в символе "пение" (в последнем стихотворении "Ямбов" — "певучие" сердца поэтов, или "запевающая" кирка в горах среди глубоких недр земли, а в итальянских стихах — и "поющий" страсти глас Плакиды, и "поющая" о "Новой жизни" тень Данте в "Равенне", и спрашивающий, что ему "спеть" для возлюбленной лирический герой в "Окна ложные на небе черном", и "поющий" ручей в "Успении"). Особенно интересно в этом смысле стихотворение "Слабеет жизни гул упорный", где "[...]некий ветер сквозь бархат черный / О жизни будущей поет", отрешая поэта от забот настоящего, от "сумрачной страны" — теперешней жизни, перенося его в "другую отчизну" в "мечтах, видениях, думах", погружая его в те "творческие сны" Искусства, — не символического, романтического, или какого-либо другого, а искусства *par excellence* — в понимании Блока, — о которых споют его "Арфы и скрипки" и которым он отдастся в полной мере в "Кармен" — самом "музыкальном" из всех своих циклов. О "музыке" Блок настойчиво говорит и в своей критической прозе, особенно в годы 1909—1910 (в начале третьего периода творчества) и в годы 1918—1919. "Если и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром?" — цитирует поэт слова Гоголя в статье 1909 года "Дитя Гоголя"³⁵. Эти же слова он повторяет в юбилейном приветствии М. Горькому в 1919 году и до-

бавляет: "Только музыка способна остановить кровопролитие, которое становится тоскливой пошлостью, когда перестает быть священным безумием"³⁶. Отметим, что уже в 1903 году в переписке с Андреем Белым Блок говорит о музыке как о самом совершенном искусстве, но только в 1909-му году у поэта складывается такое представление о музыке, согласно которому музыка является творческим принципом упорядочивания мира, идеально выражая "замысел Зодчего". В чем же состоит этот замысел, остающийся по мнению Блока неизменным во все времена? "...и на горе Синае, и в светлице пречистой девы, и в мастерской великого художника раздаются слова: "Ищи Обетованную Землю". Кто расслышал, не может не послушаться, суждено ли ему умереть на рубеже, или увидеть на кресте собственного распятого сына, или сгореть на костре собственного вдохновения. Он все идет - потому что "скучные песни земли" уже не могут заменить "звуков небес"³⁷. "Обетованная Земля" - это не сверхреальное, внеисторическое "пространство" мистически-отрешенных, только сверхопытно переживаемых встреч человека с высшим началом, а та "земля", на которой возможна жизнь, достойная индивидуума, жизнь страстной, всепоглощающей отдачи идее и страстной муки, страдания, принимаемого во имя осуществления этой идеи. В интерпретации Блока жизнь человечества в истории - это непрерывный поиск "обетованной земли" (непрерывный потому, что история есть история идей, сменяющих друг друга), осуществляемый то мудрецами-вождями (Моисей); то святыми (Пречистая Дева), то гениальными художниками. Из русских лириков предшествующего периода таким гениальным художником представляется Блоку прежде всего Фет: "...Фет ощутил и

ясно воплотил то, что еще смутно грезилось Тютчеву. Громадный шаг отречения, на который не решился Тютчев, оставив себе теплый угол национальности или романтически спокойного и довольно низкого парения, — этот шаг сделал Фет. Он покинул "родимые пределы" и, "покорный глаголам уст божиих, двинулся в даль туманно-голубую..."] Потому что не жалел детских игр и детских снов, так сладостно и больно возмущенных вечно-женственной Тенью"³⁸⁺.

Пути мудрости, святости и искусства имеют общую особенность: они связаны со страстями и страданиями — физическая смерть потеря самого близкого, самого любимого существа, отречение от всего защищающего, утешающего во имя "вдохновенья", — которые безусловно принимаются миссионерами, "первопроходцами", страстными мучниками идеи. "Музыка" у Блока — символ христианских и Христовых страстей и страданий и, одновременно, пути к подлинным христианским и Христовым страстям и страданиям, пути, которым он шел на протяжении всего своего творчества⁴⁰.

Цикл "Кармен" (1914), которому предшествуют "Арфы и скрипки", являясь как бы интродукцией к нему, рождается из катарсического переживания соприкосновения души с "Музыкой" (страстью-страданием), изменяющего все мировидение поэта:

"Так сердце под грозою певучей
Меняет строй, боясь вздохнуть,
И кровь бросается в ланиты,
И слезы счастья душат грудь..."

⁺ О связи Блока через Вл. Соловьева с "фетовской школой" говорит в книге о Блоке П. Громов³⁹.

Амбивалентное переживание освобождения-отречения от прошлого (от детских игр и детских снов) предопределило обращение к образу Кармен - традиционному в литературно-оперной традиции символу свободы и непостоянства. Сквозные символы "певучесть", "пение" ("музыка"), "буря жизни" и "иная отчизна", так же, как и "тема" - искусство и художник - связывают этот цикл, прежде всего, с "Итальянскими стихами"⁺, но в "Кармен" страсть (вдохновение-страдание) становится у поэта своей, лично переживаемой, будущее, о котором мечталось в "Итальянских стихах", превращается в настоящее в его новом "творческом сне", который является одновременно сном о сне героини-Кармен, грезящей об "иной отчизне", где -

"Все - музыка и свет: нет счастья, нет измен...
Мелодией одной звучат печаль и радость...]"

"Родимый край" ("обетованная земля") Кармен - "иная отчизна", "чужая страна", "иные созвездия", к которым летит, "не ведая орбит", как "Комета" Аполлона Григорьева, гениальный художник. Но эта "иная отчизна" - Иерусалим, в который входит Господь, Иерусалим его страстей и страданий, что проясняется из седьмого стихотворения "Вербь - это весенняя таль"⁺⁺ с его мо-

⁺ Можно отметить и другие, более частные, символические параллели: напр., в третьем стихотворении цикла - "Демон утра", чей лик "сквозит порой ужасным", как сквозит "ночной тьмой" лазурь, и "темноликий ангел" в "Благовещении", или "гитара", "бубен весны" в восьмом стихотворении и "оборванные струны", "звонкий бубен" в "Голубоватым дымом", а также - здесь же - "спаленные розы" и "Розы - страшен мне цвет этих роз, / Это - рыжая ночь твоих кос" в седьмом стихотворении "Кармен" и т.п.

⁺⁺ В рукописи это стихотворение озаглавлено "Вербное Воскресенье"⁴¹ а Вербное Воскресенье - название праздника входа Господня в Иерусалим в народном быту.

тивами-символами светлой, весенней, теплящейся как свеча, надежды, горячей молитвы и одновременно надвигающегося "страшного": кровавых роз, рыжей ночи, тайных измен. Так судьба гениального художника отождествляется с судьбой Христа, вошедшего в Иерусалим.

"Кармен" безусловно - апофеоз "лирического" в блоковской поэзии, его желания верить в исцеляющую силу трагического "дионисийского" искусства, в торжество искусства над убожеством современной жизни, поглощенной практикой, не знающей ни вдохновения, ни страдания. Но несмотря на накал лиризма и трагизма лирический герой этого цикла не может до конца слиться с идеей мессионистского назначения искусства, обновляющего и совершенствующего жизнь; не может не ощутить, что и в этой идее проявляет себя непреодоленный романтизм, (а также и непреодоленный идеализм, ведь идеи в блоковском понимании существуют вне времени и пространства, не укоренены в человеческом бытии), что в конечном итоге все то, что он переживает, становится "вновь переживаемым язычеством, где царствует Весна и Смерть"⁴².

"Какие замечательные лирические возможности таит в себе освобождение призванного представлять все человечество образа Христа от влияния догм, которые невольно превращают этот образ в безжизненный, застылый, отождествление этого образа с преклоняющимся перед культурой (в цикле "Кармен" - перед искусством - Н.С.) индивидуумом[...]. Как это поэтично, и, если понимать это в определенном лирическом ключе, как это соответствует истине, то в конечном счете какое это все же одностороннее присвоение образа Христа, который переживал не только трагедию

всеми покинутого носителя ценностей, но и думал в своих испытаниях о душах распявших его на кресте прислужников-палачей, которые в своей полной ослепленности "не ведали, что творят", и которым, поскольку они не способны воспринимать никаких ценностей, может помочь, как говорит евангельский Христос, лишь благодать, лишь прощение Бога-отца!", - пишет А. Фейер⁴³ (по поводу "Стихов доктора Живаго", заканчивающих роман Б. Пастернака). Блок боялся поверить в то, что в человеческом феномене могут быть такие "страшные провалы", как неспособность воспринимать ценности, никаким индивидуальным усилиям не поддающаяся, с помощью этих усилий непреодолимая "нищета духа", однако такой опыт у него уже был, и потому даже в самом лирическом своем цикле он ощутил, что поглощенность гениального художника, человека-артиста, идеей пути к "обетованной земле" страстей-страданий стирает память о своей отчизне ("И сердце захлестнула кровь / Стирая память об отчизне"), о "Родине" (России и - шире - вообще о "земле"), где "слова гордого" "не может вымолвить язык", где "Сын Человеческий не знает, / Где приклонить ему главу (см. вступление к циклу "Родина"), находясь как бы на распутье между своей идеей Христа, сына Божия - "гениального художника", одинокого хранителя духовных ценностей, и Христом - сыном человеческим, умирающим за тех, кому не дано идти за ним.

Центральный в разделе "Родина" цикл "На поле Куликовом" чрезвычайно показателен как художественное отображение той переходной ситуации, в которой оказался лирический герой Блока. Стройная система символов в этом цикле "характеризуется двойственностью статусов и состояний "я" (и "ты") при наличии ана-

логичной двойственной картины времени (настоящее сопрягается то с прошлым, то с будущим, и наоборот: в образ прошлого и будущего проникает ситуация современности) или его полной амбивалентности (разрушение хронологической последовательности в изложении куликовских событий и их откликов в отдельных стихотворениях)"⁴⁴. Двойственность статусов и состояний лирического "я" определяется нахождением героя как бы между двумя станами - станом "татарским", который у Блока, как это ни странно на первый взгляд, отождествляется с создаваемой индивидуальными усилиями цивилизацией, стремящейся освободиться от привязанности к "земле" (древняя "татарская воля" кочевой, степной жизни), от связи с униженной, воистину греховной (в понятии первоуродного греха) плотью, той цивилизации, которую любит и которой служит и сам поэт, но где все происходит, как он пишет, "как в аполлинийском сне [. . .] по каким-то чуть-чуть измененным, нездешним, неземным, нелюдским законам"⁴⁵, и станом "русским", с "землей" кровно связанным, "оседлым", где "[. . .] любят ту же Россию, которую любим и мы, но иной и непонятной любовью"⁴⁶. Как примирить эти "два стана" - индивидуальные устремления человека (демонизм цивилизации) и запрос универсальности - поэт не знает, и может только взывать к "дивному диву", к "Ней", чтобы "Она", сошедшая когда-то с небес ("В ночь, когда Мамай залег с ордом / Степи и мосты [. . .]") и запечатлевшая свой нерукотворный лик в щите воина-героя, отразившего нападение врага, явилась и ему и научила его "быть светлым".

Женский образ России-родины в разделе "Родина" многогранен, как многогранна "наша собственная", общечеловеческая душа. Россия и невеста - статная девушка с длинной косой ("Де-

вуха Розовой калитки"), в "тихий дом" которой возвращается "князь", чтобы быть вновь отпущенным, когда "заплачет сердце по чужой стороне, Запросится в бой...!" (стихотворение "В густой траве пропадешь с головой"), и жена - "скромный друг", горько плачущая после "исповеди" своего мужа над его "звонящей и плачущей" судьбой (стихотворение "Осенний день"), и прежняя возлюбленная - "Прекрасная Дама", "унесенная белой метелью" и вновь явившаяся, с "синими глазами" на "постаревшем лице" (стихотворение "Посещение"), и "мертвая царевна" - заколдованная спящая красавица (стихотворение "Сны"), и просто "красивая и молодая" женщина, брошенная, а может быть не найденная теми, кто должен стать ее защитниками, "мужами", или заманенная обманщиками, "разбойная" (стихотворения "На железной дороге", "Россия"), и мать, которая вечно тужит над своим несущим крест сыном (стихотворение "Коршун"), и "светлая жена", заступница за всех грешных, страдающая Пресвятая Дева (цикл "На поле Куликовом"). Но в каких бы ипостасях, казалось бы повторяющих путем сложных реминисценций и автоцитаций, прежние блоковские образы, ни являлась здесь Родина, она всегда - живое "дышащее существо", с которым "болеет ее болезнями, страдает ее страданиями, сораспинается"⁴⁷ лирический герой, она всегда - человек, в том смысле, который Блок вкладывает в это понятие только в третий период своего творчества, т.е. существо тварное, а значит по преимуществу убогое, нищее, несчастное.

От божественно-отреченного величия образа "Прекрасной Дамы" через ее определенное "снижение" (синкретичность) в "Незнакомке" (или трагедийно-редуцированное эксплицирование в

"Балаганчике") Блок идет к выявлению в ней всегда латентно присутствовавшего человеческого - "тварности" в "творении".

"Прихотливая мысль художника провела нас по кругу ассоциаций[.]; утвердив властное (по определению П. Флоренского) противоречие $A=A$ и $A\neq A$ "⁴⁸.

Россия "больная", Россия страждущая, Россия даже обезображенная стяжательством, пьянством, злобой и пошлостью (Россия "перин и купонов"⁴⁹ в стихотворении "Грешить бесстыдно, беспробудно") принимается поэтом как родное существо, что отнюдь не означает отказа от выражения эмоционального отношения к неприемлемой для индивидуума, верного "Музыке", звучащей первым гуманистам, неизменности все той же, что и во времена древние, убогости родины, мира - эмоционального отношения, нашедшего выражение в гневном и скорбном вопросе: доколе? - в заключающем цикл стихотворении "Коршун":

"Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты все та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней -
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?"

Выражая запрос гуманистической универсальности ("Духа музыки" - "текучести, в чем-то главном остающейся неизменной"⁵⁰),

Блок в конечном итоге отказывается от поисков индивидуальных путей к жизни совершенной, к "обетованной земле": "[...] раз в этой жизни есть столь страшные провалы[...], значит, надо искать другой жизни, более совершенной?" - спрашивает Блок в статье

1920 г. "Король Лир" Шекспира" и отвечает на этот вопрос отрицательно: "Об этом ни слова не говорит жестокий, печальный, горький художник Шекспир. Он мужественно ставит точку, предлагая "смириться перед тяжкою годиною" . Он ведь художник, а не священник (т.е. не тот, кто утешает страждущего - Н.С.), и как бы повторяет древние слова: "Страданием учись"⁵¹. Миссию художника Блок видит теперь лишь в жестоком, печальном, горьком "испытании сердец" искусством, конечные цели которого, раньше представлявшиеся ему мессианистическими, "нам неизвестны и не могут быть известны"⁵².