

МОДЕРНИСТСКО-ДЕКАДЕНТСКИЕ ЧЕРТЫ ПОЭЗИИ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Символизм и духовная атмосфера «серебряного века»

Когда мы называем художника слова гениальным, то редко задумываемся над тем, какой проверке на прочность подвергаем его наследие, сами того не желая. Согласно общепринятому положению, творчество гения многогранно и необъятно. Спорить трудно, однако в этом тезисе есть досадный момент агностицизма, чреватый ситуацией гносеологического отчаяния: мы обречены на частичное, заведомо неполное знание. Более того, кажется, что мы способны породить лишь различной степени достоверности версии, которые характеризуют художественное творчество выдающихся мастеров слова. Между тем во многом из-за подобных установок писатель, как правило, одинокий и непонятый при жизни, остается таковым и в посмертном существовании.

Поэзия Александра Блока, изучавшаяся с различных точек зрения, не исключение, и объемные тома исследований работают, скорее, на самоуспокоение научной общественности: написано немало, стало быть, что-то существенное и сказано. Бездна непроясненного вызывает к необходимости новых интерпретаций, и только краткость человеческой жизни ставит естественный предел поиску, бесконечность которого доходит до грани бессмысленности. И тогда волевым путем назначают пределы этой бесконечности, руководствуясь критериями, подсказанными идеологическими влияниями, присутствующими в ту или иную эпоху.

На сегодняшний день устоялось представление о Блоке как о романтическом, возвышенном, светлом поэте, писавшем о Прекрасной Даме, России, революции. Справедливо? Вполне. Однако этот имидж Блока, к тому же закрепляемый демонстрацией изображений поэта, где ему немногим более двадцати (безукоризненная воздушно-пламенная шевелюра, спокойное красивое лицо и – в вечность и для вечности – взгляд), грешит некоторой сусальностью.

Наличие литературного таланта при таком подходе выглядит необременительной и полезной добавкой к остальному бытию поэта. При этом упускается важная подробность: ничто не дается даром и не проходит без последствий, и поглощенность творчеством в большинстве случаев связана с дефицитом простого человеческого счастья, а для поэтов нередко – и сокращением продолжительности жизни. Если обратить внимание на то, сколько художников слова выросли в неполных семьях, сами не создали семей либо остались бездетными, имели ту или иную степень психической аномалии, погибли, подорвав здоровье алкоголем и наркотиками, либо покончили жизнь самоубийством, стали жертвами других чрезвычайных причин, то можно прийти к однозначному выводу: творчество – не забава, а зона смертельного риска.

Игнорирование трагических сторон биографии поэта влечет за собой поверхностное и одностороннее представление о его внутреннем мире и о собственно поэтическом творчестве. Но ведь стихи не прячут судьбу, а наоборот, неумолимо предсказывают ее, и в этом нет ничего мистического. Напротив, поскольку свидетельством подлинности таланта является слитность слова и действительности, слова и судьбы, и души, и характера, и многих других индивидуальных параметров, постольку слово – поэтическое в первую очередь – сообщает о тайнах человеческого естества настолько откровенно, что для квалифицированного исследователя нет загадки в том, какую жизненную программу выражает творчество того или иного автора.

Жизненный путь Блока был непродолжительным. «Он умер как-то «вообще», оттого что был болен весь, оттого что не мог больше жить. Он умер от смерти», – полагал В. Ходасевич.

Конечно, эта смерть, как и любое сложное, трагическое явление, своего рода загадка. Но одну из причин, думается, все же можно указать. Современные психологи используют термин «кризис середины жизни», который означает глубокую и болезненную перестройку психической деятельности, которая сопровождается переменой жизненных установок, притуплением эмоциональности, утратой интереса к жизни и т. п. и выпадает на возраст между тридцатью и сорока годами, на границе между молодостью и зрелостью. Такой вот переходный возраст.

Литература, как ей и положено, на несколько столетий опередила науку, зафиксировав этот феномен, однако, разумеется, не дав ему надлежащего истолкования: «Земную жизнь пройдя до середины, // Я заблудился в сумрачном лесу...» (Данте Алигьери, начало «Божественной комедии»).

Исследование хронологии творчества русских поэтов последних двух веков приводит к обнаружению еще одной интересной закономерности. Обычно к возрасту «кризиса середины жизни» заканчивается пора лучших лирических стихотворений, и поэты, особенно романтического склада, переживают вдобавок творческий кризис. Наиболее устойчивой в этих условиях оказывается поэзия с редуцированной эмоциональностью: любые варианты эпических и драматических произведений, а также «холодные» виды лирики – гражданская, философская. Любовная лирика и романтическая поэзия, как наиболее «пламенные», угасают почти безнадежно (исключения есть, но они из тех, что скорее подтверждают правило, нежели опровергают его).

И такое состояние длится у поэтов довольно долго, пока, наконец, способность к созданию высокопробной «горячей» лирики возобновляется, правда, уже в ностальгическом варианте, однако многим ли выпадает дожить до вожаемой даты? Афанасию Фету, например, повезло на шестом десятке создать шедевр интимной лирики, стихотворение «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...». Для вящей убедительности возьмем в союзники А. С. Пушкина, который как-то сказал барону Е. Ф.

Розену: «Помните, что только до 35 лет можно быть истинно лирическим поэтом, а драмы можно писать до 70 лет и далее!». Схожую идею классик выразил и в поэтической формуле «Лета к суровой прозе клонят».

Впрочем, оговоримся: такое состояние переживают в основном мужчины. Женщины же и тут, как всегда, загадочны, кроме того, их среди поэтов не столь много, чтобы отважиться на широкие обобщения. Недаром в одной из американских литературных энциклопедий, изданной в 1990-е гг., мировая классика трактуется как произведения, написанные мертвыми белыми европейскими мужчинами.

Проблема «кризиса середины жизни» в полной мере отразилась на личности и творчестве Александра Блока. В 1915 – 1916 гг. он неоднократно жалуется близким и знакомым, что не может писать, как прежде, что стало неинтересно сочинять стихи, что перестал чувствовать сопротивление поэтического материала. Как следствие эмоционального упадка, снижается уровень поэзии Блока, уменьшается количество созданных им стихотворений.

Он радовался, когда, разорвав завесу молчания, написал поэму «Двенадцать»: «Сегодня я гений». Как будто не был им прежде. Куда только ни бросался поэт, кем только не пытался стать – даже членом чрезвычайной комиссии при Временном правительстве, даже сторонником большевистской революции, – чтобы не выпустить из рук нить смысла жизни. Все было тщетно: главное – поэзия – ушло. И жизнь кончилась.

В восприятии широкой аудитории Блок остается светлым поэтом. Тем важнее (и, думается, необходимо во имя объективности) проследить за мрачной стороной его гения, которую ему искусно, как никому другому, удавалось выводить из зоны читательского впечатления. Любопытно будет обнаружить также некоторые блоковские приемы ретуширования декадентских переживаний.

Александр Александрович начинал как символист, однако все его последующее поэтическое творческое бытие представляет собой путь постепенного удаления от символизма. Немалую роль в его духовном становлении сыграли христианство (во многом – результат семейного воспитания) и философские идеи Владимира Соловьева, «духовного отца» младшего поколения символистов. «Стихи о Прекрасной Даме» (1904 г., первый сборник поэта) и некоторые последующие произведения носят отчетливый отпечаток ревностной приверженности соловьевской концепции Мировой Души, Вечной Жены, воплощавшей мистически интерпретированные идеи гармонии, красоты, высшей духовности и т. д. (знаменитая метафора А. Блока «О, Русь моя! Жена моя!» – отзвук этой доктрины). Но будем иметь в виду, что перед нами поэт, гениальные стихи которого далеко не всегда соответствуют любым внешне установленным канонам, и обратимся к проблеме «Блок и символистская традиция».

Как известно, символизм возник во Франции и стал первым словом модернизма. С начала своего существования новое литературное

направление начало посягать на казавшиеся нерушимыми постулаты искусства. Шарль Бодлер, ближайший предшественник символизма, создал книгу под названием «Цветы зла». Приоритетная роль зла в искусстве – вот важнейшая идея Бодлера, которая содержала вызов формуле гармонии, свято хранимой в европейской культуре еще со времен античности: истина – добро – красота.

Во второй половине XIX века стал очевиден кризис традиционного искусства. Он был обусловлен причинами эстетического, социального и мировоззренческого (идеологического) порядка.

Если говорить об эстетических причинах, то следует отметить, что возникновение символизма (первой школы модернизма) явилось результатом кризиса европейской (раньше других – французской) литературы, базирующейся на традициях, зафиксированных в «Поэтике» Аристотеля. Тематический набор, образная система, художественные приемы и т. д. становились повторяемыми и трафаретными. Те же проблемы, которые французская литература начала решать первой, были присущи и другим европейским литературам. Согласимся: после нескольких веков развития изящной словесности только с первозданной наивностью, т. е. без учета историко-литературного контекста, можно, например, рифмовать по-русски «кровь – любовь» или писать о «скупой мужской слезе».

Возможно ли было, например, французским писателям превзойти в рамках традиционного реализма Оноре де Бальзака, который в «Человеческой комедии» изобразил многоцветье отношений, состояний души, сословий и т. д.? Учтем и такой психологически значимый момент, как самолюбие художника. Кому хотелось быть бледной копией великого автора девяноста романов?

Показательна в этом смысле судьба Гюстава Флобера. Ему довелось заплатить огромную цену за верность традиционно трактуемому принципу жизнеподобия. У этого великого писателя не было почти никакой личной жизни – он всю жизнь творил, заточив себя в «башне из слоновой кости». Стилистика его прозы феноменально филигранна, на любой странице невозможно дважды встретить одно и то же слово, роман «Саламбо» почти целиком создан авторским воображением. И что же? Ровесник Ф. М. Достоевского, умерший всего на несколько месяцев раньше великого русского писателя, Флобер успел завершить три романа и несколько произведений значительно меньшего объема. Однако при этом отдельные сцены из «Воспитания чувств» и «Госпожи Бовари» непредвиденным для автора образом совпали с аналогичными эпизодами бальзаковских романов. Писать под диктовку реализма все больше означало, и не только для Флобера, повторяться.

Поиск новых путей в искусстве стал необходимым условием его выживания. Важно было только, какими окажутся эти пути. В принципе, писать лучше Бальзака, Пушкина, Толстого и кого угодно другого из

реалистов – проблема хотя и невероятно сложная, но разрешимая. Следует лишь отдавать себе отчет в том, что превзойти великих, как и во все предыдущие эпохи, можно исключительно по глубине содержания (т. е. на поле все того же реализма, обогащенного опытом других художественных систем). А это уже область смысла, которая не является специфически литературной и находится в компетенции философии, причем полноценной философии, не имеющей никакой иной ангажированности, кроме поиска и достижения истины.

Уникальность задачи, впервые вставшей перед писателями второй половины XIX века и по-прежнему актуальной в наши дни, заключается в том, что выдающиеся классические реалисты, в первую очередь русские, подняли уровень литературы беспрецедентно высоко. Насыщенность их произведений смыслами достигла того предела, за которым уже от художника слова требовалось быть незаурядным философом, иначе он не мог даже претендовать на статус великого писателя. Автоматически из числа претендентов на эту роль выбыли так называемые органические, «природные» таланты, а также те творцы, чей дар характеризовался преимущественно филигранностью формы. Всем им на шкале духовных ценностей были уготованы места от второго ряда и ниже.

Но что делать, если классики – штучный культурный продукт, а притягательность литературы, необыкновенно возросшая благодаря их плодотворным усилиям, побуждала к творчеству гораздо большее количество амбициозных людей, нежели крупных дарований? Произошло то, что Ортега-и-Гассет назвал «восстанием масс», только в относительно скромных масштабах литературы. Хлынувшие в нее самозванцы подменили духовную ценность творчества его социальной значимостью и устроили соревнование между собой, ориентируясь на параметр поэтики (художественного мастерства, стиля), т. е. формы, а не содержания.

Отныне реалистам-классикам в лучшем случае отдавалась дань ритуальной вежливости, зато принципы их творчества предавались забвению и третировались как ретроградные. Вместо универсальной шкалы таланта, объективной, хотя и негласно существовавшей со времен античности, возобладало мнение о субъективности оценки художественного творчества и о множественности равноправных точек зрения на него. Такая позиция позволяла номинироваться на роль гения практически любому желающему, а после «Черного квадрата» К. Малевича грань между величием и претензией на него в новом искусстве была окончательно стерта.

Впрочем, не будем бросать камни в модернистов: к моменту их прихода в литературу реализм действительно несколько обветшал и требовал притока свежих сил, в том числе и извне, из зоны безоглядного и порой самодостаточного художественного поиска, удачно названной «искусством для искусства».

Модернизацию искусства по линии совершенствования его формы

стимулировали социальные изменения, происходившие в западном мире. Индустриальная стадия развития капитализма выдвигала на историческую сцену и на лидирующие позиции в обществе тип человека, прямо либо косвенно связанного с процессом промышленного производства. Капиталистический способ производства стал определять не только производственные, но и любые другие отношения, наличествующие в буржуазном обществе, включая, безусловно, искусство, которое также представляет собой комплекс отношений. «Промышленный» принцип, перенесенный в сферу художественного творчества, означал первостепенное внимание к форме произведения. Поэтому обновление коснулось прежде всего ее. Что же касается содержания, то под эгидой мировоззренческого (идеологического) кризиса, сопровождавшего упомянутые выше социальные изменения, оно также модернизировалось.

Мировоззренческий (идеологический) кризис был в первую очередь кризисом христианства. Капиталистические общественные отношения по мере их развития все больше убеждали цивилизованную (в первую очередь христианизированную) часть человечества в том, что роль творца не только не принадлежит исключительно богу, но и во все большей степени начинает принадлежать человеку. Поэтому тезис Ницше о смерти бога и приходе на смену ему Сверхчеловека («Так говорил Заратустра») был не выдумкой безумца, а всего лишь констатацией сдвигов, произошедших в коллективном бессознательном в индустриальную эпоху и означавших массовую атеизацию, которая пришла на смену традиционной религиозности.

Для создания нового искусства было необходимо новое мировоззрение. И оно формировалось – не только все более хаотической и неоднозначной социальной действительностью, но и немецкой идеалистической философией (А. Шопенгауэр, Э. Гартман, Ф. Ницше и др.). В русском «серебряном веке» роль идейного центра сыграла религиозная философия (Н. Бердяев, С. Соловьев, В. Розанов, П. Флоренский, С. Булгаков и др.).

Орудием борьбы со смыслом, мешавшим триумфу нового искусства, могло быть только коллективное бессознательное. Следовало лишь облечь его в форму, адекватную исторической ситуации, т. е. иллюзиям, которыми на тот момент жило цивилизованное человечество. Для достижения этой цели максимально востребованными оказались идеалистические доктрины, а научные достижения становились объектом идеологических манипуляций.

Библией модернизма и символизма стала книга Артура Шопенгауэра «Мир как воля и представление». Скрытая и вечная сущность явлений («вещей в себе») – Мировая Воля, по Шопенгауэру, – постижима не логическим, а интуитивным путем, в первую очередь через искусство. Средством выражения Мировой Воли был признан символ. Среди искусств почетное место принадлежало музыке и лирической поэзии. Шекспир, Гете, Вагнер, По, Бодлер и др. были названы предшественниками французского

символизма. (Русские символисты проявляли особое внимание также к творчеству Лермонтова, Тютчева, Достоевского и др.).

Открытие Эдуардом Гартманом сферы бессознательного, которую этот философ-иррационалист считал абсолютно доминирующей, давало символистам право руководствоваться интуицией, а не разумом не только в творчестве, но и в жизни.

Фридрих Ницше, провозгласивший главным творцом не обремененного культурными условностями Сверхчеловека, узаконил для нового искусства отмену любых ограничений, включая гносеологические и этические. Тем самым творящему индивиду, Поэту, Художнику была предоставлена беспрецедентная свобода творчества, которая, правда, на практике обернулась тривиальной свободой формальных изощрений. Таковой оказалась плата за игнорирование диалектики, согласно которой свобода представляет собой не волюнтаристское, а руководимое сознанием начало. Это значит, что свобода невозможна без ее ограничения, основанного не на произволе, а на понимании положения вещей. Однако такие тонкости вряд ли беспокоили Ницше и его последователей из числа деятелей искусства.

Символисты восприняли дух своей эпохи и воплотили его в творчестве. В художественную ткань их произведений активно внедрялся символ, который использовался не столько в качестве средства художественного познания действительности, сколько в роли инструмента выражения мистических идей. Свойствами символа объявлялись обобщенность, многозначность, обращенность к вечности, логическая непроницаемость. Поэтому не следует бояться невнятности смысла в произведениях символистов: она запрограммирована их эстетической доктриной, предусматривающей приоритет музыкального – интонационного и фонетического – начала над смысловым.

Внутренний ущерб был нанесен традиционной трактовке принципа жизнеподобия. Нет, от него, вопреки широко распространенному в модернистской и постмодернистской среде мнению, художники слова не отказались – хотя бы потому, что искусство в принципе не может отражать ничего иного, кроме действительности. Нюанс лишь в том, на каком именно аспекте действительности сконцентрирован в данный конкретный момент главный интерес искусства. Иначе говоря, особо значимым для художника и его творчества является выбор сферы изображения.

Модернисты в целом и символисты в частности концентрируют свое внимание на достаточно узком и до них малоисследованном (риском уточнить: из-за его скромной значимости) участке действительности – мистическом компоненте духовного мира. Тем самым осуществлялся отказ от художественной традиции, получившей название «аристотелевского цикла искусства», прежде всего от традиции реализма, предписывавшей целостно, а не фрагментарно исследовать действительность при помощи образных средств.

По причине избирательности их интереса к действительности символисты старались не писать о явлениях материального мира либо использовали их образы в качестве символов. Для примера приведем стихотворение одного из первых русских символистов Николая Минского «Волна» (1896 г.):

Нежно-бесстрастная,
Нежно-холодная,
Вечно подвластная,
Вечно свободная.

К берегу льнущая,
Томно-ревнивая,
В море бегущая,
Вольнолюбивая.

В бездне рожденная,
Смертью грозящая,
В небо влюбленная,
Тайной манящая.

Лживая, ясная,
Звучно-печальная,
Чуждо-прекрасная,
Близкая, дальняя...

Образ-символ волны здесь может означать и женщину, и судьбу, и вечность, и тайну, и творчество, и вдохновение, и переменчивость вообще, и всякую бинарность, и любую противоречивость и т. д., и т. п. Каждое значение верно и каждое – не окончательно.

Кажущаяся безграничной свобода интерпретаций символистских произведений на самом деле представляет собой произвольное блуждание в релятивистской размытости смысла, т. е. попытку узаконить отказ от смысла. Пройдет меньше века, и постмодернизм пойдет еще дальше, когда сочтет этот компонент искусства факультативным, фактически ненужным. Античная триада «истина – добро – красота», в эпоху модернизма утратившая свой этический компонент, а гносеологический сократившая до мистического, в постмодернистский период оказалась редуцированной до, мягко говоря, превратно проинтерпретированного эстетического компонента. Искусство превратилось в бессмысленное и безответственную игру «знаками», якобы не имеющими значения, и «культурными (?) кодами».

Вот у истока какого разрушительного процесса находился символизм. Примечательно, что, согласно его доктрине, реальная жизнь почиталась

несравнимо более низкой, нежели ее отражение – искусство (принцип «искусство выше жизни»).

Отсюда один из ключевых мотивов символизма – мотив раздвоенности (контраста), проистекавший из принципа двоемирия и означавший разделенность высокого и низкого, небесного и земного, духовного и телесного и т. п., причем первые элементы этих оппозиций трактовались в мистическом ключе. В этом мотиве легко обнаружить религиозные корни: ведь христианство также настаивает на ничтожности и бренности земной жизни и величии вечной, небесной. Однако у символистов мистицизм нередко оборачивался жизнеотрицанием, которое переходило в культ смерти и декадентские настроения (неслучайно во Франции целая плеяда символистов именовалась «проклятыми поэтами»), тогда как в христианстве даже отчаяние (уныние) трактуется как смертный грех.

Поскольку сферой изображения у символистов выступала область мистического, таинственного, непознаваемого, это требовало от художников слова чрезвычайного воображения, изысканной фантазии, а значит, и особого склада личности, заметим, во многих случаях патологического, психологически и поведенчески маргинального.

Символизм возник как стихийный и естественный феномен, однако сформировался и утвердился как конвенциональное искусство (предусматривавшее договоренность литераторов следовать определенным правилам при создании произведений). Временам гениальных непризнанных одиночек (Верлен, Рембо, Лотреамон) пришла на смену эпоха создания организационных центров символизма (литературные объединения, издательства, журналы) и выдвижения коллективных лидеров (Малларме, Мережковский, Брюсов и др.). В эту эпоху и приходит в литературу Александр Блок.

Модернист и декадент Александр Блок

Примем во внимание ту очевидную истину, что Блок был неординарной творческой индивидуальностью, подлинно русским поэтом, а значит, наследником традиций «золотого века» (В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. А. Фета, Н. А. Некрасова и др.), и проследим, какое воздействие оказала символистская доктрина на его зрелое творчество (символизм в «Стихах о Прекрасной Даме» легко распознаваем, и обнаруживать его там – занятие хотя и полезное, но довольно рутинное).

Лирический герой Александра Блока – Поэт, творческая личность – как правило, изображается либо отшельником, либо созерцателем чужой жизни. Он одинок и монументален, бездеятелен. Впрочем, его бездеятельность – также форма одиночества, форма непричастности к миру и его делам. Поэтому тема одиночества творческой личности – одна из ключевых у Блока. Здесь поэт выступает в первую очередь наследником традиции Лермонтова, написавшего гениальное четверостишие: «Выхожу один я на

дорогу» (дорога – судьба; моя судьба, мое будущее – одиночество); // «Сквозь туман кремнистый путь блестит» (сквозь неясные очертания будущего отчетливо проступает неизбежность страдания: острые камни, о которые можно пораниться); // «Ночь тиха» (ни свет, ни звук не являются союзниками Поэта); «Пустыня внемлет Богу» (безмолвное пространство воспринимает небесное безмолвие, и диалога по-прежнему нет); // «И звезда с звездою говорит» (диалог возможен лишь в космических далях; Поэт – величина космическая, а на земле ему уготовано одиночество).

Теме одиночества творческой личности посвящено знаменитое блоковское стихотворение «Незнакомка» (1906 г.). В нем представлены ведущие символистские мотивы: раздвоенности (контраста), тайны, вечности, одиночества. Начало стихотворения – почти реалистическое и внешне представляет собой бытовую картину, зарисовку с натуры:

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздается детский плач.

И каждый вечер, за шлагбаумами
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг,
А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск.

Завораживающие стихи, пьянящий, убаюкивающий ритм. Но о чем здесь говорится? И как? Звуковая картина: пьяные окрики, детский плач, женский визг, скрип уключин – диссонансный подбор. Зрительная: пыль, рекламная вывеска булочной (визитная карточка убожества обывателей, устремленных к насыщению желудков и не обремененных высокими желаниями), шлагбаумы («запретительная» семантика, прямизна, автоматическое чередование черного и белого – признаки несвободного, унылого, бесцветного «страшного мира»), канавы и прогуливающиеся среди них пошляки обоего пола. Гамма чувств: скука, пьяный разгул, пошлость и рутина. Неслучайно звуки, доносящиеся до слуха лирического

героя, дважды сопровождаемы одним и тем же глаголом: «раздается детский плач», «раздается женский визг» – так поэт подчеркивает однообразие бытовой жизни. Солнце, которое светит обывательскому миру и выступает его символом, – бессмысленно кривящийся диск, уродливая гримаса на круглом лице безумца.

Великолепие формы стиха и приземленность, пошлость описываемой в нем действительности создают мотив раздвоенности уже в первых четырех строфах. Тот же мотив выражен и другим способом: контрастирующим звучанием клаузул четных и нечетных строк. Нечетные: дактилическая рифма с музыкальными сонорными «л», «н» и «м» («ресторанами – пьяными», «переулочной – булочной», «шлагбаумами – дамами», «уключины – приученный»); четные: мужская рифма с сухим жестким звучанием, причем в трех случаях – односложная («глух – дух», «дач – плач», «диск – визг»). Через негативное отношение (скепсис, иронию, сарказм) лирического героя к низкой действительности выражена его внутренняя непричастность к ней, следовательно, налицо мотив одиночества.

Тот же мотив усугублен в пятой строфе:

И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирен и оглушен.

Здесь для нас важен впервые возникший в стихотворении образ-символ вина. Автор решительно относит его к арсеналу символизма, именуя «влагой терпкой» (осознательно-вкусовое ощущение, материальность) «и таинственной» (а это уже из сферы духа; кроме того, эпитет «таинственный» – обозначение мотива тайны).

Шестая строфа передает неприязнь лирического героя к пребывающим в соседстве с ним людям «страшного мира». Блок даже употребляет крайне редкое для него и для высокой лирики вообще просторечие. У него лакеи «торчат», как неживая природа, а пьяницы «возвышаются» до зоологического уровня:

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат,
И пьяницы с глазами кроликов
«In vino veritas!» кричат.

Одновременно поэт не забывает о важнейшем символистском мотиве вечности, вводя его в текст через латинское изречение (латынь – язык вечности). Возвышенный мотив озвучен устами ничтожеств – так еще раз проявляет себя мотив раздвоенности.

Анализируемое стихотворение называется «Незнакомка» (мотив жизнеотрицания, который проявляется через семантику удаленности от конкретного женского образа, передан здесь по-блоковски элегантно, ведь Незнакомка – вариация Прекрасной Дамы). Однако в первых шести строфах, составляющих почти половину текста, о заглавной героине не произнесено ни слова. Почему? На наш взгляд, в этом сказался неповторимый художественный такт Блока (одна из особенностей, делающих прекрасными даже самые мрачные его строки): «пригласить» Прекрасную Даму после того, как для ее появления подготовлена почва, т. е. выстроена символистская основа стихотворения. Образ лирической героини не только самоценен, но и возникает ради «испытания на прочность» безысходного одиночества героя. С превеликой осторожностью допускается она в его внутренний мир:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?)
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

Даже самое ее появление представлено то ли фактом реальности, то ли романтической мечтой (мотив раздвоенности, на этот раз адресованный Незнакомке). Даже первое описание внешности: движущийся силуэт, скрываемый к тому же туманным окном (мотив тайны) – не содержит никакой конкретики. И все это сочетается с соблюдением скрупулезной временной достоверности: «И каждый вечер, в час назначенный...». Что же дальше?

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

Пьяницы получают статус деталей интерьера (стульев, столиков), Незнакомка безупречно аристократична, мотив одиночества сопутствует ей («Всегда без спутников, одна»), мотив раздвоенности («дыша духами» – парфюмерия, материальность; «туманами» – тайна, идеальная сфера) – также. Прекрасная Дама сидит у окна (выход в иную реальность, доступность для нее другой, таинственной, символистской реальности; окно ведь не простое, а «туманное», маркированное мотивом тайны). Для полного соответствия «джентльменскому набору символиста» образу Незнакомки недостает мотива вечности, и автор воспроизводит его в девятой строфе:

И веют древними поверьями

Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

Одни и те же символистские мотивы отнесены к герою и героине – так подчеркивается их внутреннее родство. Превосходная перечислительная интонация, придающая тексту колорит магических заклинаний, сочетается с изысканной звукописью (чтобы не загромождать анализ содержания стихотворения, не следим за игрой гласных и согласных, а это – настоящая симфония; Александр Блок помнит завет Поля Верлена: «Музыка прежде всего»). Аристократизм героини становится ведущей темой. Прекрасные стихи о Прекрасной Даме! Три следующих строфы – это подлинный гимн Незнакомке, в них Блок переходит на чисто символистский поэтический язык:

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

Глухие тайны мне поручены,
Мне чье-то солнце вручено,
И все души моей излучины;
Пронзило терпкое вино.

И перья страуса склоненные.
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

Эти стихи просто опасно трактовать как реалистические. Корней Чуковский попробовал и посчитал поэтической бестактностью строки о перьях страуса, качающихся в мозгу. Между тем Блок говорит о том, что атрибуты внешности Незнакомки составляют единое целое с состоянием души героя (не будем забывать, что ее пребывание в реальности эфемерно, мнимо, зависимо от его воображения, от его «мозга»). Реалист рассмотрит за темной вуалью разлет бровей, очертания губ и т. д.; символисту видится «берег очарованный», «очарованная даль»: никакой житейской конкретики, лишь самое общее настроение, впечатление, состояние души. «Странная близость», «глухие тайны», «излучины души», «дальний берег» – берег очарования, существующий лишь в воображении. Импрессионистический, плавучий, таинственный язык символизма, где все предполагается и угадывается, а не прочитывается впрямую. «Мне чье-то солнце вручено...» – чье? кем? – только и поймешь, что высказана мысль о причастности к

недосягаемо величественному и непогрешимо светлому. Образ-символ вина вбирает в себя множество значений, выражающих настроение стиха: очарование, восхищение, восторг, сон, греза, мечта, тайна, бесконечность, раздумье, истина, вера, любовь, вдохновение...

Нетрудно заметить, что стихотворение симметрично делится на две половины: в первых шести четверостишиях читатель готовится к встрече с Незнакомкой, в последующих он должен оценить ее божественную безупречность. Но наиболее потрясающее, шокирующее впечатление производит заключительная, тринадцатая, «сатанинская» строфа (даже такой компонент художественного текста, как количество строф, учел великий поэт), дерзко разрушающая и едва возникшую симметрию, и не без труда восторжествовавшую гармонию. Читатель мог ожидать какого угодно финала, однако его оставили при самом опустошающем варианте. О Незнакомке – ни слова, зато трижды – о лирическом герое, с акцентировкой местоимения первого лица единственного числа, которое сигнализирует об одиночестве:

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.

Пошли патетические восклицательные знаки, использована хлесткая грубоватая рифма «сокровище – чудовище», причем дактилическая, у которой были «музыкальные» «предшественники», – и все это сделано ради утверждения безысходности одиночества Поэта. Человечество не только не получит сокровищ моей души, оно даже не догадается, как к ним подступиться, как бы говорит лирический герой.

Поэтому и употреблен глагол «лежит» с его семантикой бездействия, не востребованности, ненужности, одиночества; поэтому в ходу и такая категоричность: «... только мне!». Это отчаяние одиночества. И категория среднего рода, обладающего семантикой обобщенности: «Ты право, пьяное чудовище!» – это укор невменяемому и презираемому человечеству, к которому через фигуру умолчания присоединяется и Незнакомка (невозможно сказать ей, внутренне самой близкой, что и она не в силах разрушить одиночество лирического героя, отсюда – досада и сублимация досады в ругань: «... пьяное чудовище!»).

Последняя строчка стихотворения как бы аккумулирует в себе его содержание. Это все те же мотивы: тайны («я знаю»: знание только мое, тайное), вечности (латинская фраза, переведенная на русский язык, хотя и выражает интимное знание героя, но не утратила своей родовой основы), раздвоенности («я знаю» – а мир не знает), одиночества: вино – одиночество (анаграмма первого слова этой пары содержится во втором).

Впервые связь между мотивом (темой) одиночества и образом-символом вина была проведена в пятой строфе и развивалась до финала. Лирический герой пришел к выводу, что истина – в одиночестве, однако не пустом и бесплодном, а дарующем многообразие смыслов, выраженных через образ-символ вина. Может быть, в этом оптимизм стихотворения? Странный, во всяком случае, оптимизм, непривычный: ведь блоковский шедевр – апофеоз отречения от мира, апофеоз отчуждения, апофеоз жизнеотрицания во имя творчества и в этом ракурсе – апология доктрины модернизма.

Автор «Незнакомки», как и подобает модернисту, заведомо отбрасывает кажущуюся ему помехой для поэзии брэнную жизнь и лишается источника жизнелюбия и творчества. Символист Блок стремится творить без опоры на «бытийный назем», балансируя на грани между искусством и смертью. Искусство требует жертв? Конечно. Но жизнеутверждающих жертв, потому что чрезмерные жертвы снижают его уровень.

Стихотворение «Незнакомка» – пример поэтического доказательства от противного. Преодолеть одиночество героя автор поручает Прекрасной Даме, самому заветному и безукоризненному своему образу-символу. Предположив, что Незнакомка – существо, родственное герою, и даже проследив за развитием наметившегося было единства, мы в итоге вынуждены признать, что ее попытка проникнуть в загадочный и противоречивый мир души Поэта признана неудачной и оказалась отвергнутой. Итак, Прекрасная Дама принесена в жертву блоковскому искусству (а была его целью)?

Эта интерпретация содержания стихотворения может быть признана достоверной при условии, что появление Незнакомки – факт реальности. Если же она – настолько Незнакомка, что ее и вовсе не было, если она – фантом, призрак, порожденный воображением лирического героя, то не только «перья страуса», но и все ее внешние приметы и внутренние качества целиком принадлежат сфере его души, точнее, сфере его воображения. В таком случае об отречении от Прекрасной Дамы или принесении ее в жертву на алтарь искусства не может идти речи (химера воображения исчезла всего лишь до завтрашнего вечера – какой с нее спрос?), а тринадцатая строфа – крик отчаяния о том, что реальность не способна подарить герою внутренне близкого человека. В остальном же все совпадает с приведенными выше рассуждениями.

Несколько слов о соотносительности «Незнакомки» с русской поэтической традицией. Налицо тематическая преемственность: тема одиночества творческой личности отчетливо артикулирована в XIX веке, особенно в поэзии Пушкина, Лермонтова, Тютчева («Молчи, скрывайся и таи...»). Ритмический рисунок «Незнакомки» напоминает «Я помню чудное мгновенье...», а роскошные дактилические рифмы не могут не потревожить тень Некрасова. Фонетическая культура стихотворения находится на уровне

высших образцов поэзии «серебряного века».

В творчестве Александра Блока неоднократно декларировался общемодернистский тезис «искусство выше жизни», который порождал культ вдохновения, поэтического экстаза, чрезвычайной эмоциональности. В сочетании с жизнеотрицанием этот культ иногда оборачивался эмоциональным экстремизмом: «... только влюбленный // Имеет право на звание человека». Невлюбленный вычеркнут? А влюбленный всего лишь «имеет право»? Кого же тогда считать человеком?

Поэт умеет завуалировать среди нежных строк ноту жизнеотрицания, и стихотворение «Когда вы стоите на моем пути...» подтверждает это. Однако вне поэтического творчества классик «серебряного века» бывал менее осторожным. Например, известно высказывание Блока о допустимости убийства, если оно освящено великой ненавистью. Несколькими десятилетиями раньше предтеча модернизма Ф. М. Достоевский утверждал в своих великих романах прямо противоположное и был прав. Культ вдохновенной бессознательности, присущий искусству в целом и доведенный в рамках модернизма почти до абсурда (оставлено поле деятельности для постмодернистов), отзывался в блоковском мировоззрении декадентскими симптомами.

А. Блок представляется многим прекрасным и светлым благодаря его редкостному дару не подключать читателя к соучастию в собственных безысходных муках. Образцом его художнического такта может служить стихотворение «О, я хочу безумно жить...», из которого сразу запоминаются первая и две последних строчки: «Он весь – дитя добра и света. // Он весь – свободы торжество», выражающие желание поэта, чтобы так о нем думали юные потомки. Для потомков зрелого возраста припасено незаметное признание, исповедальный стон, спрятанный в сердцевине стихотворения:

Пусть душит жизни сон тяжелый.
Пусть задыхаюсь в этом сне...

Александр Блок пишет так, чтобы смысл гармонировал со звуком. «Гнетущая» фонетика только что процитированных строк с опорой на «ж», «з», «ш», «с» говорит сама за себя. А дальше: «Быть может» (модальность предположения и, как увидим позже, оптимистического), «юноша» (незрелый возраст) «веселый» (и только он, хотя бывают и печальные юноши) // «В грядущем» (настоящее изъято даже из области предположений) «скажет обо мне...». Столько ограничивающих оговорок, и лишь после них и с учетом их следуют оптимистические строки о добре и свете, о торжестве свободы...

И не криком ли боли по своей скрытой сути является бодрое по наружности восклицание: «Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!»? («О, весна без конца и без краю...»). И этот повтор, словно убеждающий в правоте оптимистического взгляда на мир, эта настойчивая монополия ударного «а»

– звук распахнутости, простора, свободы, весны – в двух начальных строках: «О, весна без конца и без краю – // Без конца и без краю мечта!». И такой выразительно мажорный восклицательный знак... Тот, кто в ладах с действительностью, не восторгается по этому поводу, а методично преодолевает один жизненный отрезок за другим. Иное дело – лирический герой Блока, для которого «страшный мир» настолько невыносим, что кажутся раздражающими даже внешне безобидные бытовые реалии:

* * *

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века –
Все будет так. Исхода нет.

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

Действительность однообразна (сухой перечислительный ряд), лишена ярких впечатлений, а значит, творческих импульсов, бессмысленна и будет таковой на протяжении всей человеческой жизни. Неутешительна и гипотетическая версия будущего: новая инкарнация, новый круг жизни означает почти стопроцентное «повторение пройденного»: изменен порядок перечисления «объектов», и «бессмысленный и тусклый свет» заменен на эквивалент: «ледяная рябь канала» – однообразие (рябь), однозначность (канал) и холод одиночества, отверженности.

С метафоры «холод – одиночество» начинается еще одно известнейшее блоковское стихотворение:

Земное сердце стынет вновь,
Но стужу я встречаю грудью.
Храню я к людям на безлюдьи
Неразделенную любовь.

Земное (для людей, для реальной жизни) сердце сковывает холод одиночества, но Поэт ради Творчества (для которого у него в наличии, по-видимому, еще и «небесное» сердце) готов к такой жертве. Любить людей герой способен только не видя их («на безлюдьи») и – особой, «неразделенной» и обреченной на неразделенность, неземной любовью, порождающей не человеческие отношения, а произведения искусства.

Но за любовью – зреет гнев.
Растет презренье и желанье

Читать в глазах мужей и дев
Печать забвенья иль избранья.

В этом стихотворении мотив раздвоенности тотален, и следить за его очередным появлением в тексте – значит заново пересказывать текст. Интереснее будет отметить, что здесь на новый, «серебряновековой» лад звучат темы «поэт и толпа», «поэт и читатель». Вместе с гневом и презрением к обывателям у Поэта пробуждается жажда славы, а у кого ее искать, как не у тех же обывателей (мистические варианты оценки творчества Блоком не рассматриваются)? Однако для лирического героя наиболее неприятна мысль об отождествлении себя с чернью:

Пускай зовут: Забудь, поэт!
Вернись в красивые уюты!
Нет! Лучше сгнуться в стуже лютой!
Уюта – нет. Покоя – нет.

«Вернись в красивые уюты!» – стилистически не слишком грамотное выражение, Блок специально выделяет его курсивом, желая подчеркнуть несовершенство «страшного мира», в котором люди не способны даже правильно выразить мысль. Поэтому – решительное «да» холоду одиночества, пусть даже гибельному. Лирический герой одерживает не только моральную, но и, если так можно выразиться, «пунктуационную» победу. Два восклицательных знака содержит зов обывателей и столько же – ответ им, а утверждают превосходство Поэта два категорических тире и две ледяные точки (дивная симметрия!): «Уюта – нет. Покоя – нет» – вашего уюты, вашего покоя.

Итак, лирический герой Александра Блока – сноб? Вовсе нет. Поэт имеет полное право на отмежевание от толпы, важно лишь, каким способом он это делает. Блок, при всем разнообразии его творчества, отдает предпочтение модернистски-декадентскому пути. Ведь не шутил же он, когда, выступая прямым наследником Шарля Бодлера, объявлял искусство порождением зла («К Музе», 1913 г.)? Вот что сказано о Музе и ореоле над ней:

И когда ты смеешься над верой,
Над тобой загорается вдруг
Тот неяркий, пурпурово-серый
И когда-то мной виденный круг.

Искусство, попирающее святыни, искусство, охваченное адским пламенем и дарующее Творцу «страшные ласки» и «горькую страсть»... Искусство по ту сторону добра и зла, вне проблемы добра и зла: «Зла, добра ли? – Ты вся – не отсюда» – это о Музе. И это Блок. Надо ли говорить, что в

XIX веке для русских писателей-реалистов подобное восприятие творчества было, как минимум, экзотическим?

Конечно, это – не весь Блок. Несколько иначе эмоционально окрашена его интимная лирика (особенно эротически-чувственные строки цикла «Кармен»), а в многочисленных стихах о России он кажется наиболее адекватным своему гению. Не забудем также о гражданских мотивах в его творчестве: там также подлинный Блок. И в поэме «Двенадцать», и в размашисто русских «Скифах» – он же. Но прежде всего Александр Блок был великим модернистом, творчество которого имело декадентскую направленность. Преодолевая, хотя и не изживая ее, поэт достигал художественных высот, которые для «серебряного века» являлись классическими.