

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Мазуренко Ольга Викторовна

Цветосюжет в лирике А. Блока

(на материале поэтических текстов 1905-1915 гг.)

Специальность 10.01.01. – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель

доктор филологических наук,

профессор Т.А. Никонова

Воронеж

2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3-21
Глава I.	
Цветовая экспликация сюжетной динамики в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре»	
1.1. Цветовая символика А. Блока в спектре литературоведческого анализа	22-38
1.2. Цветообозначения в пространстве лирического сюжета (стихотворение «Девушка пела в церковном хоре»).....	38-63
Глава II.	
Структурирующая функция цвета и света в лирическом цикле (на примере цикла «Заклятие огнем и мраком»)	
2.1. Лирический сюжет в современном изучении. Его междисциплинарные аспекты	64-74
2.2. Цветосюжет в цикле А.Блока «Заклятие огнем и мраком».....	74-113
Глава III.	
Цветовая динамика сюжета в поэме «Соловьиный сад»	
3.1. Лирическая поэма в теоретическом освещении.....	114-123
3.2. Цвет как способ реализации лирического события в поэме А.Блока «Соловьиный сад».....	123-151
Заключение	152-155
Список использованной литературы	156-190

ВВЕДЕНИЕ

В последнее время получили распространение междисциплинарные подходы, позволяющие интегрировать знания различных гуманитарных наук. Проблема цветовой символики относится к их числу. Являясь проблемой общегуманитарного плана, она интересует психологов, богословов, философов, литературоведов.

Цвет как одно из объективных свойств физического мира сопровождает человека на протяжении всей его многовековой истории. При том, что цвет, как правило, не выступал объектом специальных размышлений философов, связанная с ним проблематика неизменно упоминается именно в их работах в контексте онтологических, гносеологических и эстетических размышлений. Так, средневековые схоласты св. Бонаventura (ок.1218-1274) и св. Фома Аквинский (ок.1225-1274) говорили о цвете и при разработке метафизики света, и в ходе рассуждений об искусстве и красоте. Св. Бонаventura, например, мыслил свет в качестве субстанциальной формы всех тел, как небесных, так и земных. Он рассматривал свет в трех аспектах: как собственно свет (*lux*), как цвет (*lumen*), как сияние (*splendor*). Видимый цвет, по мнению Бонаventura, рождался за счет встречи двух видов света: того, что находится в непрозрачном теле, и того, что излучается в прозрачном пространстве, второй выявляет первый (от *lumen* к *splendor*).

Для св. Фомы Аквинского свет являлся деятельным качеством, которое берет начало в субстанциальной форме солнца и которое прозрачное тело готово принять и передать. Благодаря этому оно само обретает новое «состояние» или «расположение», в свою очередь, обеспечивая «просветление». Цвет является способом перехода в новое состояние. Обратим внимание на то, что религиозно-философское восприятие света ни в коей мере не равняется колористике, а включает в его смысловую парадигму производные – сияние, блеск, источник света. Вот поэтому для средневекового восприятия цвета характерно внимание к физической

(динамической) стороне явления. Философы больше внимания уделяли не столько колористике, сколько свету. Не случайно и литература средних веков полна радостных восклицаний, вызванных созерцанием солнечного дня или пламени. Так, Дантов «Рай» являет собой совершенный образец эстетического восприятия света, обусловленного отчасти желанием средневекового человека представлять божественное в категориях света и сделать свет метафорой духовной власти.

Давнюю традицию в науке имеет и потребность осмысления психологических и эстетических свойств цвета. Универсальный характер проблемы отметил еще Аристотель (384-322 до н. э.). Основоположником собственно научного изучения цвета нового времени с полным правом можно назвать Исаака Ньютона (1643-1727). Ученый-физик формулирует естественнонаучную теорию цвета и утверждает органическое единство цвета и света, их физическое тождество. Опытным путем Ньютон доказывает, что спектр – это «естественная» шкала цветов, а спектральные цвета являются основными цветами. Труды Ньютона способствовали возникновению двух ветвей науки о цвете – «физиологической» оптики и учения о психологическом воздействии цвета.

Физиологический принцип классификации цвета был положен в основу «Учения о цвете» И.-В. Гете (1749-1832). В конце XVIII века, в результате полемики с теорией Ньютона, Гете построил свою цветовую систему. В систематике цвета он исходит отчасти из естественнонаучных наблюдений, отчасти из обобщений практических операций живописцев (смешения красок). В понимании Гете цвет – полноправный элемент бытия и космоса, источник знания, вдохновитель творчества. Симпатизируя взглядам Аристотеля, Платона и неоплатоников, ученый отстаивает идею единства и неделимости света, его божественного происхождения. В то же время И.В. Гёте был одним из первых, кто обратил внимание на эстетическую нагрузку цвета и света, он рассматривал цвет не только с точки зрения физики, но и со стороны его воздействия на человеческую психику.

После появления теории света Ньютона и «Учения о цвете» Гете открылось множество путей для познания сущности и роли цвета. Так, в новое время Р. Штайнер (1861-1925) обосновал связь цвета и состояния человека. С точки зрения Штайнера, цвет, имеющий отношение к сознанию человека, неразрывно связан с мыслительными импульсами и процессами, с деятельностью души и духовной жизнью человека. Большое значение для понимания роли цвета в контексте мировой культуры имела идея О. Шпенглера (1880-1936) о том, что цвет выражает душу культуры и является составляющей национальной картины мира.

Вполне логично то, что цвет постепенно стал предметом исследования гуманитарных наук, ведь цветовое зрение – особенность человека, отличающая его от большинства животных. Для человека зрение – основной канал восприятия окружающего мира, и именно цвет играет важнейшую роль при интерпретации зрительной информации. Поэтому помимо изучения физической природы света, вопросы восприятия цвета рассматриваются и в психологии, и в филологии. В целом можно отметить, что проблеме цвета в литературе на данный момент посвящено значительное количество исследовательских работ. Назовем лишь некоторые из них, те, которые имеют отношение к рассматриваемой нами теме.

Филология достигает значительных успехов в цветоведении на рубеже XIX-XX веков: появляются работы И.Ф. Анненского, А. Белого, А.А. Блока, А.Н. Веселовского, Ц.П. Балталона, В.Я. Брюсова и др. Главенствующую роль цвету в искусстве отводил русский символизм. Цвета связывались символистами с онтологически важными понятиями, например, со структурой мироздания, возводились к небесным, космическим или же, наоборот, земным символам при необходимости передать особенные ощущения или сокровенные эмоции и переживания. Так, А. Белый разработал цветовой аспект синтетического искусства и художественно-практически и теоретически. Этой теме он посвятил статью «Священные цвета» (1902). Белый говорил об использовании символистами цветов, с

помощью которых характеризовались самые сложные психологические состояния. Анализ цвета в русской литературе Андрей Белый одним из первых затронул в своей книге «Мастерство Гоголя» (1934).

Подъем интереса к подобным вопросам вновь возникает в 1960-е годы. Исследователи обращаются к проблемам использования элементов живописи в художественном произведении, к вопросам использования цветописи в творчестве конкретных писателей. Назовем наиболее значительные из этих работ. К их числу мы относим труды В.Н. Альфонсова («Слова и краски: очерки из истории творческих связей поэтов и художников», 1966), Л.М. Грановской («Цветообозначение в истории русской лексики», 1968), Н.А. Донца («Элементы цветописи у М. Горького», 1967). В 1970-е годы были опубликованы интересные труды Б.Е. Галанова («Живопись словом: человек, пейзаж, вещь», 1972), С.М. Соловьева («Цвет, число и русская словесность», 1971), Е.С. Штенгелова («Цвет в художественной литературе», 1970) и др.

Работы 1980-1990-х представляют собой заметки об использовании цветообозначений у отдельных писателей и сосредотачивают внимание на количественных параметрах цветообозначений. Поэтика цвета является одним из аспектов изучения колористического мастерства писателя. Применительно к идиостилю художника слова показательна частота тех или иных красок, позволяющая рассмотреть вопрос о цветовой предпочтительности в выборе изобразительных средств. Так, С.М. Соловьев предлагает для определения цветовой насыщенности литературных произведений использовать число упоминаний цвета¹. Предложенная С.М. Соловьевым формула, а также его монография «Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского» (1979)², избиралась многими исследователями в качестве образца для анализа функции цвета в

¹ Соловьёв С. М. Цвет, числа и русская словесность / С. М. Соловьёв // Знание сила. - 1971. - № 1. – С. 54 - 56.

² Соловьёв С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М.Достоевского. Москва, 1979. - 352 с.

художественном произведении³. С.М. Соловьев в статье «Цвет, число и русская словесность» отмечает важное свойство цвета в литературе, придающее ему исключительный интерес для исследователя. Если использование цвета в живописи подчинено традиции, зачастую просто очевидно, то в литературном произведении писатель использует его неумышленно, интуитивно, подсознательно, а значит, в литературе цвет – область для определения мастерства художника, особенностей его личности, своеобразия его искусства. Цвет «отражает основные принципы поэтики писателя», – пишет С.М. Соловьев⁴.

Вопрос о влиянии цвета на организм, нервную систему и психику человека волнует и современную психологию. Физическое воздействие цвета на человека подтверждено многочисленными экспериментами ученых. Их размышления нашли отражение в большом пласте исследовательских работ. Назовем среди них несколько наиболее авторитетных: В.В. Драгунский «Цветовой личностный тест» (1999), «Живая энергия цвета» (1995), Б.А. Базыма «Психология цвета: Теория и практика» (2005), П.В. Яньшин «Психология и психосемантика цвета» (1996).

Доказано, что все спектральные цвета тем или иным образом влияют на функциональные системы человека. Деятельность органа зрения может возбуждать и другие органы чувств: осязание, слух, вкус, обоняние. Цветовые ощущения могут также вызывать воспоминания и связанные с ними эмоции, образы, психические состояния. Всё это называют цветовыми ассоциациями. Ученые выяснили, что психологический аспект восприятия цвета неразрывно связан с социально-культурным и эстетическим. Всякий отдельно взятый цвет или сочетание цветов может восприниматься человеком различно в зависимости от культурно-исторического контекста, от

³В качестве примера приведем следующие диссертации: Соловьева Л.Ф. «Поэтика цветописи в сборниках Анны Ахматовой "Вечер", "Четки", "Белая стая", "Anno Domini", "Подорожник"» (1999 г.), Бурштинская Е.А. «Цвет как аспект литературного портрета в художественной прозе И. С. Тургенева» (2000 г.)

⁴ Соловьев С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М.Достоевского. Москва, 1979. – С. 5

пространственного расположения цветового пятна, его формы и фактуры, от настроенности и культурного уровня зрителей и многих других факторов.

Многообразие подходов к изучению проблемы цветовосприятия, ее ярко выраженный «мультидисциплинарный характер» актуализировали необходимость целостного и системного восприятия цвета, понимания связи различных феноменов – начиная с процесса возникновения цветового ощущения, механизмов цветового зрения до психологического воздействия цвета на человека, цветовой символики, семантики цвета в искусстве и религии.

Цвет выступает одной из основных категорий культуры, фиксирующей уникальную информацию о колорите окружающей среды, своеобразии исторического пути народа, взаимодействии различных этнических традиций, особенностях художественного видения мира. Многие явления культуры не могут быть поняты без учета значения цвета. В науке о цвете особое место занимают исследования, в которых дается объяснение природы эстетического восприятия цвета человеком и анализируется функционирование цвета в искусстве. Среди них можно отметить несколько наиболее значимых работ: «Цвет в живописи» (1984) Н. Волкова, «Живописное мастерство Врубеля» (2000) М. Алпатова, «Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о восприятии зрителя» (2006) С. Даниэля.

Вопрос о цветовой символике волновал и ученых-богословов. Например, русский философ князь Евгений Трубецкой в своих работах «Умозрение в красках» (1915), «Два мира в древнерусской иконописи» (1916), «Россия в ее иконе» (1917), вошедших в книгу «Три очерка о русской иконе», дал первое, целостное, историческое и богословское истолкование древней русской иконы, уделив внимание и её цветовому исполнению. Как писал Трубецкой, «то это пурпур небесной грозы, то это ослепительный

солнечный свет, или блистание лучезарного, светоносного облика»⁵. По мнению Трубецкого, «в древнерусской живописи мы находим все эти цвета в их символическом, потустороннем применении»⁶.

Значительный вклад в прояснение цветовой символизации внес один из известнейших мыслителей XX века, о. Павел Флоренский⁷ (1882-1937). В работе «Столп и утверждение истины» он подробно анализирует символику цвета в иконописи, опираясь на концепцию французского мыслителя Фредерика Порталя. Одним из главных в эстетических теориях П. Флоренского является образ Софии. Она преодолевает границу между горним и дольным, соединяя эти миры. Флоренский выделяет три первоцвета, через которые София предстает людям, и которые символизируют три ее ипостаси: сине-фиолетовый, красно-розовый, зелено-золотистый.

Все многообразие цветов в мире, по мнению философа, определяется по отношению к Софии, к небесному свету. П. Флоренский развивает идею происхождения «всех цветов от света и тьмы». С точки исследователя, цвет, являясь производным от света, помогает раскрыть сущностный смысл явления. Так, из света рождаются красный цвет, цвет божественной любви, и белый цвет, цвет божественной мудрости. Голубой и желтые цвета - цвета Логоса, зеленый цвет символизирует действие.

Учение П. А. Флоренского о цвете весьма актуально при изучении символизма, его популяризация и развитие позволяют включить в гносеологию новый раздел о человеческом разуме – раздел об "умном" цветосозерцании, о динамике цветового мышления.

Самая широкая область использования цвета в качестве художественного средства, конечно, живопись, в которой цвет может пониматься как индивидуальная особенность видения мира. Как известно, в двадцатом столетии живопись впервые последовательно порывает с

⁵ Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе / Е. Н. Трубецкой. - Москва: "ИнфоАрт", 1991. – С.47

⁶ Там же. С. 48

⁷ Работы П. Флоренского: «Небесные знамения» (1919), «Иконостас» (1922), «Столп и утверждение истины» (1914)

тенденциями наивного реализма. Уже импрессионисты, применяя научный опыт, разложили цвет на составные. Эта колористическая установка, особое осознание цвета, не могли остаться без последствий. Цвет перестал связываться только с изображаемой натурой. Интересное восприятие цветов (особенно белого) было у художников-авангардистов XX века: В. Кандинского (1866-1944) и К. Малевича (1878-1935). «Для Кандинского, решительно не принимающего позитивистского отношения к миру, которое они считают господствовавшим в XIX в., новое пространство культуры по принципиальным соображениям должно порвать прежние связи с миром материальным, даже с природой, включенной в переживание социума. <...> Поэтому с его полотен исчезают всякие подобия реальных ситуаций, уступая место “чистой живописи” – цвету, геометрии, плоскости», – отмечает Т.А. Никонова⁸.

Синтез поэтического, музыкального и живописного он воплотил в работе «Звуки» (1913). В Мюнхене совместно с композитором А. Сахаровым он пишет либретто балета «Желтый звук». Василий Кандинский слышал звучание красок и даже использовал для описания своих картин музыкальные термины: «композиция», «импровизация».

В недолгой истории психологии цвета одно из самых видных мест занимает работа В. Кандинского «О духовном в искусстве» (1910). Одна из ее глав - «Действие цвета» - констатирует факт двойного влияния на человека: сначала происходит чисто физическое воздействие цвета, а потом психическое. «В этом случае обнаруживается психическая сила краски, она вызывает душевную вибрацию. Так первоначальная элементарная физическая сила становится путем, на котором цвет доходит до души», – пишет Кандинский⁹. Т.о., цветовосприятие рождает и смысловые ассоциации. Так, белый цвет, по мысли В. Кандинского, в качестве члена

⁸ Никонова Т.А. «Новый человек» в русской литературе 1900-1930-х годов: проективная модель и художественная практика: Монография / Т.А. Никонова; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2003. – С. 12

⁹ Кандинский В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. – Москва: Архимед, 1992. – С.42

цветовой оппозиции *белое / черное* отсылает к смысловым оппозициям *свет / тьма, начало / конец* и в таком контексте традиционно прочитывается как символ *смерти*. Отмечал Кандинский и близость белого цвета к желтому (*свету, центростремительному*, по его определению). Синий цвет В. Кандинский характеризовал как «типично небесный». По его мнению, синева склонна к углублению, «зовет человека в бесконечное, пробуждает в нем тоску по непорочному, и, в конце концов, – сверхчувственному»¹⁰.

Своеобразный триумф цвета как наиболее значительного элемента в живописи произошел в начале XX века с появлением нового живописного направления – супрематизма. На начальном этапе этот термин, восходивший к латинскому корню *Suprem*, означал доминирование, превосходство цвета над всеми остальными свойствами живописи. В беспредметных полотнах краска, по мысли Малевича, была впервые освобождена от подсобной роли, от служения другим целям, — супрематические картины стали первым шагом «чистого творчества». Создатель супрематизма К. Малевич написал множество деклараций, манифестов и статей, в которых он обосновывал свое искусство. Новаторские эксперименты с цветом, апогеем которых стал "Черный квадрат", решительное разделение цвета и формы изображаемого, привели Малевича к смелым опытам в сфере дизайна. Он стал провозвестником новой эстетики, которую предложил массовому сознанию век индустрии. Малевич придавал цвету и философское значение: картина для него – это определенная цветовая система реализации его представлений, т.е. познание. Главным основанием в супрематизме для Малевича явилась энергия белого, красного и черного цвета.

Подобно Кандинскому, Малевич обсуждает особенности визуального восприятия белого цвета, отмечая, что белый дает возможность «лучу зрения» идти едва ли не до горизонта, создавая иллюзию бесконечного, в отличие, например, от синего, при созерцании которого «лучи зрения» поднимаются как бы в купол. В живописи Малевича *белое* выступает еще и

¹⁰ Там же. С. 67- 72

как чистый концепт, свободный от традиционных коннотаций, что заметно на его картине 1919 года «Белое на белом».

Знаменательно, что в том же году было создано полотно П. Филонова, названное им «Белая картина». Белый цвет, согласно Малевичу, представляет собой метафорическое обозначение бесконечного космического пространства и в то же время он таит в себе все цвета, в противоположность черному, который означает снятие всех цветов, смерть. Фоном супрематических композиций Малевича всегда была некая белая среда – ее глубина, ее емкость неуловимы, неопределимы, но явственны. «Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной кругом себя», — писал живописец в письме М.В. Матюшину¹¹. На картинах живописца геометрические элементы парят в бесцветном, космическом измерении.

Многие исследователи отмечали, что для некоторых художественных направлений и целых эпох характерно тяготение к определенным цветам и устойчивым цветовым сочетаниям. Однако особенности восприятия цвета отдельным художником, писателем всегда индивидуальны. В литературоведении известны оригинальное восприятие цвета В. Хлебниковым и поэтами его круга, трепетное отношение к бирюзово-лазурным оттенкам А. Белого и С. Есенина, «малиновые» мелодии М. Цветаевой, «желтизна» Петербурга в колористике Ф. Достоевского, чёрно-белая палитра А. Ахматовой и Джека Лондона, зловещая чернота Э. По («Ворон») и др. Таким образом, междисциплинарные подходы были дополнены собственно литературоведческими.

Подобный интерес исследователей связан с тем, что многие писатели, поэты, философы XX века проявляли интерес к цвету, видя в нем полноту

¹¹ Малевич К. Черный квадрат / Казимир Малевич; Сост., ст., коммент. А. Шатских. – Санкт-Петербург: Азбука, 2001.– С. 416

отражения мира. Не случайно А. Белый в работе «Мастерство Гоголя» писал: «Отсутствие цветного слуха в художнике пера и кисти - изъясн»¹². Далее всех, пожалуй, пошел В. Хлебников, выдвинувший в статье «Художники мира!» особую теорию цвета. Он высказал мысль, что художник может прибегнуть к помощи красок и обозначить буквы алфавита цветами.

Интересные суждения о цвете высказывал и писатель Владимир Набоков. Так, например, в автобиографическом труде, опубликованном на английском языке, «Память, говори» лейтмотивом стала радуга. Для Набокова буквы были не просто окрашены в цвета, как у Хлебникова, они еще и вызвали определенные предметные ассоциации. Латинское O ассоциируется у него с ручным зеркальцем в оправе цвета слоновой кости, а буква L – с кривой макарониной, бледной и длинной, N – с мучнистым цветом овсянки¹³. Вот как вспоминает об этом сам писатель в автобиографии: «Сверх всего этого я наделен в редкой мере цветным слухом. Не знаю, впрочем, правильно ли говорить о “слухе”, цветное ощущение создается, по моему, самым актом голосового воспроизведения буквы, пока воображаю ее зрительный узор»¹⁴. Но "предметные" ассоциации для Набокова становятся началом преобразования привычного мира в художественный.

«В отличие от своей матери, которая воспринимала цвет в музыкальных тонах, маленький Набоков “видел” цвет в ассоциациях, хотя и называл это явление “colored hearing”», - пишет Г. Чеснокова¹⁵. Набоков был синэстетиком, то есть он не только слышал звуки, но и видел их, не только осязал предмет, но и чувствовал его вкус. Среди синэстетиков было много

¹² Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование / А. Белый. – Москва: МАЛП, 1996. – С. 131

¹³ Чеснокова Г. Цветовое восприятие мальчика “индиго” и цветная грамматология писателя-синэстета В. В. Набокова / Г. Чеснокова // Актуальные проблемы теории и методологии науки о языке: международная научно-практическая конференция 24-25 мая 2008г. Санкт-Петербург: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2008. - С.54

¹⁴ Набоков В.В. Рассказы, воспоминания / В.В. Набоков. – Москва: Современник, 1991. - С.464

¹⁵ Чеснокова Г. Цветовое восприятие мальчика “индиго” и цветная грамматология писателя-синэстета В. В. Набокова / Г. Чеснокова // Актуальные проблемы теории и методологии науки о языке: международная научно-практическая конференция 24-25 мая 2008г. Санкт-Петербург: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2008. - С.52

известных личностей. Например, французский поэт Артюр Рембо связывал гласные звуки с определенными цветами (*А* – черный, белый – *Е*, *И* – красный, *У* – зеленый, *О* – синий и т.д.). «Цветным слухом» обладали композиторы Берлиоз, Лист, Вагнер, Римский-Корсаков. Композитор Александр Скрябин видел цвет музыкальных нот. Он создал первое в музыкальном искусстве произведение, в котором партия цвета выступала на равных с инструментальными партиями и была выписана на отдельном нотном стане музыкальной партитуры – симфоническую поэму «Прометей» (1910). Не случаен и подзаголовок сочинения «Поэма огня», отражающий идею стихийности движения, мощного потока цветности. Если сравнить двух композиторов, обладавших феноменом «цветного слуха», Н.А. Римского-Корсакова и А.Н. Скрябина, то можно сказать, что каждый из них по-своему решил проблему взаимосвязи цвета и звука. Римский-Корсаков, ориентируясь на собственное восприятие каждого отдельно взятого лада, заключал музыкальные образы своих опер в строго определённые тональности. Звучавшие лейтмотивы в сочетании с оттенками синего цвета в декорациях на стене, психологически воздействовали на слушателя, согласно замыслу композитора, способствовали лучшему восприятию, а значит, и запоминанию музыкальных образов.

Обращение к изучению проблем символических и эмоциональных функций цветового слова в художественном тексте стало возможным в современном литературоведении после ряда серьёзных монографических разработок Р.В. Алимпиевой, С.В. Бековой, Л.И. Донецких, Л.В. Зубовой, Л.А. Качаевой, Л.В. Красновой, Р.З. Миллер-Будницкой, В.С. Манакова, Б.А. Оррас, С.М. Соловьёва, Ю.С. Языковой, Д.С. Берестовской и других. Их исследования показали значимость цветообозначения не только как изобразительного средства (например, в поэзии А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, творчестве Н.В. Гоголя), но и как средства, вскрывающего подтекст, выражающего мысли, чувства героев, выстраивающего их мировидение и обуславливающего возникновение в

художественном тексте особого эмоционального настроения.

Стоит отметить, что интерес к визуальным компонентам картины мира, к цветовой символике в лирических и прозаических произведениях самых разных авторов у современных исследователей не ослабевает и приводит к новым открытиям. Так, например, в работах исследовательницы русской литературы XX века Натальи Викторовны Кононовой, в частности, в ее работах о поэтическом творчестве Давида Самойлова, используется термин «цветовой сюжет»¹⁶. Работы Н.В. Кононовой подтверждают мысль о целесообразности использования понятий «цветовой сюжет» или «цветосюжет» как средства раскрытия художественной картины мира писателя.

М.Ю. Фиш в диссертационной работе «Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И.А. Бунина “Темные аллеи”» (2009) использует понятие «сенсорный код» как термин, обозначающий совокупность смыслов, задающихся наименованиями чувств. С помощью понятия «сенсорный код» раскрывается специфика авторского взгляда на человека. В диссертации А.В. Трифоновой «Поэтический мир И. Бродского: перцептивный аспект»¹⁷ исследуются сенсуальные (визуальные, звуковые, обонятельные, вкусовые и осязательные) темы, мотивы и образы в лирике И. Бродского, их функционирование в поэтическом мире автора. В первой главе диссертации «Поэтика цвета в поэзии Бродского» А.В. Трифонова рассматривает особенности визуальной, а точнее, колористической составляющей поэтического мира. В диссертации Т.Ю. Зиминной-Дырда «Поэтика цвета и

¹⁶ Кононова Н.В. Функция цвета в лирических текстах Давида Самойлова / Н.В.Кононова // INTERNATIONAL JOURNAL OF RUSSIAN STUDIES. – ISSUE NO. 2 (2013/1); Кононова Н.В. Художественный мир Д. Самойлова / Н.В. Колобаева. – Рига. Латвийский университет, 2009. – 237 с.

¹⁷ Трифонова А.В. Поэтический мир И. Бродского: перцептивный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Трифонова Анастасия Владимировна. – Смоленск, 2014. – 20 с.

света в прозе И.А. Бунина, П.А. Нилуса и А.М. Федорова»¹⁸ (2011) рассматриваются особенности цветосветового мировосприятия и его воплощения в прозаических произведениях И.А. Бунина, П.А. Нилуса и А.М. Федорова посредством анализа поэтики цвета и света. Автор приходит к выводу о том, что цветовые и световые компоненты играют важную роль в воплощении авторского замысла, где «цвет и свет выступают имплицитной деталью-символом, открывающей читателю через внешнюю цветосветовую фактуру содержание авторского мира»¹⁹.

Работы Н.В. Кононовой, М.Ю.Фиш, А.В. Трифоновой, Т.Ю. Зиминой-Дырда говорят о том, что терминологическая основа исследований в данной области окончательно не сложилась: в разных работах используются разные определения - «цветовой сюжет», «цветовая палитра», «сенсорный код», «сенсуальные образы», «сенсуальная картина мира», «цветосветовое воплощение мира», «цветосветовое пространство», «поэтика цвета», «цветопись», «цветообраз», «цветовая стихия». Даже простое перечисление используемых определений свидетельствует о том, что изучение цвета и света не обрело даже закрепленной области исследования. Цвет и свет рассматриваются то в области поэтики как инструмент анализа («цветовой сюжет», «поэтика цвета» и т.д.), то как элемент мироустройства («цветосветовое воплощение мира», «цветосветовое пространство»), то как метафорическое обозначение того или иного впечатления от поэтического текста («цветовая палитра», «цветовая стихия»). Уже это обстоятельство свидетельствует о необходимости уточнения и ограничения области исследования цвета в литературе.

С тем, что цветовой образ вбирает в себя тончайшие эмоциональные оттенки, интимные движения души художника, поэта, что он

¹⁸ Зиминая-Дырда Т.Ю. Поэтика цвета и света в прозе И.А. Бунина, П.А. Нилуса и А.М. Федорова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Зиминая-Дырда Т.Ю.; Белгор. гос. ун-т - М., 2011. – 23 с.

¹⁹ Цит.по: Зиминая-Дырда Т.Ю. Поэтика цвета и света в прозе И.А. Бунина, П.А. Нилуса и А.М. Федорова / Т.Ю. Зиминая-Дырда // URL: <http://www.dissercat.com/content/poetika-tsveta-i-sveta-v-proze-ia-bunina-pa-nilusa-i-am-fedorova> (дата обращения 15.09.2014)

уже поэтому индивидуален, субъективен по природе, сложно не согласиться. Отсюда - широта отмеченных нами определений, их метафоричность, диктуемая стремлением сохранить неповторимость художественного восприятия. Но не менее важно, на наш взгляд, в индивидуальной картине мира, создаваемой творческой личностью, увидеть закономерное, свойственное не только, скажем, Кандинскому или Набокову, но заложенное в самой природе цвета, являющегося цветовой характеристикой мира физического. Немалое значение в поиске общих закономерностей имеет и культурная, религиозная традиции, опыт народной жизни.

В нашей работе мы исходим из мысли, что цветовой образ возникает в сложных сплетениях более широкого, не только зрительного, эмпирического опыта. Цвет для человека творческого, художника или поэта, обогащен и «несобственными» качествами более широкой познавательной деятельности. Переходя из области частного эмпирического опыта в область интеллектуального созерцания, поэт, художник не могут не соотносить собственные впечатления и ассоциации с имеющимся культурным опытом, со сложившейся традицией.

Сходным образом складывается и исследовательская рефлексия. Она рождается на пересечении традиционного литературоведческого изучения поэтики художественных текстов и данных гуманитарных дисциплин, связанных с проблемами восприятия. Внутренняя динамика этого процесса такова. Цветосюжет, рождаясь из непосредственного эмпирического впечатления поэта, с нашей точки зрения, не может не быть соотнесен со сложившейся культурной, философской, религиозной традициями уже в силу самой природы искусства. Именно с помощью цветосюжета оформляется целостный художественный мир, индивидуальное видение того или иного поэта корректируется и укрупняется единым полем культуры и традиции. Конкретное наблюдение становится фактом искусства. В этом смысле цветосюжет, являющийся предметом нашего изучения, может и должен быть рассмотрен с учетом общегуманитарных исследований. Таким образом,

актуальность нашей работы обусловлена необходимостью включить проблему цветосюжета в контекст исследований мироустроительных задач художника XX века.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней лирический сюжет А.Блока, рассматривается, с одной стороны, как важная часть поэтики, с другой, - как содержательно-философский итог эмпирического и интеллектуального созерцания мира поэтом. Цветосюжет в лирике А.Блока трактуется как явление эстетики переходной эпохи, поиск опосредованных целостным содержанием трилогии вочеловечения онтологически значимых эквивалентов художественной картины мира.

Цветосюжет в лирике А. Блока не может быть ассоциирован лишь с эмпирическим наблюдением. Цветовая системность Блока должна быть соотнесена с размышлениями о. П. Флоренского о цветовой символике небесных знамений, о тех цветах («три первоцвета»), через которые София предстает людям. Цветосюжет, объединяющий физический образ мира и его символическое видение, выступает смысловой интегральной единицей «лирической трилогии» А. Блока, объединяющей отдельное стихотворение, цикл, книгу в «роман в стихах».

Объектом исследования стало лирическое творчество поэта, рассматриваемое нами на примере разных по объему и жанровым приметам произведений - отдельного стихотворения, цикла и лирической поэмы. Такой выбор продиктован стремлением детализировать специфику функционирования цвета в пространстве художественного мира А. Блока.

Предметом исследования является цветосюжет в лирике А. Блока как интегрирующее целостную картину мира смысловое единство.

Материал исследования – лирика А. Блока 1905-1915 гг. Для конкретного анализа мы останавливаемся на текстах, позволяющих наиболее репрезентативно и разнообъемно представить особенности цветосюжета и его функции в лирике поэта. Контекстный подход к рассмотрению исследуемых явлений обусловил обращение к поэтическим текстам, а также

в ряде случаев к философско-эстетическим и литературно-критическим работам современников А. Блока, в частности, А. Белого.

Цель диссертационного исследования – исследовать логику построения цветосюжета в контексте эстетических и мировоззренческих поисков в творчестве А.Блока.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- выявить семантику и природу цветовой гаммы в лирике А. Блока;
- проанализировать функционирование используемых для этого языковых средств в произведениях разных жанров (на примере стихотворения «Девушка пела в церковном хоре», цикла «Заклятие огнем и мраком», а также в поэме «Соловьиный сад»);
- рассмотреть соотношение цветовой динамики в отдельных произведениях Блока с развитием сюжета трилогии "вочеловечения";
- обозначить цветосюжет как важную структурную и смысловую составляющую сюжета лирической трилогии.

Пограничный характер предмета исследования предполагает необходимость комплексного подхода к его рассмотрению: использование сравнительного и структурно-системного метода, методов интертекстуального и нарративного анализа.

Теоретическую и методологическую базу диссертации составляют фундаментальные работы отечественного литературоведения А.Н. Веселовского, Л.Я. Гинзбург, В.М. Жирмунского, А.Ф. Лосева, Т.И. Сильман, Б.В.Томашевского, Ю.Н. Тынянова, а также основополагающие труды, посвященные русскому символизму, Д.Е. Максимова, З.Г. Минц, Д. Магомедовой, И.С. Приходько, теоретические исследования М.Н. Дарвина, В.А. Сапогова, И.В. Силантьева. Актуальные работы, представляющие непосредственный научный интерес по теме диссертационного исследования, принадлежат Л.Ф. Алексеевой, В.А. Скрипкиной, Е.В. Капинос, О.А. Бердниковой, Н.А. Молчановой, А.Г. Кулик, И.А. Спиридоновой. Пограничный характер предмета исследования предполагает

необходимость комплексного подхода к его рассмотрению, поэтому мы обращались и к работам искусствоведческого характера, к философским и богословским трудам.

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в исследовании цветовой динамики лирического сюжета А. Блока, в изучении его инструментальных и содержательных констант, в обосновании термина «цветосюжет» и целесообразности его использования при исследовании художественного мира А. Блока как целостной эстетической и мировоззренческой системы.

Практическая значимость исследования. Материал исследования может быть использован в учебно-педагогической практике: в вузовском преподавании курса истории русской литературы XX века, при чтении спецкурсов по творчеству А. Блока, при подготовке практических занятий, а также в школьной практике. Сделанные в работе выводы и наблюдения открывают перспективы для дальнейшего исследования роли цвета в художественном творчестве А. Блока и других поэтов-символистов.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Установлено, что цветосюжет в лирике А. Блока – это содержательно-философский итог эмпирического и интеллектуального созерцания мира поэтом. Универсальная природа цветосюжета делает его объектом межпредметного изучения.
2. Цветосюжет есть явление идиостилия, вариант лирического сюжета в онтологически значимой художественной картине мира. Являясь одним из важных смысловых факторов трилогии вочеловечения А.Блока, цветосюжет активно включает апелляции поэта и к социуму, и мировой культуре, интегрируя их в единую систему.
3. Являясь характеристикой трехмерного физического мира, динамично развертывающийся цветосюжет в поэзии Блока является одним из важных средств его поэтики, маркирует пространственно-временные коннотации.
4. Цветосюжет в лирике А.Блока по принципу дополнительности

корреспондирует с основным лирическим сюжетом, усиливает его эмоционально-чувственное восприятие.

5. Выявлены экспликационная, структурная, повествовательная функции цветосюжета, по-разному представленные в сюжетно-композиционной структуре разных жанровых образований в лирической трилогии Блока (стихотворение – цикл – поэма).

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре русской литературы XX-XXI вв., теории литературы и фольклора Воронежского государственного университета. Основные положения работы излагались на Всероссийской научной конференции «Память разума и память сердца» (Воронеж, 22-23 апреля 2011), на XI Международной научно-практической конференции «Современная филология: теория и практика» (Москва, апрель 2013), на Третьей международной научно-практической конференции «Современное социально-гуманитарное знание в России и за рубежом» (Пермь, октябрь 2013), а также на научных сессиях Воронежского государственного университета (Воронеж, 2011, 2012, 2013, 2014).

Содержание работы отражено в десяти статьях, из которых три опубликованы в изданиях, входящих в перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, определяемый ВАК РФ.

Структура диссертации определяется последовательностью и логикой решения поставленных задач. Исследование состоит из введения, трех глав и заключения. Первая глава посвящена анализу отдельного стихотворения («Девушка пела в церковном хоре»), вторая рассматривает цветосюжет и его структурообразующую функцию в цикле (на примере цикла «Заклятие огнем и мраком»), третья рассматривает цветосюжет как одно из жанрообразующих начал (поэма «Соловьиный сад»). Работу завершает библиографический список на русском и английском языках (354 наименования). Общий объем исследования составляет 190 страниц.

ГЛАВА I

Цветовая экспликация сюжетной динамики в стихотворении «Девушка пела церковном хоре»

1.1. Цветовая символика А. Блока в спектре литературоведческого анализа

Проблема цветовой символики в литературном произведении за последние годы обрела новую актуальность. Появились работы, предметом рассмотрения которых стали цветовые образы в произведениях самых разных писателей: И.А. Бунина (Гусарова Н.П. «Белый цвет в произведениях Бунина», 1993; Дашенко О.И., Гураль М.И. «Производные прилагательные со значением цвета в прозе И.А. Бунина», 1996; Мещерякова О.А. «О цветообозначении в цикле рассказов И.А. Бунина “Темные аллеи”», 2004), М. Булгакова (Матвеев Б.И. «Цветопись в романе Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита”», 2003; Кокорина Н.В. «Цвет в художественном мире М.А. Булгакова: Повесть “Собачье сердце”», 1997), Е.И. Замятина (Каратеева Н.И. «Поэтика цвета в повести Е.И. Замятина “Север”», 2003; Муратова Е. «Цветовой колорит в рассказе Е. Замятина “Пещера”», 2004) и др.

Особое внимание исследователи уделяют цвету в творчестве поэтов и писателей рубежа XIX-XX вв. Подобный интерес связан с тем, что литература этого периода отличалась тенденцией к синтезу искусств, что привело к усилению роли света и цвета в художественном произведении.

Цветовые образы в системе художественного произведения становятся ярким выражением как субъективного творческого начала, так и объективной реальности (знаком культуры). Цвет, как мы уже отмечали во Введении, обладает важным символическим смыслом, восходя к той или иной базовой культурной мифологеме. В рамках литературной парадигмы XX в. символическая функция цвета приобретает особую актуальность, поскольку для литературы переходного периода, каковым является рубеж 19-20 вв.,

поиск новых средств выразительности является одной из насущных задач.

Как известно, поэты-символисты значительно расширили область искусства изображением тончайших оттенков чувств, мимолетных впечатлений, настроений и переживаний. Как отмечал С.С. Аверинцев, для символистов слово – «не просто звук и знак, чисто “семиотическая” реальность, но драгоценная и сакральная субстанция»²⁰. Символизм выражался в поисках новых путей для поэтического творчества, в стремлении недосказанное и невыразимое обычным словом изобразить другими средствами: при помощи сочетания повторяемых звуков, посредством вызова ассоциации из другой области искусства, например, живописи (отсюда «малиновый звон», «желтая тоска»). Интересное объяснение этому явлению дал В.Г. Короленко. Рассуждая о синестетическом выражении «малиновый звон», он пришел к выводу, что в глубине души человека «впечатления от цветов и звуков откладываются как однородные. <...> Вообще звуки и цвета являются символами одинаковых душевных движений»²¹. Основанный на синестезии синтез искусств реализовал в различных модификациях идею всеединства философских, художественно-эстетических и религиозно-мистических исканий, воплотив ее в основополагающем понятии красоты в искусстве.

Литература рубежа XIX-XX веков отличалась особым вниманием к цвету и свету и тенденцией к синтезу искусств, что привело к усилению их роли в художественном произведении. Так, использование цвета как особого «языка», кода было важным практически для всех символистов, как литераторов, так и живописцев. Известные исследователи символизма З.Г. Минц, А. Пайман, В.Н. Топоров отмечают, что начало XX века наполнено поисками способов проникновения в мир «несказуемого», поисками возможностей выражения предчувствий или переживания сверхприродной

²⁰ Аверинцев С.С. Крещение Руси и путь русской культуры // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси: сборник / под ред. М.Назарова. – Москва, 1991. – С. 55

²¹ Короленко В.Г. Слепой музыкант / В.Г. Короленко. – Москва – Ленинград, 1959. – 140 с.

реальности. Художественный язык был необычайно сильным средством для выражения внутренних откровений самих творцов символизма, центральным средством выразительности которого оставался цвет.

В других исследованиях отмечается роль цвета в создании поляризованной картины мира. Так, в качестве диады *белое – красное* цвет маркирует политический дискурс времени революции и гражданской войны. В.Г. Базанов в статье «К символике красного коня»²² рассматривает образ красного коня в поэзии Клюева и Есенина как предвестника грядущего, олицетворение стремительного движения, революционного порыва. Красный конь и в живописи, и в поэзии воспринимался как некая антитеза декадентским белым коням. «“Конь блед”, навеянный Апокалипсисом, предвещающий конец мира, катастрофические события, смерть, выражал собою в поэзии символистов трагическое мироощущение интеллигенции, переживавшей в годы наступившей реакции после революции 1905-1906 гг. крайне упадочное настроение, безнадежность, трагический индивидуализм», – пишет В.Г. Базанов²³. Одним из первых из поэтов-символистов показал подлинный смысл декадентского мифа о белом коне А. Блок в стихотворении «Я вышел в ночь – узнать, понять...»: «И вот, слышнее звон копыт, / И белый конь ко мне несется... / И стало ясно, кто молчит / И на пустом седле смеется»²⁴.

Белое доминирует в названиях стихов и стихотворных циклов Анны Ахматовой – «Белая стая», «Белые ночи», «Белое стихотворение» и пр. Много *белого* у Цветаевой и Пастернака. Исследованию проблематики белого цвета в литературе посвящена работа Н.В. Злыдневой «Белый цвет в русской культуре XX века». Автор отмечает, что в цветовом коде культуры белый цвет стоит особняком и несет в себе оттенки тональности: «Выступая

²² Литература и живопись / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); редкол.: А.Н. Иезуитов (отв. ред.) и др. – Ленинград : Наука, 1982. – С. 188-204

²³ Литература и живопись / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); редкол.: А.Н. Иезуитов (отв. ред.) и др. – Ленинград : Наука, 1982. – С. 193

²⁴ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 1. - Москва. – Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960. – С. 215

одновременно как эквивалент и света, и пустоты, он осмысливается как просто-цвет и сверх-цвет»²⁵. Триада *белое – красное – черное*, по ее мнению, выступает как универсальный символ культуры.

Но значительно более сложную роль играет цвет у символистов, сознательно маркировавших создаваемое ими «миропредставление» (Андрей. Белый) цветообозначениями. В отличие от физиков, понимающих цвет как прохождение света через различные среды, символисты переносили цветоизучение в область человеческого восприятия. Именно здесь открывалась возможность обозначить восхождение через цвет к миру «горнему» (для них немаловажным было понятие «внутреннего» зрения). Символисты осмыслили связь цвета и света в направлении от художника к миру, т.е. они выбрали путь, обратный физическому, инструментальному пониманию. Поэтому символизм в целом можно обозначить как новый вид «духовного зрения», позволивший значительно расширить возможности искусства как эстетического освоения действительности.

Теория символизма устанавливает границы между материальным и духовным в сфере искусства. Процесс творчества рассматривается в неразрывной связи с другими духовными процессами, с мистическим познанием и религиозностью. Так, К. Бальмонт в конце девятнадцатого века наиболее отчетливо заявлял о свойственном символистам «поиске соответствий» между звуком, смыслом и цветом. Подобные идеи и эксперименты известны у Бодлера, Верлена и Рембо, а также у многих русских поэтов: Брюсова, Блока, Кузмина, Хлебникова и др. Для Бальмонта этот поиск заключался в первую очередь в создании звуко-смысловой ткани текста («Флейты звук зарево-голубой»).

В ряду категорий блоковской поэтики цветовые символы занимают особое место. В 1905 г. в статье «Краски и слова» поэт писал: «И разве это не выход для писателя – понимание зрительных впечатлений, умение смотреть?»

²⁵ Злыднева Н.В. Белый цвет в русской культуре XX века // Признаковое пространство культуры / отв. Ред. С.М. Толстая. - Москва: Индрик, 2002. – С.424

Действие света и цвета освободительно. Оно улегчает душу, рождает прекрасную мысль»²⁶. Конечно, от внимания исследователей и почитателей творчества поэта не ускользнул тот факт, что цветовая символика – одна из основных черт поэтической модели мира, созданной Блоком.

В поэзии Блока цветовая деталь не только передает неповторимость индивидуального поэтического видения, но выходит за его границы и становится смысловым знаком времени. Так, например, одним из символов Серебряного века сделалась со временем «*черная роза в бокале золотого, как небо, аи*» из блоковского стихотворения «В ресторане». Вл. Новиков пишет по этому поводу: «Научно установлено, что черных роз не существует. Исследователь Ю.И. Будыко в 1984 году, перебрав все виды роз, привозившихся в Петербург из Франции в 1910 году, подобрал-таки один, “чернопурпурной окраски”. А как насчет блоковского цикла “Черная кровь”? Какая это группа крови с точки зрения гематологии?»²⁷.

Обратим внимание, что Вл. Новиков говорит не о метафорическом образе «черной розы», что можно было бы считать поэтическим преувеличением, так как «черных роз не существует». Но они есть, так же, как после Лермонтова существует «черная кровь», как после Блока остается «мятеж лиловых миров». Старый мир получает от поэта новое имя, как вино, аккумуляировавшее солнце, принимает новый, ранее не бывший цвет – «*золотого, как небо, аи*». Поэтический эпитет в художественной системе Александра Блока пересоздает реальность, не считаясь с житейской достоверностью. Красным, черным, золотым в лирическом творчестве Блока помечены знаки, образы, детали, ранее таковыми не бывшие.

Поэты-символисты наполняли цвет оценочными коннотациями. Зачастую они обозначали положительный идеал как воспринимаемый сенсорно. К примеру, мир Прекрасной Дамы в лирике Блока ослепительно яркое, это мир цвета и звука, радости и гармонии («бездонная лазурь», «синие

²⁶ Блок А. О литературе / Александр Блок; [вступ. ст. Д.Е. Максимова; сост. и коммент. Т.Н. Бедняковой] .– 2-е изд., доп. – Москва: Худож. лит., 1989. – С. 30

²⁷ Новиков В.И. Александр Блок / В.Новиков. – Москва: Молодая гвардия, 2010. – С.201

окна румянцем зажглись», «сумрак алый», «белой ночью месяц красный», «колокольные звоны», «крики и звон вдалеке»). Такое содержание положительного идеала было связано с традициями искусства Ренессанса, с его идеалами полнокровного, счастливого человека. Действительно, истоки символики В. Соловьева и поэтов поколения Блока уходят в мистицизм Средневековья и Возрождения. Современники плохо понимали Блока, а вот книжникам XVI вв. был бы ясен потаенный смысл блоковских стихов, ведь в языке культуры позднего Средневековья желтый цвет обозначал враждебные силы, синий – измену:

В соседнем доме окна жолты.

Или:

Ты в синий плащ печально завернулась...

Однако А. Блок лишь отталкивается от привычных смыслов, создавая новую реальность. Его *синие одежды*, *лиловые миры* лишены однозначности, привязки к определенным ситуациям. Напротив, цветовое определение в лирике А. Блока лишается бытовой конкретизации, смысловой однозначности. «*Синий плащ*» его героини — не деталь одежды, точно так же, как «*лиловые миры*» не несут пространственных значений. У этих словесных образов появляются новые контекстные значения, смысл которых не в детализации создаваемой картины, но в превращении ее в некий устойчивый знак, в обозначение нового качества. Такой образ апеллирует не столько к глазу (цветовой образ), сколько к интуиции, эмоционально-чувственной догадке, предлагает заглянуть за реальность, размыкает конкретную ситуацию.

Создавая новую реальность, Блок прибегал к различным приемам. Например, в разных случаях он применял различные написания слова одного и того же слова: «желтый» и «жолтый». В понятие «жолтый» А. Блок, как это видно из его дневников и писем, вкладывал особый идейно-психологический смысл: «*жолтый*» - как синоним душевной сытости, мещанского самодовольства, всяческого хамства, в отличие от «*желтый*», служившего

лишь обозначением цвета. Таким образом, поэтический образ в художественной системе А. Блока вовлекает читателя-слушателя в свою динамику, не сообщает готовые выводы, умозаключения, истины, а лишь намечает пути к их реализации. В этом случае можно согласиться с Ницше, который заметил однажды: символисты не говорят; «они молча кивают»²⁸ своему читателю, идущему в верном направлении.

Цветопись символистской поэзии А. Блока, конечно, не осталась незамеченной учеными. Еще в 1930 году появилась работа Р.З. Миллер-Будницкой «Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики А. Блока». Автор исследовала цветовую метафору у А. Блока и неоромантиков. Подробно рассматривались краски блоковской поэзии в книге Е.Ф. Никитиной и С.В. Шувалова «Поэтическое искусство А. Блока» (1926 г.).

Одним из первых опытов аналитико-теоретического рассмотрения цвета и свидетельством эволюции собственных поэтических цветовых образов является книга Андрея Белого «Воспоминания о Блоке», написанная им в 1922 году в Берлине. Андрей Белый занимался изучением зрительных впечатлений у Блока и открыл соответствие между изменением в подборе цветов, изменениями в мироощущении и в фактах биографии. По мнению Белого, в цветовых образах синтезируются моменты судьбы поэта, его биографии как онтологии поэтического свершения. Как отмечала Р.З. Миллер-Будницкая, «А. Белый пытается представить все творчество поэта в виде последовательной гаммы красок...»²⁹. Его наблюдения над спектрами А. Блока подтвердились исследованием Р.З. Миллер-Будницкой «Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики А. Блока», давшей статистику цветов этого спектра: в среднем и по эпохам. При этом автор исследования утверждает, что «цветовая гамма Блока очень проста: у него не встречается

²⁸ Цит.по: Баевский В.С. История русской поэзии, 1730-1980: Компендиум / В. С. Баевский. – Москва: Новая школа, 1996. – С.201

²⁹ Миллер-Будницкая Р. З. Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики Блока / Р. З. Миллер-Будницкая // Изв. Крым, пед. ин-та. Симферополь, 1930. - Т. 3. – С. 160

многообразия оттенков, переходов от одного цвета к другому»³⁰. Почему же тогда на протяжении долгого времени цветовая образность Блока является объектом исследования многих отечественных и зарубежных авторов? Все дело в том, что, наряду с подобной «простотой» цветовой гаммы, отчетливо проступает ее внутренняя смысловая сложность, неоднозначность, поскольку цветопись Блока отражает двойственность его поэтического мира, которая, в свою очередь, является отражением антиномичности эпохи рубежа XIX-XX вв.

В последующем многие литературоведы вырабатывали собственные подходы к проблеме цвета в творчестве Блока, осознанно или нет опираясь именно на размышления Андрея Белого. На наш взгляд, постепенно сложилось сразу несколько литературоведческих традиций в изучении цветовой символики поэта. Рассмотрим наиболее значительные из них на конкретных примерах.

Во-первых, это разработка предложенного Андреем Белым способа рассмотрения всего творчества А.Блока в виде последовательной гаммы красок. Так, например, В.С. Баевский выявляет «цветовые пометы» трех томов лирики Блока. Так, по его мнению, в первом томе преобладает белый цвет, это том Прекрасной Дамы. «До конца жизни это была любимая книга Блока. Она проникнута цельным мировоззрением, верой в грядущую встречу. В биографии Блока соответствует трудному роману с будущей женой Л.Д. Менделеевой», – пишет исследователь³¹. «Во втором томе преобладающий цвет – синий. Это книга о надрывах, о трагедии крушения идеала, о душевных скитаниях. Прекрасная Дама вытеснена Незнакомкой, падшей женщиной, вызывающей роковую страсть, опустошающую душу лирического героя», - пишет В.С. Баевский³². «В третьем томе преобладает красный цвет – цвет крови и пламени. Незнакомка постепенно вытесняется

³⁰ Там же. С. 161

³¹ Баевский В.С. История русской поэзии, 1730-1980: Компендиум / В. С. Баевский. – Москва: Новая школа, 1996.– С. 204

³² Там же. С.204

родиной, Россией. Том вобрал в себя впечатления мировой войны и двух революций 1917 г.»³³. Впрочем, В.С. Баевский отмечает, что такой подход может дать лишь общую схему пути поэта, ведь поэзия Блока значительна не только своей цельностью, но и своими противоречиями. Исследователем, таким образом, обозначена общая тенденция, которая требует и обоснования, и специального изучения.

Исследователям, впрочем, довольно сложно отказаться от прямого отождествления некоторых наиболее значительных лирических произведений поэта с определенными цветами, да и сам автор дает к этому повод. Так, постепенно общим местом стало замечание исследователей о том, что основной колорит «Стихов о Прекрасной Даме» задается белым, голубым и красным цветом. Например, с точки зрения Н.К. Соколовой, высказанной в монографии «Поэтический строй лирики Блока (лексико-семантический аспект)», облик Прекрасной Дамы создается подбором специфических эпитетов, каждый из которых имеет свою функцию. «Их три: голубой (лазурный, лазоревый), символизирующие небесное происхождение Прекрасной Дамы; алый, красный, розовый – сигнал появления Девы, Зари, Купины; белый – символ чистоты, невинности; есть в нем и оттенок апокалиптических мотивов, где “белый” – символ конца света», – пишет автор³⁴.

Из первого подхода логично вытекает второй, основанный на интересе к трансформациям цвета, ведь цветовая символика в лирике Блока не была статичной, она постоянно изменялась и обретала новые смыслы с течением времени. Многие исследователи обращали внимание на то, что зачастую один и тот же цвет был по-разному представлен в раннем и позднем творчестве поэта. Рассмотрению подобных цветовых трансформаций в лирике Блока посвящен раздел из книги Л.В. Красновой «Поэтика Александра Блока». Сложность образов лирических героев, их напряженных

³³ Там же. С. 204

³⁴ Соколова Н.К. Поэтический строй лирики Блока: лексико-семантический аспект / Н. К. Соколова. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1984. – С. 61

отношений, целостность концепции «Стихи о Прекрасной Даме» содействовало освоению многозначной символики цвета. Так, например, с точки зрения исследовательницы, красный цвет в первом томе трилогии Блока связан с мечтами и надеждами относительно возможной встречи с Прекрасной Дамой. Л.В. Краснова считает, что во втором и третьем томах «символика красного цвета расширяется – красный цвет – элемент контраста, символ разоблачения капиталистического города и его противоречий, средство сатиры и, наконец, символ приближающейся революции»³⁵. Даже в пору наибольшей притяженности к философии и поэтике Вл. Соловьева Блок создает свой «спектр» изменчивых, разносоставных красок, значительно расширяя и углубляя смысл цветовых символов. Белый цвет эволюционирует от обозначения абстрактного божества к средству воплощения чувственно воспринятой Прекрасной Дамы, во многих ее проявлениях. Одновременно белым «окрашен» и мотив смерти, а также мотив «несказанности», тайны бытия.

К.Ф. Тарановский в статье «Некоторые черты символики Блока» говорил о триаде цветов, свойственных блоковской поэтике, «золотой - белый - чёрный», утверждая, что золотой цвет образует положительное семантическое поле, чёрный - отрицательное, а белый занимает промежуточное положение. В другой работе («Зеленые звезды и поющие воды в лирике Блока») автор касается некоторых аспектов символики зелёного цвета у А. Блока. По мнению К.Ф. Тарановского, после 1904 г. все цвета у Блока становятся темнее: постепенно исчезают оттенки синего («голубой» и «лазурный») и красного («розовый»). В то же время нарастает частота упоминаний черного цвета. Что касается белого цвета, то он употребляется поэтом относительно устойчиво, что К. Тарановский объясняет изменением символики белого, ведь не случайно белый цвет занимает одно из главенствующих положений в символизации цветовых

³⁵ Краснова Л.В. Поэтика Александра Блока / Л.В. Краснова. - Издательство Львовского университета, 1973. – С. 144

понятий, поскольку развивает необычайно широкий спектр добавочных значений.

Отметим также, что зачастую ученые исследуют преимущественно цветовой образ, а не колоративную лексику саму по себе. Одну из первых попыток такого анализа представляет собой диссертация Е.М. Спиваковой «Язык цвета в идиостиле А. Блока» (2009), которая посвящена исследованию колоративной лексики поэта. Автор работы приходит к выводу, что язык цвета является универсальным кодом, при помощи которого А. Блок выражает ключевые для своей лирики смыслы. Е.М. Спивакова рассматривает важнейшие, с ее точки зрения, из них - «духовность», «любовь», «стихия», «природа», «зло» и «гибель». Так, по мнению автора, в центре поля «Духовность» располагаются лексемы, входящие в группу «сакральных» цветов. Главными «сакральными» цветами для А. Блока являются белый, золотой и лазурный. В центре поля «Любовь» располагаются лексема синий, тесно связанная с идеей первой любви, и лексема красный, сопровождаемая контекстуальной семой «страсть».

Таким образом, можно отметить, что интерес перечисленных нами выше исследователей направлен, как правило, на выявление соотношений между цветовой гаммой и содержанием одного из томов трилогии поэта, а также на анализ цветовой образной «конкретики».

Некоторые исследователи идут по другому пути. В качестве исходного постулата при анализе блоковской цветовой образности они опираются на весьма продуктивную мысль о глубокой взаимосвязи лирики А. Блока, да и символизма в целом, с изобразительным искусством. Так, В.Н. Альфонсов в книге «Слова и краски» проводит параллель между лирическим творчеством Блока и живописными полотнами признанных мастеров искусства Возрождения (фра Анджелико и Джованни Беллини, от которых Блок унаследовал специфику освещения, особую свето-воздушную среду стихотворений, мягкость линий и пластичность образов), Врубеля («...врубелевские цвета выражали для Блока целый период в развитии

русского символизма»³⁶), Нестерова («Как и Нестерова, влекла поэта “бледная краса” среднерусской полосы с белой церковью на горе и “вечерними свечами” деревьев на далекой косе»³⁷). Диссертационное исследование О.И. Горбуновой «Специфика образности А. Блока в контексте культуры серебряного века: изобразительный аспект» (1999 г.) представляет собой поиск нового подхода к рассмотрению результатов взаимодействия изобразительного искусства и поэзии А. Блока. Предметом исследования в нем стали семантика и функции элементов изобразительной образности: линии, цвета, светотени. Помимо этого, автор предлагает свое определение для групп цветообразов – «цветовая стихия». «Цветовая стихия – это одно из проявлений живописности блоковской изобразительной образности», – отмечает О.И. Горбунова³⁸.

Опора на изобразительное искусство играла значительную роль в творчестве Блока, поэтому подобный подход имеет право на существование, но, между тем, на наш взгляд, говорить о прямых переключках не представляется возможным.

Как уже было отмечено выше, интерес к визуальным компонентам картины мира, к цветовой символике в лирических и прозаических произведениях самых разных авторов у современных исследователей не ослабевает. На наш взгляд, в ряде работ последнего времени изучение цветовой образности в лирике А. Блока выходит на новый уровень: от анализа цветовой образной «конкретики» к постижению внутренней глубинной природы цветковых образов. Именно этот план обозначается в постулате А. Белого: «Будем помнить, что цвета у поэта всегда не есть цвета просто, а символы каких-то глубин и целин»³⁹. В творчестве Блока, на наш

³⁶ Альфонсов В.Н. Слова и краски / В.Н. Альфонсов. – Санкт-Петербург: Сага, 2006. – С.15

³⁷ Там же. С. 28

³⁸ Горбунова О.И. Специфика образности А. Блока в контексте культуры серебряного века: изобразительный аспект: автореф. дис. ... канд.филолог.наук: 10.01.01 / Горбунова О.И. – Иваново, 1999. – С. 15

³⁹ Белый А. О Блоке / А. Белый. - Москва: Автограф, 1997. – С. 486

взгляд, цветопись выступает средством поиска новых поэтических оснований, новой оптики восприятия мира.

Нам кажется вполне адекватной позиция О.А. Кравченко, выраженная им в статье «Судьба поэта сквозь призму цветовых «глубин и целин»: А. Белый о колористике А. Блока», о том, что современному исследователю следует не столько продолжать разговор о цветописи как выражении многозначности образа в поэзии А. Блока, сколько ориентироваться на выявляемые цветом онтологические сущности. «То есть наш интерес направлен не на анализ цветовой образной “конкретики”, а на постижение бытийного потенциала цвета, превышающего однозначность каких бы то ни было конкретизаций. Цвет в этой связи представляется нам феноменом, соприродным блоковскому “несказанному”», - пишет автор⁴⁰. Вслед за А. Белым, О.А. Кравченко делает попытку определить цвет блоковской музыки. Но если Андрей Белый останавливается на лазури («Ты лазурью сильна. Ты прошла голубыми путями»), то с точки зрения Кравченко, следует обращать внимание не на фиксированную окраску, а на некий бытийный спектр, которым он именуется «цвет зари». По мнению исследователя, в отношении собственно цвета всегда следует говорить о спектре, о взаимно скоординированном множестве тонов. В силу этого «заря» – это не просто багровый или красный цвет, это и лазурь, и пурпур, и синева, и золото. Внутренняя антиномичность лирики Блока задает динамику творчества, которая рассматривается исследователем как модуляция основного цветового тона. «Мы считаем, что маятником для Блока и был тот сложный цвет зари: изменяющийся от золотого до врубелевского колорита, но при всех изменениях сохраняющий силу формирующего его духовного

⁴⁰ Кравченко О.А. Судьба поэта сквозь призму цветовых «глубин и целин»: А. Белый о колористике А. Блока // Шахматовский вестник. Выпуск 13. "Начала и концы": жизнь и судьба поэта. Материалы международной научной конференции, посвященной 90-летию со дня смерти А. Блока (12-14 сентября 2011) / [отв. ред. И.С. Приходько]; ИМЛИ РАН; Науч. совет РАН «История мировой культуры»; Государственный мемориальный музей-заповедник Д.И. Менделеева и А.А. Блока. – Москва: Наука. Вып. 13. – 2013. – С.106

движения», - отмечает О.А. Кравченко⁴¹. Проблема цветового символизма поэзии Блока, таким образом, трактуется автором как проблема онтологического истока поэзии как таковой.

Если В. Баевский ограничивался метафоризированной фиксацией цветовых помет трех томов лирики поэта, то Константин Азадовский предлагает более систематизированный подход к исследованию цветовых образов лирики Блока. В небольшой статье «Белое и красное», написанной в рамках обсуждения финала поэмы Блока «Двенадцать» в журнале «Знамя»⁴², исследователь говорит о двух цветах, которые, по его мнению, связывают два значимых произведения поэта: «Стихи о Прекрасной Даме» и «Двенадцать». Белизна – одно из «ключевых» слов-понятий у Блока, как и у других символистов - «соловьевцев». «Белому цвету у Блока, сопутствует, как правило, красный – цвет “горения”, “земного” влечения к Единственной (“Ты горишь над высокой горою...”)). Любовь преломляется как нерасторжимое единство двух вождений – молитвенного и чувственного. “Пою, пламенею, молюсь”. Это сотканное из противоречий, но внутренне целостное состояние передается в блоковском творчестве постоянными “вспышками” то красного, то белого цвета...»⁴³. Зачастую возникают и слитные «красно-белые» образы, оксюмороны: например, «белый огонь».

По мнению Азадовского, с помощью белого и красного цветов символически запечатлевается двуединство полюсов души поэта – один из сокровенных, «интимных» аспектов блоковского мифа. Цветовой образ фиксирует, таким образом, душевное состояние поэта. Вся «мятежная» блоковская лирика 1906-1907 годов также окрашена: «снежный огонь», «снежный костер». Тот же пейзаж господствует и в «Двенадцати». Вьюга, снежная метель, и на этом фоне – революционный «пожар», народный бунт. «Подобно тому как “Стихи о Прекрасной Даме” соединяют в себе “высокое”

⁴¹ Кравченко О.А. Судьба поэта сквозь призму цветовых «глубин и целин». С. 113

⁴² Финал «Двенадцати» – взгляд из 2000 года (выступления С. Аверинцева, К. Азадовского, В. Александрова, Н. Богомолова, Н. Котрелева, А. Лаврова, Ст. Лесневского, А. Эткинда, Д. Магомедовой, И. Шкляревского) // Знамя. – 2000. – № 11. – С. 190-206

⁴³ Там же

и “низкое”, религиозное чувство и жгучую чувственность, “белое” и “красное”, точно так же и поэма “Двенадцать” передает это характерное для блоковского трагического дуализма ощущение нераздельной слитности Истины и Лжи, Космоса и Хаоса, Пути и Беспутства, Бога и Дьявола, Христа и Антихриста. Все эти, казалось бы, антиномии уравновешены в мифопоэтическом космосе Блока и воплощены в загадочной, призрачной фигуре, шествующей по кровавому снегу впереди белых (от вьюги) *красноармейцев*», – пишет К. Азадовский⁴⁴. Таким образом, колористикой может также создаваться не просто образ или метафора, а сложная символично-мифологическая картина.

Константин Азадовский рассматривает механизм создания оксюморонного образа, его смысловое и психологическое наполнение. Позиция исследователя, обратившего внимание на семантизацию цвета, свойственную поэту-символисту, представляется плодотворной и соответствующей мировоззрению А. Блока.

Семантизация цвета, как показывает анализ, не только передает «двуединство полюсов души поэта» (К.Азадовский), но выходит за пределы собственно поэтики, распространяясь на мистический смысл явлений внешнего мира, на их политические оценки. Так Блок описывал общественные переживания, связанные с первой русской революцией: «...Революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения *золота* и торжества *лилового сумрака*, то есть тех *событий*, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный *синий призрак*, так встал он и перед нами»⁴⁵ (Здесь и далее в цитатах курсив наш. - О.М.).

⁴⁴ Финал «Двенадцати» – взгляд из 2000 года (выступления С. Аверинцева, К. Азадовского, В. Александрова, Н. Богомолова, Н. Котрелева, А. Лаврова, Ст. Лесневского, А. Эткинды, Д. Магомедовой, И. Шкляревского) // Знамя. – 2000. – № 11. – С. 190-206

⁴⁵ Блок А. О современном состоянии русского символизма / А. Блок // Собр.соч.в 8 т. – Т.5. – С.431

Стоит отметить, что исторически значительные события для поэта приобретали цветовую окраску: «В данный момент положение событий таково: мятеж *лиловых миров* стихает»⁴⁶. Обратим внимание на то, что в сознании поэта определение вкупе с определяемым становится явлением эзотерики. Евг. Иванова отметила в связи с этим, что «к изданию сочинений Блока следует приложить специальный словарь эзотерического использования цветовой символики»⁴⁷.

И в завершении рассмотрим более подробно еще один подход, разработка которого представляется нам продуктивной. Это новый аспект изучения поэтики – лирический цветосюжет. Термин «цветовой сюжет» одной из первых начала разрабатывать Н.В. Кононова, в частности, в статьях о поэтическом творчестве Давида Самойлова⁴⁸. Н.В. Кононова выдвинула для себя «рабочую гипотезу» о предполагаемой эволюции цветовой и световой палитры, заключающейся в движении, изменении спектра красок, колористических характеристик от светлых или ярких оттенков в ранних поэтических сборниках поэта, к темному свету и доминанте черного цвета в последних его лирических сборниках. На наш взгляд, введение этого термина позволяет, не отбрасывая наработки литературоведения прошлых лет (это и выявление «цветовых помет» трех томов лирики Блока, проведенное В.С. Баевским, и изучение цветовых трансформаций), увидеть традиционную проблему под новым углом зрения – как мироустроительную задачу художественного творчества XX века. Также это дает возможность объединить два важных литературоведческих направления: изучение природы и свойств лирического сюжета с проблемой цвета.

⁴⁶ Там же. С. 431

⁴⁷ Иванова Евг. Александр Блок: последние годы жизни. – Санкт-Петербург: Росток, 2012. – С.37

⁴⁸ Кононова Н.В. Функция цвета в лирических текстах Давида Самойлова / Н.В. Кононова // INTERNATIONAL JOURNAL OF RUSSIAN STUDIES. – ISSUE NO. 2 (2013/1); Кононова Н.В. Художественный мир Д.Самойлова / Н.В.Колобаева. – Рига. Латвийский университет, 2009. – 237 с.

С нашей точки зрения, использование термина «цветовой сюжет» или «цветосюжет» по отношению к лирическому творчеству А. Блока является возможным и продуктивным, если его рассматривать как рождающийся в результате художественной рецепции динамично развертывающийся сюжет, основанный на доминировании цвета в интеллектуальном созерцании поэта. Дополнительной мотивацией является то обстоятельство, что лирика А. Блока как явление эстетики переходной эпохи откликается на поиск онтологически значимых эквивалентов художественной картины мира. Объединяя физический образ мира и его символическое видение, цветосюжет выступает интегральной единицей «лирической трилогии» вочеловечения А. Блока, соединяющей отдельное стихотворение, цикл, книгу в «роман в стихах». Таким образом, смысловое единство целостного мировосприятия художника XX века развертывается и дополняется в том числе и с помощью цветосюжета как явления идиостилия.

Магистральная цель нашего исследования, как уже было сказано, – описание цветовой динамики лирического сюжета А. Блока. В первой главе мы рассматриваем цветочные образы стихотворения «Девушка пела в церковном хоре» в качестве начальных составляющих элементов цветосюжета, смысловых и колористических, имея в виду их дальнейшую динамику в более сложных структурных и жанровых текстах.

1.2. Цветообозначения в пространстве лирического сюжета (стихотворение «Девушка пела в церковном хоре»)

Период рубежа XIX-XX вв. в России был особым по сложности и противоречивости процессов, происходивших в общественном бытии и общественном сознании. При этом интенсивность этих процессов в 1900-е гг. все усиливалась, а к 1917 г. возросла чрезмерно. «В общественном сознании нарастало ощущение необходимости перехода к новым формам жизни», – отмечает Е.Г. Муценко в работе «Путь к новому роману на рубеже XIX-XX

веков»⁴⁹. За эпохой рубежа выделялся не просто новый век, но «начало другого мировоззрения», «другой веры», «другого способа общения», как писал Л.Н. Толстой в 1905 году в статье «Конец века»⁵⁰.

Летом 1905 года Россия была охвачена самой настоящей революционной агонией. Фактически назревала гражданская война, когда люди готовы были убивать своих соотечественников только за то, что те придерживаются иных политических взглядов. Стихотворение Блока «Девушка пела в церковном хоре» было написано как раз в августе 1905 года. Современник Блока, критик А.А. Измайлов, предполагал, что оно было связано с гибелью русской эскадры в Цусимском сражении 14-15 мая 1905 года. Он считал ключевым образом стихотворения образ кораблей как живой отклик на гибель русской эскадры.

Корабли как символ обновления, веры в приход лучших времен играли важную роль и в пьесе Блока «Король на площади», в которой все жители города «строят своё счастье на какой-то сумасшедшей мечте», они ждут чего-то от кораблей, которые должны приплыть к ним. В стихотворении «Девушка пела в церковном хоре...» мотив кораблей также является важным: с ним связано представление об уходе и возвращении в «тихую заводь» как извечном жизненном пути человека.

Поводом к созданию стихотворения, возможно, послужил также расстрел правительственными войсками мирного шествия петербургских рабочих к Зимнему дворцу для подачи петиции царю Николаю II в январе 1905 года, вошедшее в историю как «кровавое воскресенье». Александр Блок очень болезненно воспринял расстрел у Зимнего, баррикады и митинги и даже в один из судьбоносных дней сам нес красное знамя впереди демонстрации.

Современники Блока склонны были видеть в этом стихотворении реакцию на реальные события драматического 1905 г. Однако для понимания

⁴⁹ Мущенко Е.Г. Путь к новому роману на рубеже XIX-XX веков: монография / Е. Г. Мущенко. – 2-е изд. - Воронеж: Изд-во ВГУ, 2008. – С.33

⁵⁰ Толстой Л.Н. Конец века / Л.Н. Толстой // Собр.соч.: в 90 т. – Москва: Государственное издательство «Художественная литература», 1936. – Т.36. – С. 231

стихотворения важен не столько конкретный факт, в нем отраженный, сколько общее настроение тревоги, острое ощущение близости катастрофических, мироустроительных перемен.

В эпоху рубежа окружающая человека действительность как-то вдруг вся сразу открылась в неожиданных связях, отношениях и противоречиях. Вот как описывает кризисное мироощущение Пителим Сорокин: «Лучи заходящего солнца всё еще освещают величие уходящей эпохи. Но свет медленно угасает, и в сгущающейся тьме нам все труднее различать это величие и искать надежные ориентиры в наступающих сумерках. Ночь этой переходной эпохи начинает опускаться на нас, с её кошмарами, пугающими тенями, душераздирающими ужасами»⁵¹.

События, происходившие в стране на рубеже веков, не могли не найти своего отражения в литературе. Движение художественной мысли развивалось сразу по нескольким направлениям. Так, в реалистическом искусстве обострился интерес к отношениям между людьми и действительностью в их социально-классовой обусловленности (А.С. Серафимович, М. Горький). Модернистские направления в литературе также не могли, пусть и по-своему, не отобразить ситуацию переходной эпохи. Переходную эпоху изнутри культуры и своей души поэт Александр Блок осознает так: «Нет больше домашнего очага. Необычайно липкий паук поселился на месте святом и безмятежном, которое было символом Золотого века. Чистые нравы, спокойные улыбки, тихие вечера – всё затянуто паутиной, и самое время остановилось. Радость остыла, потухли очаги. Времени больше нет. Двери открыты на вьюжную площадь». Так, в поэзии Блока соединились не только противоречия русской жизни на её изломе, но и собственные, мучительные противоречия его сознания.

Время Серебряного века – эпоха интеллектуальной осени – по-особому соединилось с русским эсхатологическим исканием правды,

⁵¹ Сорокин П. Кризис нашего времени / П. Сорокин // Человек. Цивилизация. Общество. Москва, 1992. – С. 427

предчувствием близкого времени наступления Царства Христова или же царства Антихриста. На фоне внутреннего раскола и раздвоенности, боязни утраты почвенности и поиска высшего обоснования как особой идентичности рождалась русская религиозно-философская мысль. Рождение ее было сложным и неоднозначным. Прорыв обнаружился в поэзии, где, по словам Вяч. Иванова, проявилось все значение наследства Вл. Соловьева как «поэта небесной Софии, Идеи Идей и отражающей ее в своих зеркальностях Мировой Души». Философская основа символизма определена идеями и воззрениями В. Шеллинга, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, но в большей степени – именно В.С. Соловьева: не случайно Вяч. Иванов писал: «Соловьевым таинственно мы были крещены»⁵².

Вл. Соловьев, по его собственному признанию, всегда осознавал, что существующий порядок общественной жизни «далеко не таков, каким должен быть»⁵³. Сознавая необходимость преобразования мира, он тем самым обязался посвятить всю свою жизнь и все свои силы тому, чтобы подобные преобразования свершить. Главный же вопрос заключался в том, с помощью каких средств произвести это преобразование? Много внимания философ уделял изучению платонизма, который противопоставил внешнему, материальному бытию идеальный космос. Драма платонизма, по Соловьеву, состоит в непреодолимом дуализме этого учения, так как мир материальный и мир идеальный у Платона противостоят друг другу как абсолютно чуждые. Соловьев был убежден, что христианство способно преодолеть эту раздвоенность, примирить в великом синтезе небо и землю, тело и дух. Это была самая любимая мысль Вл. Соловьева. По его мнению, в христианстве идет речь не о двух мирах, отгороженных друг от друга глухой стеной, а о двух состояниях единого мира – должном и недолжном.

Символисты – в лице одного из главных идеологов Д.С. Мережковского – полагали, что все, пребывающее вне религиозных исканий, обречено

⁵² Цит. по: Пайман А. История русского символизма / А. Пайман. - Москва: Республика, 2000. – С. 211

⁵³ Соловьев Вл. Письма / Вл. Соловьев. – Санкт-Петербург, 1911.– Т.3. – С.87

обернуться фальшью и ложью. Вот почему ими была воспринята неохристианская концепция В.С. Соловьева, тем более что Соловьёв-поэт облекал свои идеи в стихотворную форму.

Александр Блок на всех этапах своего жизненного пути и творчества проявлял интерес к области сакрального и был необычайно тонко-чувствителен к нему. Героиня его ранней лирики, Прекрасная Дама, часто являлась ему в окружении церковных святынь, была связана с колокольными звонами, хорами ангелов, аналоями, иконами, скитами, соборами. Мир «Стихов о Прекрасной Даме» просветлен высокой молитвой, где бы она ни возносилась - в полумраке собора или полном уединении. В первой книге стихотворений Блока, особенно на ее первых страницах, чувствовалась еще сохранившаяся детская вера: «С глубокою верою в бога // Мне и темная церковь светла»⁵⁴, – говорил поэт, вполне традиционно, соединяя Бога и свет, а если вдруг появлялось сомнение, он шел в «высокий собор» и молился. Неверующему молодой поэт говорил: «Внимай словам церковной службы, / Чтоб грани страха перейти».

В «Стихах о Прекрасной Даме» поэтический мир Блока озарен религиозным идеалом, ощущением присутствия Высшей воли, соединяющей все, что совершается в природе, душе и космосе. Даже сама Прекрасная Дама оказывается соотнесенной с образом юного Христа:

Ты была светла до странности
И улыбкой – не проста.
Я в лучах твоей туманности
Понял юного Христа⁵⁵.

Лирический сюжет лирики Блока в 1898 году в своем развитии отталкивался от мотива поиска божества, «неведомого бога». Например, в июльском стихотворении 1898 года поэт говорит: «Долго искал я во тьме лучезарного бога». В ноябре того же года: «Веры мне жизнь не дала, / Бога

⁵⁴ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 1.- Москва –Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960. – С. 112

⁵⁵ Там же. С. 166

езде я искал.».

Далее этот мотив затухает, но не исчезает, а видоизменяется: в мотив загадочного, непонятного божества, вглядываясь в которое Блок узнает в нем не Бога, а Богиню. Таким образом, христианство Блока было почти без Христа, а его поэтическое поведение в области священного было достаточно своевольным. «Божество, как мужское начало, было для него не божество; только влюбившись в божество, как влюбляются в женщину, он мог преклониться перед ним», – писал К. Чуковский⁵⁶.

Исходной точкой блоковской трактовки божественного образа, конечно, является новозаветное «Бог есть любовь». Блок отчеркнул и подчеркнул эти слова Иоанна в своем экземпляре Библии. «Чрезвычайно важно, что имя божества, найденного Блоком, совпадает с именем Л.Д. Менделеевой, – Любовь. Здесь в высшей степени значимо равенство нарицательного и собственного имен», – отмечает Т.В. Игошева⁵⁷. Любовь как имя нарицательное называет определенную энергию, которую изливает божественная сущность блоковской героини. Любовь как функцию души, как Мировой, так и индивидуальной человеческой определял Вл. Соловьев. Это соловьевское представление было активно воспринято и впитано символистами, в том числе и Блоком. В соответствии с этим у Блока мировая душа источает из себя любовь как важнейшую энергию.

Интересные детали можно выявить в поэтических образах Блока, если взглянуть на его поэзию не с привычной культурологической позиции, а с точки зрения не менее интересного сюжета лирики Блока – мифологизации. В наши дни литературоведческой наукой признается очевидный факт мифологической природы творчества А. Блока. Проблема мифа и мифопоэтики в творчестве русских символистов и, в частности, А. Блока

⁵⁶ Чуковский К.И. Александр Блок как человек и поэт. – Москва: Русский путь, 2010. – С. 88

⁵⁷ Игошева Т.В. «Имяславие» как сюжет в раннем творчестве А. Блока // Шахматовский вестник. Материалы Блоковских конференций «Стихия и культура» (2008) и «А.Блок и Италия» (2009) / [отв. ред. И.С. Приходько]; Науч. совет РАН «История мировой культуры». – Москва: Наука, 1980 – Вып. 10-11. – 2010. – С. 153

была сформулирована как исследовательская задача в 1970-е годы Д.Е. Максимовым и З.Г. Минц. Вклад в изучении мифопоэтики А. Блока и русского символизма внесли И.С. Приходько («Мифопоэтика А. Блока (историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам)»), Н.А. Молчанова («Мотивы русской мифологии и фольклора в лирике символистов 1900-х годов»), Д.М. Магомедова («Автобиографический миф в творчестве А. Блока»), а также М.Л. Гаспаров, Ю.М. Лотман, А.В. Лавров и др.

Мифологизм, т.е. восприятие мира как мифа, «творимой легенды» – одна из главных черт символистской поэтики. В творчестве А. Блока проявили себя представления и концепции, отражающие древнейшие мифологические, религиозные, философские системы, ставшие мифопоэтическими символами, образы и сюжеты из литературы и искусства нового времени и его собственные новые мифы, которые он создавал в духе типичной символистской поэтики. «Нет сомнения в том, что многие ранние произведения Блока, да и не только они, были рассчитаны на то, чтобы вызвать разнообразные мифологические ассоциации», – отмечает Н.К. Соколова⁵⁸. Если с этих позиций анализировать одно из самых знаковых явлений символистского искусства – «Стихи о Прекрасной Даме», – то необходимо обратить внимание на толкование этого блоковского цикла как сочетающего в себе два плана: мифологический, универсальный и реальный, земной. Нам представляется наиболее убедительной точка зрения З.Г. Минц, которая пишет об этих стихах: «Они должны быть одновременно осознаны и как художественно точное отображение вполне “земных”, реальных...героев, их взаимоотношений, переплетений страстных и т.д. – и как

⁵⁸ Соколова Н.К. Поэтический строй лирики Блока: лексико-семантический аспект / Н. К. Соколова. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1984. – С. 58

символистическое развертывание космически универсального мифа о путях земного воплощения Души мира»⁵⁹.

«Если рассматривать первоначально эту символистическую сторону, то обнаруживается целая система словесных образов, формирующих главную мифологему цикла», – пишет Н.К. Соколова⁶⁰. Так, например, божественный облик Прекрасной Дамы создается подбором эпитетов, каждый из которых имеет свою функцию: эпитет «белый» – символ чистоты, невинности, эпитет «голубой» символизирует небесное происхождение Прекрасной Дамы, «красный» сигнализирует приближение Девы, Зари, Купины.

Т.В. Игошева считает, что Блок, познавая открывшееся ему женственное божество, «богиню света», «богиню красоты», использует методы, которые издавна установились в христианской традиции. К таким методам Т.В. Игошева⁶¹ относит метод «имяславия». «Именуя свою героиню “богиней света” и “богиней красоты” Блок поступал подобно христианским богословам, именовавшим Бога именами Добро, Красота, Любовь и т.д.», – пишет исследовательница⁶². К энергиям, проявляемым божественной героиней Блока, помимо любви, относится *свет, цвет, музыка*. Световая символика в искусстве зачастую рассматривается в системе цветовых представлений. С естественнонаучной точки зрения, свет и цвет – две ипостаси единого феномена: цвет не возникает без участия света, его трансформаций, “игры”.

Свет – издавна важнейшее понятие онтологических концепций бытия. Основополагающее выражение для европейской культуры идея света нашла в «Ареопагитиках» (V в.). Свет традиционно уподобляется духу и божеству,

⁵⁹ Минц З.Г. Блок и русский символизм: избранные труды в 3-х книгах / З.Г. Минц. – Санкт-Петербург: Искусство, 1999. - Т.1: Поэтика Александра Блока.- 1999. – С. 119

⁶⁰ Соколова Н.К. Поэтический строй лирики Блока: лексико-семантический аспект / Н. К. Соколова. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1984. – С. 59

⁶¹ Игошева Т.В. «Имяславие» как сюжет в раннем творчестве А. Блока // Шахматовский вестник. Материалы Блоковских конференций «Стихия и культура» (2008) и «А.Блок и Италия» (2009) / [отв. ред. И.С. Приходько]; Науч. совет РАН «История мировой культуры». – Москва: Наука, 1980 – Вып. 10-11. – 2010. – С. 152

⁶² Там же. С. 152

предстает как символ святости, благородства, красоты. «Метафора света является одной из основных в мистической литературе. Она восходит к неоплатонизму, трактовавшему emanation Бога в мир как истечение света от “верховного светоча”»⁶³. Раннехристианское переосмысление неоплатонизма заложило традицию истолкования Бога как Света, к которому должно стремиться человеку. Шеллинг высказал идею света как самосозидания и самосознания природы. По замечанию Шеллинга, «свет есть бесконечная душа всех телесных вещей»⁶⁴.

В народной традиции свет – воплощение миропорядка, красоты, истинности, праведности. «Светоносной, солнечной природой, по народно-христианским воззрениям, обладают Бог-Отец и Иисус Христос, ангелы и святые, тьму воплощают дьявольские силы»⁶⁵. В духовных стихах эпитет «светлый» вообще сближается со «святой»: светоносность рассматривается как проявление истинности, праведности и святости. Народом было усвоено и развито и библейское учение о божественном происхождении света и его отделении от тьмы как первом божественном деянии. Эти народно-христианские воззрения нашли отражение в божественной героине ранней лирики А. Блока.

Как известно, уже в ранние годы у поэта был стойкий интерес к живописи, а позже, когда он был студентом филологического факультета Санкт-Петербургского университета, проявился интерес к иконографии Богоматери настолько, что он даже собирался писать зачетное сочинение на тему «Сказания о чудотворных иконах Божьей матери». Эти впечатления от восприятия богородичных икон были важны для формирования образа Вечной Женственности. Для одного из лирических циклов 1907 года Блок из множества вариантов выбирает название самое простое, но и самое осмысленное - «Нечаянная радость». Так называется одна из икон Божьей

⁶³ Словарь символов и знаков / Авт.-сост. В.В. Адамчик. – Москва: АСТ, 2006. – С. 176

⁶⁴ Шеллинг Ф. Философия искусства. Санкт-Петербург, 1996. – С. 213

⁶⁵ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – Москва: Эллис Лак, 1995. – С.349

Матери, на которой изображен молящийся грешник, получивший прощение тогда, когда совсем отчаялся, памятуя о тяжести своих грехов. Икона «Нечаянная радость» висела в доме у Блока, ее символический сюжет был ему близок, хотя при написании цикла поэт имел в виду и вполне светский, житейский смысл: радость, которая приходит после долгих мук. Иконопись была интересна и близка Блоку, ведь она являлась своеобразным способом поиска божественного, попыткой его воплощения в художественной форме. Подтверждение этому находим и в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре».

Как и в «Стихах о Прекрасной Даме», главным составляющим внешнего облика героини является цвет: *белое платье*, которое, с нашей точки зрения, можно осмыслить как единый образ, имя нового мира, в котором определение и определяемое стали единым целым. Цвет у Блока взаимодействует с «линией», динамическим вектором движения: линия задана голосом героини, летящим в купол, а также возвратным лучом, который сияет на ее белом плече.

Икону «Нечаянная радость» Р. Якобсон называет одним из живописных источников стихотворения «Девушка пела в церковном хоре». Он считает ключевым в произведении поэта слово «радость» («О всех, забывших радость свою»), имеющее в православной традиции особый духовный, сакрализованный смысл. Именно оно вызвало у Якобсона ассоциацию с образом «Нечаянной радости». Семантика иконы перекликается со сквозной темой Блока: заступничество Богородицы за грешного человека. И.С. Приходько в статье «Церковные источники стихотворения А. Блока “Девушка пела...”» высказывает мысль о том, что в ряд мифологических источников этого стихотворения можно включить и икону «Всех скорбящих радость», а также канон, акафист и молитвы Пресвятой Богородице, которые поэт, очевидно, знал. На некоторых вариантах иконы «Всех Скорбящих Радости» Богоматерь предстает в белом платье с поднятыми в защищающем жесте руками. Обязательным на иконах такого типа является лучевое сияние

вокруг Ее чела и присутствие по сторонам от Нее или внизу людей, чьи скорби превратятся в радость Ее божественной силой. Эти особенности проецируются в стихотворении Блока. Но в то же время И.С. Приходько отмечает, что «это стихотворение нельзя воспринимать только как иконную аллегорию, как стихотворный текст, написанный по мотивам иконы»⁶⁶. Этому сопротивляется именование героини *Девушкой* и слово *ребенок*, написанное со строчной буквы. Однако в целом стоит заметить, что преломленный в этом стихотворении образ иконы и стоящие за ним молитвенные тексты дают большую степень обобщения образам стихотворения Блока и задают динамику цветосюжета.

Большое влияние на создание образа Вечной Женственности оказало и увлечение Блока итальянской живописью Средневековья и Возрождения. «Уже в его ранних стихах было много от итальянских прерафаэлитов: и золото, и лазурь Беато Анжелико, и “белый конь, как цвет вишневый”, как на фреске Беноццо Гоццолли во дворце Риккарди, и что-то от влажности Боттичелли», – пишет С.М. Соловьев⁶⁷. Именно цветопись С.М. Соловьев считал составляющей мистического религиозного опыта у Блока. В эпохи Средневековья и Возрождения получили распространение теории мистического «духовного зрения», идущие от Платона, согласно которым высшую реальность можно прозреть в видениях сакрального образа, а также идея о том, что божественный образ преобразует и того, кто получает «духовное зрение», душу визионера. Эта идея «духовного зрения» нашла преломление и в учении Вл. Соловьева. В работе «Красота в природе» (1889) он приходит к выводу, что свет есть некий сверхматериальный двигатель, с помощью которого материальная стихия преобразуется и просветляется. Красота, по мысли философа, есть преображенная материя, «воплощенная идея». Она имеет способность глубоко воздействовать на реальный мир,

⁶⁶ Приходько И.С. Церковные источники стихотворения А. Блока «Девушка пела...» // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 9. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 1997. – С. 79

⁶⁷ Соловьев С.М. Воспоминания / Подг. текста В.В. Нехотина. Вст. ст. А.В. Лаврова. Москва, 2003. – С. 400

очищать душу человеческую, а значит, улучшать её. Вечная Женственность Блока имеет многочисленные истоки и автобиографическую природу, но этот образ для поэта ценен прежде всего тем, что он воплотил в себе поиски тайного знания и идею преображения житейского, бытового в нечто иное. Блок не просто говорил о преображении мира, он творчески его преображал. Оттого-то и двойственны его образы, ведь каждый из них – о двух бытиях.

Мир Прекрасной Дамы (особенно в начальных разделах цикла «Стихи о Прекрасной Даме») – мир гармонии, радости, мир цвета и звука. Живописным средством воплощения мистической героини являются образы синевы, белизны, золота, лазури и света: «Жду – внезапно отворится дверь, / Набежит исчезающий свет...». Верным представляется нам утверждение З. Минц о том, что для Блока свойственно представление о положительном идеале как о воспринимаемом сенсорно⁶⁸. Такое этическое содержание положительного идеала было связано с традициями искусства Ренессанса, с его идеалами счастливого, полноценного человека.

По мнению исследователя С.Д. Титаренко, в лирике Блока зачастую проявляет себя изобразительная техника Средневековья⁶⁹. Титаренко ссылается на У. Эко, по словам которого, «именно Средневековье выработало изобразительную технику, целиком построенную на взаимодействии и яркости простого цвета и проникающего через него света». Пространство, колористика, детализация имеют в такой технике мистический и символический смысл. Стихотворение «Девушка пела в церковном хоре» построено как раз на взаимодействии простого цвета («белое платье») и проникающего через него света: «белое платье пело в луче».

Интересными представляются нам размышления Горбуновой О.И.,

⁶⁸ Минц З.Г. Блок и русский символизм: избранные труды в 3-х книгах / З.Г. Минц. – Санкт-Петербург: Искусство, 1999. – Т.1: Поэтика Александра Блока. – 1999. – С. 23

⁶⁹ Титаренко С.Д. «Поэтика визуального образа у А. Блока» // Шахматовский вестник. Материалы Блоковских конференций «Стихия и культура» (2008) и «А. Блок и Италия» (2009) / [отв. ред. И.С. Приходько]; Науч. совет РАН «История мировой культуры». – Москва: Наука, 1980 – Вып. 10-11. – 2010. – С. 236

отраженные в диссертации «Специфика образности А. Блока в контексте культуры серебряного века: изобразительный аспект». Эта работа посвящена исследованию специфики изобразительной образности символистов, в которой автор выделяет два определяющих фактора: специфика взаимоотношений между фигурой и фоном и характер освещенности. «Символисты делают акцент на фоне, среда становится носителем эмоционального начала, сосредоточием мистического содержания», – пишет О.И. Горбунова⁷⁰. Это отличает символистскую образность от образности акмеистов, для которых были важны предмет, деталь, фигура, а не среда, фон. Фон не задействован у акмеистов в построении образа. Другой источник преобразования форм предметности – специфика освещения. В стихах символистов, по мнению О.И. Горбуновой, проявляется особая световоздушная среда, которую Леонардо да Винчи определял термином сфумато. «Она создает аурный тип освещения, который характеризуется неравномерностью светового потока и доминирующим положением светотени в моделировке образа»⁷¹. Такое освещение создает атмосферу таинственности, недоговоренности. Образы как бы не до конца явлены миру, одни их грани высвечиваются, другие, наоборот, затушевываются. Нам кажется, что все эти находки Горбуновой О.И. можно применить к блоковскому стихотворению «Девушка пела в церковном хоре». Так, в стихотворении, помимо четко обозначенной центральной фигуры (девушка в белом), делается акцент и на фоне, среде, в которую «погружена» героиня: церковный хор, люди, находящиеся как бы в тени, «во мраке». Введение цветового образа «белое платье» в стихотворении является способом выделения смыслового центра произведения, особенно заметного на бесцветном фоне. Обратим внимание так же на то, что важная цветовая характеристика придана вполне бытовой, земной детали облика девушки, но

⁷⁰ Горбунова О.И. Специфика образности А. Блока в контексте культуры серебряного века: изобразительный аспект: автореф. дис. ... канд.филолог.наук: 10.01.01 / О.И. Горбунова – Иваново, 1999. – С.10

⁷¹ Там же. С. 10

его контекстное сопровождение "белого платья" ("*пело в луче*") сакрализует его восприятие, фиксирует в памяти читателя, в смысловом поле трилогии "вочеловечения" как устойчивый цветообраз, как знак культурной памяти.

Выше мы говорили о том, что эпоха начала XX века отмечена тягой к мультикультурализму. В рассматриваемом нами стихотворении активна тенденция к сближению литературы и живописи не только в использовании линии, цвета и светотени, как мы отметил выше, но и в создании сходных смысловых контекстов. В связи с этим особенно интересно звучит замечание художника-авангардиста К. Малевича. Обсуждая особенности визуального восприятия белого цвета, он отмечал, что белый дает возможность «лучу зрения» идти, не встречая себе предела, что дает представление бесконечного, в отличие, например, от синего, при созерцании которого «лучи зрения» удаляются как бы в купол.

У Блока такая метаморфоза получает сюжето- и смыслообразующее развитие. Белое платье, "поющее" в свете, обращено внутрь самого храма, наблюдающего и участвующего в этом преображении - «каждый из мрака смотрел и слушал». «Верх» и «низ» храма оказываются объединенными благодаря «музыке» и «свету» – "белому платью" и сияющему лучу. Цветосюжет получает движение от плеча девушки в купол. Но это лишь первый, самый очевидный объединяющий слой цветосюжета. Для нас важным обстоятельством является то, что в результате его динамического развития рождается образ «белого платья», который можно считать повторяющейся экспликацией цветосюжета.

От стихотворения «Девушка пела в церковном хоре» вернемся к стихотворению 1902 года – «Мы встречались с тобой на закате», в котором белое платье также является доминирующим цветовым пятном: «Мы встречались с тобой на закате, / Ты веслом рассекала залив. / Я любил твое белое платье, / Утонченность мечты разлюбив»⁷². Все это служит

⁷² Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 1.- Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 194

подтверждением нашей мысли о том, что цветосюжет стихотворения «Девушка пела в церковном хоре» как новое смысловое единство включает в состав динамично развертывающегося сюжета, наряду с традиционными составляющими, цветообозначения, опосредованные целостным содержанием блоковского мифа (трилогии вочеловечения). Таким образом, в емком образе белого платья героини соединяются: традиционная трактовка белого цвета как цвета чистоты, белый как опознавательный знак соловьевства, а также собственно блоковское понимание этого цвета, с каждым новым томом обогащающееся новыми компонентами значения.

Имеющиеся значения образа «белого платья» должны быть обогащены и цветовой гаммой богослужебных облачений. Напомним, что в России в начале XX века была популярна концепция храмового, литургического синтеза искусств, основанная на синтетическом единстве церковного зодчества, изобразительного искусства – росписей, мозаик, ваяний, хорового и вокального искусств. Об этом писали Н.Ф. Федоров, П.А. Флоренский, Н.А. Бердяев, В.Н. Чекрыгин, Вяч. Иванов и др.

По мнению П.А. Флоренского, создателя концепции «Храм как синтез искусств», именно в храме и в храмовой службе, различных культовых действиях воплощается предельная полнота синтеза искусств. Рассматриваемое нами стихотворение А. Блока «Девушка пела в церковном хоре» в этом смысле подтверждает идею Флоренского: в нем демонстрируется характер художественного мышления, способного увидеть мир целостно, одновременно воспринять его краски, запахи и звуки. Таким образом, можно сказать, что синестезия как форма поэтического осмысления мира в стихотворении «Девушка пела...» находит свое воплощение в метафорах и синестетических тропах, например, «белое платье пело в луче», «голос был сладок», «пел ее голос, летящий в купол».

Композиционно стихотворение «Девушка пела в церковном хоре» выстроено по принципу антитезы, любимому приёму Блока: мир «дольний» («темный», «здесь», «низ») и мир «горний» («светлый», «там», «верх»),

«тихая заводь»). Место их пересечения вполне традиционно для поэта: «С глубокою верою в бога // Мне и темная церковь светла»⁷³. От этой черты, разделяющей мир пополам, Блок так и не отказался до конца своей жизни.

В первой строке поэтически воссоздается традиционная для Блока форма познания – через столкновение противоположностей, следующие три строки вводят теургический образ художника, который творит свой мир, внутри которого он может ощущать себя всевластным демиургом. Важно и то, что столь значимая для поэта духовно-эстетическая категория *пути* («все пройдет неспешно») в данном случае имеет значение «путь души», то приближающейся к Богу, то удаляющейся от Него.

В русской поэзии начала XX века «жизнь в искусстве и смысл бытия становятся для самоутверждающего художника тождественными понятиями», – пишет М.М. Дунаев⁷⁴. Концепция «артистизма» занимала главенствующие позиции в искусстве Серебряного века. Мифологизация как основная тенденция художественного мышления того времени неизбежно вносила артистический, игровой момент в процесс творчества. «Поэт Серебряного века» по определению становился «артистом», чья «жизнь и тело» воспринимались как «художественное произведение» (Ф. Ницше). Символисты, особенно, младосимволисты, предлагали особую модель – «поэт-теург» – на основе теории теургии как религиозного искусства. Впервые контуры этой поэтологической модели были «обрисованы» В. Соловьевым в стихотворении «Милый друг, иль ты не видишь», в котором можно увидеть переключки с пушкинским «Пророком». Так, лирический герой стихотворения В. Соловьева призван был увидеть «незримое очами», услышать «торжествующие созвучья» и постараться выразить тот «немой привет», что передает «сердце сердцу». «Но устремления поэта-пророка и поэта-теурга оказались разнонаправленными: пророк призван был прорицать,

⁷³ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 1.- Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960. – С. 112

⁷⁴ Дунаев М.М. Православие и русская литература. В 6-ти ч. Ч. 5-я / М.М. Дунаев. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва: Христианская литература, 2003. – С. 43

а теург “вспоминать” (исследователи не раз отмечали концептуальную для символизма платоновскую идею “познания как воспоминания”). Для пророка “горнее” и “дольнее” равноценны и одинаково открыты для познания, для теурга “горнее” просвечивает в “дольнем” как тайна и становится единственной целью познания», – пишет О.А. Бердникова в статье «Поэтологические модели серебряного века в контексте христианской духовной традиции: к постановке проблемы»⁷⁵. Это стихотворение В. Соловьева было воспринято младосимволистами как своеобразная поэтическая программа: А. Блок называл теурга «обладателем тайного знания»⁷⁶.

Система противопоставленных образов (*там* и *здесь*, *вверху* и *внизу*) проходит практически через все произведения Блока. Например, стихотворение «Мне снилась смерть любимого созданья» построено на контрасте «верха» и «низа»: во сне герой стихотворения видит смерть любимого человека: «Высоко, весь в цветах, угрюмый гроб стоял», а сам герой находится внизу, среди людей, участливо шепчущих ему слова утешения, но герою не нужна жалость, он думает совсем о другом: «Я чувствовал *вверху* незыблемое счастье, *вокруг себя* безжалостную ночь».

В стихотворении «Девушка пела в церковном хоре» также присутствует противопоставление «здесь» и «там»: «здесь» – в храме, где происходит пение девушки и появление сияющего луча; «там» – «чужбина», «тихая заводь», т.е. совершенно другой мир, о котором ничего не известно людям, им остается только надеяться, что жизнь там – «светлая». Но и внутри самого храма есть две противопоставленные координаты: «низ», то место где стоят слушающие «из мрака», и «верх» – «высоко, у царских врат».

Вертикаль и диагональ у Блока – сакральные сферы, разделенные на *верх-низ* и *здесь-там* (передний и задний план). Если образы диагонального

⁷⁵ Бердникова О.А. Поэтологические модели серебряного века в контексте христианской духовной традиции: к постановке проблемы / О.А. Бердникова // Вестник ВГУ. – 2009. – № 2. – С.19

⁷⁶ Блок А. О современном состоянии русского символизма / А. Блок // О литературе. - Москва: Худож. лит., 1989. – С.207

пространства имеют земную укорененность (горы, лес, терем), то вертикальные – это образы трансцендентного плана. В организации этих пространственных областей Блок опирается на иконографические каноны: за каждой реалией закреплено определенное место, существует непреходимая черта между миром божественного и греховного, сакрализация образа осуществляется помещением его над земной поверхностью. Горизонталь в творчестве поэта проявляется тогда, когда предметом интереса становится реальный мир, земная жизнь людей («в тихой заводи»).

Р. Яacobсон в своем многоплановом аналитическом разборе стихотворения Блока «Девушка пела в церковном хоре...» обращается к мифопоэтическому аспекту, выявляя «церковные» источники этого текста⁷⁷. Один из них – слова великой ектеньи, прошения к Богу, возглашаемого диаконом во время церковной службы: «О плавающих, путешествующих, недугующих, страждущих и плененных и о спасении их Господу помолимся». Очевидно, что молитвенное пение девушки – как бы ответ на призыв ектеньи. Стоит отметить и то, что Блок ради создания прекрасного женского образа вновь, как и в «Стихах о Прекрасной Даме», проявляет своеволие по отношению к священным понятиям и атрибутам. Так, блоковский шедевр отдает прошение ектеньи девушке, хотя, конечно, слова ее сильно перефразированы и произносятся обычно священнослужителем.

Девушка в стихотворении Блока – символ чистоты и сострадания, одно из воплощений Вечной Женственности. Только из уст такой героини звучат искренне слова «О всех усталых в чужом краю». Поэтому и видят люди, пришедшие в храм, «из мрака», этот луч, сияющий на ее плече, слышат голос белого платья, и верят, что «радость будет».

В другой статье, «Статуя в поэтической мифологии Пушкина», Р. Яacobсон, обосновывая индивидуальную мифологию таких поэтов, как Пушкин, Блок, Маяковский, говорит о значении в ней «символики

⁷⁷ Яacobсон Р. Работы по поэтике / Р. Яacobсон; вступ. ст. В.В. Иванова; сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. – Москва: Прогресс, 1987. – С. 259

ортодоксальной церкви»⁷⁸. Как известно, цветовая гамма богослужебных облачений символична и разнообразна: белый, черный, красный, голубой, синий, фиолетовый символизируют духовные значения празднуемых святых и священных событий. Так, «белый цвет богослужебных облачений принят в сочельник Рождества Христова, праздники Богоявления, Преображения, Вознесения потому, что он, как отмечалось, знаменует собою несозданный Божественный свет, приходящий в мир и освящающий собою творение Божие, преображающий его. Белый цвет также принят для поминовения усопших, потому что он ясно выражает смысл заупокойных молитв, в которых испрашивается для отошедших от земной жизни упокоение со святыми, в селениях праведников, облеченных в Царстве Небесном в белые ризы Божественного света»⁷⁹. Нетрудно заметить, что эти значения белого цвета нашли своеобразное отражение в блоковском стихотворении «Девушка пела в церковном хоре».

Помимо цвета, важным элементом изобразительной образности Блока является светотень. Центральная оппозиция в творчестве Блока – контраст света и тени. Борьба светлого и темного, мрачного и жизнеутверждающего бросает отсвет на все образы стихотворения «Девушка пела в церковном хоре». «Луч» является символом Духа, он «тонок», но все его видят и чувствуют. Этот луч является единственным источником света («луч сиял») в темном храме. Образ луча, трижды повторяемый в стихотворении Блока в связи с поющей, находит переключки с текстами Акафистов: «...благодати Твоя лучами облак скорби наша и мрак уныния разгоняючи», «Радуйся, луче от Солнца Правды Христа Бога нашего...»⁸⁰.

Уже в самых первых стихотворениях Блока четко выделились из остальных два слова – «свет» и «тьма». Первая же книга строчка в книге «Стихи о Прекрасной Даме» говорит о тьме и свете: «Пусть светит месяц –

⁷⁸ Якобсон Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон; вступ. ст. В.В. Иванова; сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. – Москва: Прогресс, 1987. – С. 173

⁷⁹ Казакевич А.Н. Символы и святыни православия. – Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2011. – С.300

⁸⁰ Сборник акафистов. Москва, 1992.– С. 231, С.307

ночь темна». А стихотворения, написанные до появления главной героини своей лирики, Блок назвал «Ante Lucem», то есть «До появления света». В первых сборниках стихотворений героиня, Она, Лучезарная, «Дева, Заря, Купина», была чуть ли не единственным источником света. Стоило поэту упомянуть о ней, как возникало видение огня, звезды, пламени, зари, маяка. Все, кроме нее, на земле было тьмой, сумерками, мглой. Чернота была фоном его юношеских стихотворений. Как отмечает О.И. Горбунова, «чрезвычайно значима роль светотени в организации сюжета лирических произведений»⁸¹. Взаимодействие света и тени, их борьба и примирение отражают развитие ведущих тем и настроений стихотворения.

«Стихи о Прекрасной Даме» соединили в себе «высокое» и «низкое», религиозное чувство и жгучую чувственность, что отразилось даже на уровне цветовой символики цикла – в преобладании белого и красного цветов. Также и рассматриваемое нами стихотворение «Девушка пела в церковном хоре» передает характерное для блоковского трагического дуализма ощущение неразрывной слитности материального и духовного, земного и небесного.

Поэт ощущал эту раздвоенность трагически, опираясь на философские воззрения Вл. Соловьева, пытался ее преодолеть, примирить небо и землю, телесное и духовное. Вектор поэтического развития и жизнеустроения Блока ясен, но не прост, не элементарен. По мнению Владимира Новикова, в нем соединяются сразу три координаты. «Первая – движение во времени. У Блока острое чувство Хроноса, недаром он все внимательнее будет к датировке стихотворений, к их “дневниковой” роли. Вторая – движение ввысь, полёт. Без этого невозможно творческое усилие, и даже рискованное погружение во тьму, в житейский хаос нацелено на обретение новой высоты. Третья – “возвратное движение”, движение по кругу. Поэт никогда не забывает своей стартовой точки: детства, Петербурга, первой любви. Он всегда будет

⁸¹ Горбунова О.И. Специфика образности А. Блока в контексте культуры серебряного века: изобразительный аспект: автореф. дис. ... канд. филолог. наук / Горбунова О.И. - Иваново, 1999. – С. 14

поэтически уточнять и переосмысливать прошлое», – пишет Вл. Новиков⁸². К обозначенным Вл. Новиковым координатам мы добавим важную смыслообразующую координату – *путь* к Богу. Именно он организует динамический цветосюжет в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре». Этот путь объединяет голос лирической героини («Так пел ее голос, летящий в купол»), луч света («луч сиял на белом плече»), взгляд человека («каждый из мрака смотрел и слушал»), сакрализуя итоговый образ «белого платья».

Итак, как мы уже заметили, в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре» обращает на себя внимание направление движения «низ-верх». Блок обращается к «верхнему» плану бытия: «голос, летящий в купол», «высоко, у царских врат». Там, высоко, у царских врат, возникает другой звук – плач ребёнка:

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у царских врат,
Причастный тайнам, – плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.

Пространственный ориентир – «высоко у царских врат», т.е. в верхней части иконостаса – провоцирует зрительный образ, пластический или живописный. Но высоко в «купол» летит и голос поющей девушки. Как отмечает И.С. Приходько, «пение и плач встречаются в акустической сфере храма. Плач ребенка говорит о безысходности земного существования, тогда как молитвенное пение девушки дарит радость обетования»⁸³. Песня надежды почти неземной героини, таким образом, оказывается противопоставлена плачу ребенка, в котором никакой надежды нет. В основе этого противопоставления – дуализм земного и небесного: девушка – человек, существо земное, а ребенок – «Причастный тайнам», а значит,

⁸² Новиков В.И. Александр Блок / В. Новиков. – Москва: Молодая гвардия, 2010. – С.90

⁸³ Приходько И.С. Церковные источники стихотворения А. Блока «Девушка пела...» // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 9. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 1997. – С. 79

Тайнозритель, наиболее близкий в этот момент к Богу. Трагический конфликт стихотворения – между вечной радостью и непреходящими скорбями земной жизни. Для Блока этот конфликт выражается в устойчивой для его поэтики философско-мистической формуле «радость-страдание».

Финал стихотворения «Девушка пела в церковном хоре» не поддается однозначному толкованию. Эти строки могут быть поняты разнообразно: и как доподлинное изображение богослужения (первыми к Чаше со Святыми Дарами матери подносят совсем маленьких детей), и как изображение иконы Божьей Матери с Младенцем, расположенной над царскими воротами, в четвертом ярусе иконостаса. Еще одно возможное толкование: на створах царских врат вместе с Евангелистом Иоанном Богословом по традиции изображается его ученик, отрок Прохор, записавший на острове Патмос со слов апостола – откровение Иоанна Богослова (то есть Апокалипсис).

По мнению В. Непомнящего, «атеист и верующий прочтут это стихотворение по-разному. Для неверующего оно не более чем развернутая метафора бессмысленности человеческих надежд, в частности всякой молитвы. Но Блок рассчитывает на другого читателя – знающего о мистическом смысле церковного богослужения и всерьез к нему относящегося; смысл стихотворения разворачивается на этом неперенном фоне»⁸⁴.

Исследователь совершенно прав. Верность этого замечания продемонстрируем на анализе финала стихотворения. Верующий человек в парадигму смыслов, завершающих стихотворение, включит ребенка, плачущего «высоко, у царских врат». В верхней части царских врат всегда изображено Благовещение. «В стихотворении Блока ребенок причастился Св.Таин, - пишет В. Непомнящий, - стало быть, он пребывает во Христе и имеет Христа в себе, именно оттого плач его представляется как пророческий, причастный последней истине, в нем окончательный смысл

⁸⁴ Непомнящий В. Феномен Пушкина в свете очевидностей / В. Непомнящий // Новый мир. – 1998. – № 6. – С.190-215

стихотворения»⁸⁵. По мнению исследователя, в итоге стихотворения – срыв и вызов, заключающийся в том, что ребенок, Причастный тайнам, один знает, что молитва бесполезна и все, кому кажется, что радость будет, обманываются в своих ожиданиях.

Еще в блоковские времена вполне православно грамотный критик А.А. Измайлов готов был увидеть в этом ребенке даже образ самого младенца Христа – в этом случае кощунство достигает крайнего предела: Бог плачет над легковерием одураченных им людей. Против искушения увидеть в образе ребенка самого младенца Христа не устоял и Р. Якобсон.

И.С. Приходько так расшифровывает образ ребенка: «Естественнее допустить, что это просто младенец, который в мистическом восприятии эпохи Блока сохраняет, в отличие от взрослого человека, близость к Богу, в своем вещем прозрении видит грядущие беды, сокрытые до времени от людей»⁸⁶. Подтверждает свою мысль она тем, что ни в одном из источников младенец Христос не упомянут плачущим, и ни в одном из священных и церковных текстов Он не назван *ребенком*.

В. Вейдле рассматривал это стихотворение как специальный пример к теме «Поэзия и религия». Он приводил письмо Блока от 5 августа 1905 г. из Шахматова Е.П. Иванову, глубоко верующему другу. Блок посылал ему стихотворение «Девушка пела в церковном хоре» и здесь же писал: «Скажу приблизительно: я дальше, чем когда-нибудь, от религии...»⁸⁷. Но сам Вейдле не верит блоковскому признанию, он пишет: «Прочитав его стихи, мы только одно можем сказать: поэзия его ближе к религии, чем его воля и рассудок»⁸⁸. В. Вейдле принимал стихотворение Блока, не отворачиваясь от

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Приходько И.С. Церковные источники стихотворения А. Блока «Девушка пела...» // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 9. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 1997. – С. 79

⁸⁷ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А.А. Блок. – Т.8. – Москва – Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1963. – С. 133

⁸⁸ Вейдле В. После «Двенадцати». Приношение кресту на могиле Александра Блока // Вестник русского студенческого христианского движения. № 99. Париж: Нью-Йорк, 1971. – С. 97-98

его безнадежного финала: «Стоит он [поэт] теперь вместе с нами за обедней, слушает пение, возносящееся с клироса, уверениям веры не верит, а все же “из мрака” обращает лицо к алтарю, оттого и печаль его стихов остается проникнутой чем-то ликующим и светлым»⁸⁹. Вспоминается в этой связи и классическая формула, выраженная С.Н. Булгаковым: искусство может быть свободно от религии, но это не значит – от Бога. А Корней Чуковский говорил о Блоке так: «Он и веруя – не верил, что верует»⁹⁰.

Если рассматривать стихотворение «Девушка пела в церковном хоре» как воспроизведение последовательности литургического действия, то тогда замечание В. Непомнящего верно, но лишь с точки зрения строгого ритуала и совсем не блоковского понимания божества.

Если обратиться к замечанию Л. Гинзбург о «нарастающем сюжете» трилогии вочеловечения, то следует признать, что в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре» в итоге мы получаем традиционную картину блоковской антиномической картины мира. Влюбленный в божество, как в женщину (К. Чуковский), поэт объединяет всех молящихся надеждой, светом, какой несет пение-молитва девушки. В этой картине нет святотатства для того, кто утверждал: «С глубокою верою в *Бога* // Мне и *темная* церковь *светла*». Локальный художественный прием (цветосюжет белого платья) перерастает в мировоззренческий гносеологический феномен. Героиня стихотворения реализует важную для поэта мысль о потребности человека приобщиться к миру горнему, но и о его, человека, своеволии. Да, «никто не придет назад», мысль о бесповоротности именно такого исхода привела людей в храм. Но вопреки очевидному они верят утешению девушки, что «на чужбине усталые люди // Светлую жизнь себе обрели». Они верят в это, вопреки плачу ребенка, оставаясь в свете луча, в рамках цветового сюжета. Таким образом, несмотря на трагический финал, представление о божественности мира не нарушается, и плач не прерывает молитвы.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Чуковский К.И. Александр Блок как человек и поэт. – Москва: Русский путь, 2010. – С. 115

Образ «*кораблей, ушедших в море*», помимо характерно блоковских коннотаций, имеет опору и в церковных текстах. В них земная жизнь человека, исполненная скорбей, сравнивается с морем, с бурей, пучиной, а Богоматерь – с кораблем спасения («*Радуйся, кораблю хотящих спастися...*», «*Радуйся, пристанище житейских плаваний*»). Таким образом, и блоковские корабли, ушедшие в море, получают обобщающее значение плавания в житейском море, восходящее к церковным первоисточникам и закрепленное поэтической традицией.

Стихотворение А. Блока «*Девушка пела в церковном хоре*», как отмечает И.А. Спиридонова, «занимает стратегическую позицию в творчестве писателя, аккумулирует содержание, строй, самое звучание его лирики: апокалипсическое восприятие эпохи, безверие и тоску по вере, абсолютный слух на музыку “мирового оркестра”, примат тайны и жажду истины»⁹¹. Рассматриваемое нами стихотворение Блока является небольшой, но значимой частью лирической трилогии поэта, логика развития сюжета которой отражает поиски поэта, соотнесенные с традиционными христианскими представлениями о жизненном пути человека как «духовной лестницы». О.А. Бердникова в диссертации «*Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции*» исследует эту антропологическую модель, которая позволяет осознать противоречивость и вместе с тем плодотворность духовного вектора творческой эволюции поэта. Эта модель может быть осознана как «человек духовный», «томимый духовной жаждой», сознательно и целенаправленно стремящийся к служению высшим Божественным категориям и Сущностям. Термин «вочеловечение», употребленный Блоком для обозначения содержательной магистрали всей трилогии, имеет и иной смысл: «вочеловечение божества», что есть и одновременное одухотворение человека. Примечательно, что Блок, многие из

⁹¹ Спиридонова И.А. Образная структура стихотворения А. Блока «*Девушка пела...*» в свете динамической поэтики // XX века как литературная эпоха: сборник статей. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011. – С. 42

своих стихотворений разлюбив, это не разлюбил до самых последних дней и в послеоктябрьские годы часто им заканчивал выступления на поэтических вечерах, ибо это стихотворение о надежде и о человеке. В поэте, несмотря на все «измены», было чрезвычайно сильным желание «быть верным», служить «добру и свету», не случайно же он назвал свой главный труд в жизни «трилогией вочеловечения».

ГЛАВА II

Структурирующая функция цвета и света в лирическом цикле (на примере цикла «Заклятие огнем и мраком»)

2.1. Лирический сюжет в современном изучении. Его междисциплинарные аспекты

Теория мотива и теория сюжета – две интенсивно развивающиеся области современного литературоведения. К настоящему моменту они включают разнонаправленные концепции, далеко не одинаково трактующие сами термины, их признаки и особенности в лирических и нарративных текстах. Еще более проблемным является вопрос о специфике лирического сюжета, его отличии от сюжета эпического или драматического. В конце XX века сюжетология не раз выходила на первый план, особенно в связи с интересом к нарративу. Так, в последнее время появилось значительное количество работ по теории сюжета, мотива и пр.⁹², но термин «лирический сюжет» учёные до сих пор используют редко и с осторожностью. Объясняется это тем, что такие понятия, как «лирика», «лирический», «лиризм» употребляются чаще всего не как строгие дефиниции, а как свободные, едва ли не метафорические определения, а содержательная двусоставность термина «лирический сюжет» осложняет его понимание. Эпический и драматический сюжеты воспринимаются в таком ракурсе как более объективированные, а лирический сюжет остается внутренним действием, экзистенцией, устремлением из себя во вне. Все это говорит о том, что такие литературоведческие понятия, как «мотив», «сюжет», в особенности, «лирический», не обладают четкой теоретической определенностью, что ведет не только к расширительному употреблению

⁹² Например, Ю.Н. Чумаков «В сторону лирического сюжета» (2010), И.В. Силантьев «Сюжетологические исследования» (2009), Е.В. Капинос, Куликова Е.Ю. «Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века» (2006), сборник трудов «Лирические и эпические сюжеты» (Новосибирск, 2010), а также серия «Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы», издаваемая Институтом филологии СО РАН.

терминов, но и к их размыванию, поэтому некоторые из многочисленных трактовок этих понятий требуют пристального внимания и пересмотра.

Подтверждением этой мысли может послужить диалог двух современных критиков, состоявшийся на страницах поэтического журнала «Арион» (2006, № 4). Владимир Козлов в статье «Вышивка эпосом по лирике» и Леонид Костюков в статье «С собой и без себя» предложили свой взгляд на проблему взаимодействия лирического и эпического начал в современной поэзии. Опубликованные статьи не задумывались как диалог, каждый из авторов разрабатывал свой собственный «объект» исследования. И тот факт, что в итоге два незнакомых друг с другом и двигавшихся в самостоятельных направлениях исследователя пришли к перекликающимся выводам, убеждает в актуальности поставленной проблемы.

В. Козлов отмечает, что термин «повествование» при разговоре о лирике употребляют редко. Как и сюжетность, «повествовательность» — черта прозаическая, а в лирике основная форма высказывания — лирический монолог.

Особенность лирического монолога в том, что он передает непосредственное переживание, а потому сконцентрирован на сюжете внутреннем. Лирический монолог «измеряется», прежде всего, *мыслечувствами* говорящего. Когда же речь идет о повествовательности в поэзии, по мнению В. Козлова, уместнее говорить о *точке зрения* рассказчика, т.к. внешняя, предметная реальность вовлечена во внутреннее переживание героя, им трансформирована. Картинка, внешнее изображение фактически замещает характерное для чистой лирики медитативное начало, а потому повествователь склонен становиться персонажем, а его мысли и эмоции — опредмечиваться.

Автор статьи приводит целый ряд произведений современных авторов, в которых, по его мнению, эпические черты служат усилению и подчеркиванию лирического начала. В конце статьи В. Козлов приходит к выводу, что «за последние два века присутствие в лирике черт, скорее

характерных для эпики, стало обычным делом. Своеобразие сотрудничества лирики с эпосом редко осознается, хотя сосуществование разных родовых начал в литературном произведении всегда полно смысла. Его расшифровка – один из вариантов прочтения произведения. Лирика и эпос могут пониматься как два голоса, исполняющие один текст. Связь между этими голосами – живая. Хорошие стихи дают это почувствовать»⁹³.

Статья Л. Костюкова «С собой и без себя» также говорит о лирическом и эпическом началах в лирическом сюжете. Критик считает, что есть множество способов «привить лирику эпосом». Например, автор произведения может вдруг посреди повествования заговорить от себя, горячо и открытым текстом, как это часто делали Гоголь или Карамзин. Лирическим субъектом может стать любой персонаж, в том числе второстепенный. О том же говорил и В. Козлов, приводя примеры из творчества современных поэтов, которые все чаще используют в своих произведениях эпические приемы. «Начиная с “Кинематографа” Мандельштама, через песни Высоцкого и Галича, через виртуозный пересказ “Игрока” у Гандлевского, эпос как бы обживаетея в поэтической речи. Потому что все-таки опорное отличие между прозой и поэзией – в физическом объеме высказываемого (объем недосказанного, несказанного, возникающего за текстом в поэзии может быть запредельным)»⁹⁴.

Л. Костюков в конце статьи приходит к тем же выводам, что и В.Козлов: «По-моему, за последние примерно пятьдесят лет возникла и окрепла возможность быстро рассказать историю. Есть на что опереться, то есть множество культурных заготовок, которые остается чуть подкорректировать. Кинематограф обучил все искусства быстрому монтажу. Далее – вообще ускорилась речь, наработала приемы и ходы сжатия и

⁹³ Козлов В. Вышивка эпосом по лирике / В. Козлов // Арион. – 2006. - №4. – URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2006/4/ko26.html> (дата обращения: 13.04.2012).

⁹⁴ Костюков Л. С собой и без себя / Л. Костюков // Арион. – 2006. – №4. – URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2006/4/ko26.html> (дата обращения: 13.04.2012).

ускорения. И – эпос стал доступен уже не поэме, а относительно недлинному стихотворению. Попал в формат»⁹⁵.

Иначе говоря, лирическое начало сегодня во многом передается средствами эпоса; поэтическое сознание предпочитает показывать внутренний мир как внешний. Сегодня пишущий сам определяет, вышивать ли лирикой по эпосу или – наоборот. И читателю, чтобы сделать еще шаг к пониманию стихотворения, нужно ощутить в нем межродовое напряжение, во многом это произведение порождающее. Речь идет о жанрово-родовой диффузии, свойственной эпохе переходной.

Таким образом, вопрос о сходстве и различии эпоса и лирики, о составляющих лирического сюжета является актуальным в современном литературоведении и публицистике. Лирика и эпос разнородны по родовой классификации, но противоречиво связаны притяжением и отталкиванием. Для нашего исследования актуальность этой проблемы обусловлена тем, что в поэзии А. Блока эпос и лирика тесно взаимодействуют друг с другом. Стоит отметить, что соединение и расхождение – почти до расподобления – эпического и лирического начал характеризовали развитие искусства в эпоху рубежа XIX-XX веков. «Необходимость эпического, осознаваемая реалистическим искусством как требование самого времени, ощущалась и в нереалистических формах искусства, в частности в символизме», – пишет Е.Г. Муценко⁹⁶. Так, лиризм Блока включает в себя неотъемлемую эпическую составляющую. Эта художественная черта неоднократно отмечалась в критической литературе. Среди современников поэта В.Я. Брюсов ранее всех почувствовал эпический характер блоковской поэзии и заявил, что «А. Блок скорее эпик, чем лирик». Отдельные стихотворения Блока ему показались «разрозненными частями», образующими одно

⁹⁵ Костюков Л. С собой и без себя / Л. Костюков // Арион. – 2006. – №4. – URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2006/4/ko26.html> (дата обращения: 13.04.2012).

⁹⁶ Муценко Е.Г. Путь к новому роману на рубеже XIX-XX веков: монография / Е. Г. Муценко.- 2-е изд. - Воронеж: Изд-во ВГУ, 2008. – С.40

«целое», в данное время до конца недосказанное⁹⁷. Позже Ю.Н. Тынянов назвал стихи Блока «стихотворными новеллами» и в них первым увидел образ «лирического героя»⁹⁸. Сам поэт считал свои книги «романом в стихах» и не раз подчёркивал эпические черты своей лирики. Все вышесказанное позволяет нам говорить о нарративных элементах лирического сюжета А. Блока.

Проблема нарративности лирического сюжета относится к числу обсуждаемых проблем современного литературоведения. Спорят о том, могут ли быть присущи лирическому сюжету черты не только собственно лирики, но и эпоса. Так, по наблюдению Ю.М. Лотмана, «общие законы построения сюжета касаются как поэзии, так и прозы»⁹⁹. По мнению исследователя, закономерно, что лирический сюжет обладает некоторыми характеристиками сюжета эпоса, но при этом лирическому сюжету присущи и особые, характерные только для него черты. Концепция лирического сюжета как нарративного феномена была предложена в работах «Анализ поэтического текста» Ю.М. Лотмана и «Заметки о лирике» Т.И. Сильман.

Ю.М. Лотман квалифицирует лирический сюжет как рассказ о «Событии – главном и единственном, о сущности лирического мира»¹⁰⁰. В работе «Анализ поэтического текста» в числе его основных характеристик он называет обобщенность, «сведение коллизии к некоторому набору элементарных моделей, свойственных данному художественному мышлению»¹⁰¹, а также повторяемость.

С точки зрения исследовательницы Т.И. Сильман, лирический сюжет складывается из событий, являющихся репрезентациями изменений

⁹⁷ Брюсов В.Я. Александр Блок. Нечаянная Радость // Александр Блок: pro et contra. Санкт-Петербург: РХГИ, 2004. - С. 64-65.

⁹⁸ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов; Акад. наук СССР, Отд-ние лит. и яз., Комиссия по истории филол. наук, Науч. совет по истории мировой культуры. – Москва: Наука, 1977. – С. 118

⁹⁹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. - Москва: Искусство, 1970.– С. 107

¹⁰⁰ Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман; М.Л.Гаспаров. – Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1996. – С. 108

¹⁰¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – Москва, 1970 – С. 107

внутреннего состояния субъекта. Внутренним движущим импульсом всякой подлинной лирики, ядром ее семантической структуры является момент постижения лирическим героем того или иного явления или события, составляющего определенную веху в некой индивидуальной душевной биографии. Лирическое стихотворение отражает особое, предельно напряженное состояние героя, которое Т.И. Сильман назвала «состоянием лирической концентрации». Как писала Т.И. Сильман, «всякое подлинное лирическое стихотворение, имея своим источником подобный душевный толчок и совершая какое-либо открытие, становится источником значительных душевных переживаний и постижений для воспринимающего его читателя или слушателя»¹⁰².

Идеи Ю.М. Лотмана и Т.И. Сильман, с нашей точки зрения, отразили варианты подходов к лирическому сюжету в русском литературоведении XX века, и эти варианты продуктивно разрабатывались в последующих трудах ученых-литературоведов.

Концепция бессюжетной природы лирики, базирующаяся на трудах В.М. Жирмунского, Б.В. Томашевского, разрабатывается многими современными исследователями. Так, например, Ю.Н. Чумаков в статье «Лирика и лирический метасюжет», а также в монографии «В сторону лирического сюжета» утверждает, что «лирический сюжет» «воспринимается сразу и целиком». По мнению исследователя, это понятие «неопределяемое, внерациональное и вненарративное»¹⁰³. В ракурсе нашего исследования нам представляется интересным замечание Чумакова о том, что лирический сюжет «воздействует однократно и слитно как цветное пятно»¹⁰⁴. С его точки зрения, лирический сюжет, в отличие от сюжета эпоса и драмы, обладает нелинейной природой и не может быть рассказан. Он буквально

¹⁰² Сильман Т.И. Заметки о лирике / Т.И. Сильман. – Ленинград: Советский писатель, 1977. – С.31

¹⁰³ Лирические и эпические сюжеты: сб. науч. тр. – Новосибирск. - 2010. - Вып. 9. – С. 4

¹⁰⁴ Сюжет, мотив, история: сборник научных статей / Институт филологии СО РАН. – Новосибирск: Наука, 2009. – С. 13

«прорывается в местах и точках... соприкосновения текстов»¹⁰⁵, что говорит о его интертекстуальной природе: «<...> лирический сюжет остается во внутреннем пространстве, заполняя его подвижным и разнонаправленным сверх-событием, в котором собраны всевозможные явления, сюжетные знаки и следы, переживания других людей, предметов и переживаний переживания»¹⁰⁶.

Сходная концепция разрабатывается в книге Е.В. Капинос и Е.Ю. Куликовой «Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века». Одна из ее глав, посвященная непосредственно проблеме лирического сюжета, отмечает, что «лирическим сюжетом не может считаться укрупнение мотива или соединение нескольких мотивов в единое событийное целое; скорее, внутренняя динамика стиха оттеняется теми или иными конкретными мотивами»¹⁰⁷. Сюжет располагается внутри пространства текста и представляет собой «динамическую сторону композиции». При этом, по мысли Капинос, динамика не равняется развитию, свойственному эпическому тексту. С точки зрения исследовательницы, лирика имеет статическую природу, динамизм проявляется лишь в варьировании темы и перетекании одних смыслов в другие, в приращении смыслов¹⁰⁸. Статичность лирики распространяется и на лирического героя, который «не строит, как эпический, событийного ряда, продвигаясь от одной цели к другой»¹⁰⁹. Для нашего исследования важным оказывается следующее замечание Е.В. Капинос. Рассмотрение лирического сюжета, по ее мнению, возможно с любой точки зрения: его можно изучать как со стороны композиции, на фоне интертекстуальных связей, так и с точки зрения ритмической и синтаксической выстроенности. Исследовательница указывает на сюжетные

¹⁰⁵ Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета: моногр. Москва, 2010. – С. 42

¹⁰⁶ Лирические и эпические сюжеты: сб. науч. тр. – Новосибирск. - 2010. - Вып. 9. – С. 4

¹⁰⁷ Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. Новосибирск, 2006. – С. 287

¹⁰⁸ Там же. С. 288

¹⁰⁹ Там же. С. 295

ресурсы каждого уровня лирического текста, в то же время подчеркивая вненарративную природу лирического сюжета: «нарративный сюжет организует и выстраивает сложную систему отношений (эмоциональных, пространственных, модальных и пр.) к событиям, лирический сюжет всегда поднимается над сферой нарративности»¹¹⁰. Суть лирического сюжета заключается в том, что он связан не с конкретной событийностью, как сюжет эпоса, а с изменением эмоциональных состояний, находящихся вне рамок нарратива.

Несомненный интерес в исследовании конструктивных составляющих сюжета представляют работы И.В. Силантьева. В статье «Сюжетологические исследования» он рассматривает лирический мотив в стихотворном и прозаическом тексте, определяя его как «обобщенную форму семантически подобных событий, взятых в рамках определённой повествовательной традиции фольклора или литературы». В центре семантической структуры мотива – действие. Силантьев пытается разобраться, возможно ли, в таком случае, уточненное толкование мотива, учитывающее особенности лирического текста. Ведь под мотивом нередко подразумевают любой повторяющийся элемент текста, выделяющийся устойчивой и характерной для данной поэтической традиции семантикой и устойчивым вербальным выражением. Силантьев считает неоправданной ошибкой считать мотивом все, что повторяется в тексте и из текста в текст. «Специфика мотива в лирике во многом обусловлена существом лирического события, которое – и это наш самый важный тезис – по своей природе принципиально отличается от события в составе эпического повествования. Основой лирической событийности выступает, в формулировке Ю.Н. Чумакова, “перемещение лирического сознания”, иначе – дискретная динамика состояний лирического субъекта», – пишет И.В. Силантьев¹¹¹.

¹¹⁰ Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. Новосибирск, 2006. – С. 327

¹¹¹ Силантьев И.В. Сюжетологические исследования / И.В. Силантьев. - Москва: Языки славянских культур, 2009. – С.28

Силантьев дает определение существа лирического события: «...это качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для вовлеченного в лирический дискурс читателя»¹¹². Определив специфику лирического события как начало экзистенциальное, Силантьев указывает, что мотив в составе лирического дискурса основывается не на принципе единства действия, а на единстве переживания.

Согласно точке зрения И.В. Силантьева, важным конструктом мотива является заложенная в самой семантике слова предикативность: «Как предикат, развертывая сообщение, “продвигает” речь в целом, так и мотив “продвигает” повествование, определяя перспективу событийного развития действия»¹¹³. Таким образом, мотив наделяется способностью к варьированию и наращиванию смыслов, что обуславливает и «движение» сюжета. Вспомним, что об этом же говорит и Е.В. Капинос.

Сюжет обладает, как мы видим, уникальным диапазоном содержательных функций. Так, например, наряду с системой персонажей он выявляет и характеризует связи человека с его окружением, тем самым – его место в реальности и судьбу, а потому запечатлевает картину мира: видение писателем бытия как исполненного смысла, либо, наоборот, как безысходного и устрашающего. Для осмысления отдельного стихотворения важно знать поэтическую картину мира, реконструированную на основе всех текстов поэта, осмысленных как один большой текст.

Эту мысль обнаруживаем и у И.В. Остапенко в статье «Лирический сюжет в парадигме картины мира» (2012), который считает лирический сюжет аккумулялирующим и связующим звеном картины мира как системного и структурного явления. Индивидуальная картина мира, или картина мира автора, в понимании И.В. Остапенко, – «это ментальное образование,

¹¹² Там же. С.29

¹¹³ Силантьев И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – С. 79

воплощенное в лирическом тексте»¹¹⁴. Как видим, картина мира для исследователя является методологическим инструментом. Исследуя пейзажную лирику (а именно в ней, по его мнению, наиболее ярко представлена взаимосвязь и взаимообусловленность физического и трансцендентного аспектов художественного мира), лирический сюжет он предлагает понимать как рефлексию лирического субъекта, формирующуюся из синкретизма сенсорно-эмпирического и ментального планов текста. Для лирического сюжета, по наблюдениям И.В. Остапенко, актуален его «событийный (Ю.М. Лотман) и повествовательный (Л.Я. Гинзбург) характер значимого действия лирического повествования».

Для более точного определения диалектики объективного и субъективного начал исследователь предлагает использовать понятия «переживаемое событие (объект переживания) и событие переживания (процесс переживания)»: «Диалектическое единство переживаемого события и события переживания – это и есть рассказываемое событие в его лирическом бытии. А событие рассказывания – это лирическая система изобразительно-выразительных средств¹¹⁵. Такое понимание события ученым базируется на бахтинской концепции события в эпосе и несколько уточняет, таким образом, лотмановскую трактовку

Работы новосибирских исследователей сюжета: Ю.Н. Чумакова, Е.В. Капинос, И.В. Силантьева – говорят о том, что интерес к теории сюжета и мотива в лирике не ослабевает и приводит к новым открытиям. Несмотря на различие подходов к пониманию сюжета в лирике, ясно одно: игнорировать событийный аспект лирических ситуаций, даже если он предельно редуцирован, при анализе поэтических текстов непродуктивно.

Новый и плодотворный аспект лирического сюжета, на наш взгляд, открывают междисциплинарные исследования цветосприятия, о чем шла

¹¹⁴ Остапенко И.В. «Лирический сюжет в парадигме картины мира», Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации» Том 25 (64) №1. Часть № 2. – С.440

¹¹⁵ Там же. С. 393

речь во Введении. Применительно к литературоведению можно говорить о новом аспекте изучения поэтики – о цветосюжете в лирике.

2.2. Цветосюжет в цикле А. Блока «Заключение огнем и мраком»

Предметом нашего рассмотрения в этом разделе стал менее изученный поэтический цикл А. Блока «Заключение огнем и мраком». Составные его части анализировались порознь, как правило, вместе с другими стихотворениями «Фаины» и второго тома. Между тем цикл «Заключение огнем и мраком» не только обладает атрибутами единства и целостности, свойственными самостоятельному циклу, но и несет в себе свидетельства его особого места внутри второго тома «трилогии вочеловечения». Мы обратились к анализу этого цикла по той причине, что, с нашей точки зрения, он является переломным и на его примере можно увидеть динамику цветосюжета в лирике А. Блока, начало его нового этапа, базирующегося на иных, чем прежде цветах и переживаниях поэта.

Трудно не согласиться с тем, что Александр Блок – самый «циклический» поэт Серебряного века. Так, Дэвид Слоун пишет: «Циклизация является самой сутью творческого метода Блока. Во всем его поэтическом наследии вряд ли найдется стихотворение, которое, будучи целостным и самостоятельным произведением, одновременно не отсылало бы к другим, как стоящим с ним рядом, так и сколь угодно удаленным»¹¹⁶.

Актуальность исследования проблемы сюжета в лирическом цикле обуславливается тем, что с каждым годом интерес к поэтике цикла и в целом лирической циклизации неуклонно возрастает, и исследователям так или иначе приходится отвечать на вопрос, что есть сюжет в лирическом цикле.

Стимулом к последовательному рассмотрению феномена циклизации в русском литературоведении в 1960-е годы стало именно творчество А. Блока. Одной из первых в этом ряду была книга Л.К. Долгополова о поэмах Блока

¹¹⁶ Sloane D. Alexander Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle. Columbus, Ohio, 1987. – P. 117

¹¹⁷, затем работы В.А. Сапогова, посвященные лирическим циклам поэта (например, «Поэтика лирического цикла А. Блока», 1967). В качестве опорного понятия для объяснения термина «цикл» В.А. Сапогов использовал «лирический сюжет». Развивая свои представления о структурной организации цикла, В.А. Сапогов пояснял: «<...> лирический цикл можно представить в виде небольших кругов, соприкасающихся, пересекающихся, а иногда и расположенных совсем изолированно, т.е. несколько лирических стихотворений объединены в единую поэтическую структуру при помощи самых различных конструктивных приемов, главным из которых является единая сквозная тема или, что еще чаще, единая авторская эмоция»¹¹⁸.

В.А. Сапогов приходил к выводу, что «сюжет в лирическом цикле – это сюжеты отдельно входящих в него стихотворений в их динамическом взаимодействии, со- и противопоставлении – диалоге; сюжет в лирическом цикле, как и в любом тексте, – один из уровней манифестации его художественного смысла»¹¹⁹.

Циклизация привлекала внимание также таких исследователей, как Д.Е. Максимов, Л.Я. Гинзбург, З.Г. Минц, Л.В. Спроге, А.Э. Зелинский и др., работы которых описывали циклизацию в творчестве поэтов символистов, основываясь преимущественно на лирике А. Блока. Их работы ставили основные проблемы, связанные с изучением авторского цикла, жанровой природы форм лирической циклизации, сюжета в лирическом цикле, способах создания художественной целостности, соотносённости цикла и поэмы и пр.

Целый ряд других ученых, останавливаясь на столь неоспоримом и значимом тяготении символистов к циклизации стихотворений, характеризуют эту особенность как элемент поэтики. Символика цвета как

¹¹⁷ Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX веков. Москва - Ленинград, 1964. – 189 с.

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Сапогов В.А. Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980. – С.97

важный принцип циклизации, как правило, ими не учитывалась. В.А. Скрипкина в диссертации «Принципы лирической циклизации в поэзии символистов. Структурообразующая функция символики цвета (А. Блок, А. Белый, С. Соловьёв)» (1990) показала особую роль символики цвета как принципа циклизации лирических стихотворений. Исходной точкой ее исследования явилась философское и теоретическое обоснование цветописи как одной из ипостасей «формосодержания», что декларировалось идеологом символизма А. Белым и нашло отражение в его сборниках. По мнению В.А. Скрипкиной, цветовая символика в лирике А. Белого, А. Блока и С. Соловьёва является «одной из форм циклизации: краски в своем движении от цикла к циклу соединяют их в одну многокрасочную картину»¹²⁰. Цветопись также помогает увидеть внутренний, глубинный пласт содержания, что подтверждается словами А. Белого – «сюжет в цвета впаян». В работе В.А. Скрипкиной показано, насколько значимым и органичным для А. Блока было включение цветовой символики в общий строй трилогии. По мнению исследовательницы, меняющаяся гамма цветовых и световых обозначений являются в поэзии символистов одним из важных приемов циклизации (например, организация композиции с помощью одной и той же краски в начале и в конце произведения). Колористическое мастерство Блока позволяет понять образный мир, специфику циклов и принципы их соединения в книгу. Иначе говоря, роль цветовых характеристик необычайно велика.

Первостепенную роль в представлении Блока о циклизации играют границы текста, первое и последнее стихотворение. Р. Вроон, изучая несколько ранних публикаций Блока, в частности, в альманахе «Гриф» в 1904 году, заметил: «...последовательность превалирует над содержанием: Блок был готов смириться с тем, что будут напечатаны не все пятнадцать

¹²⁰ Скрипкина В.А. Принципы лирической циклизации в поэзии символистов. Структурообразующая функция символики цвета (А. Блок, А. Белый, С. Соловьёв): автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 - Москва, 1990. – С. 7

стихотворений (за исключением последнего), но настаивал на сохранении их порядка»¹²¹.

Р. Вроон указывал, что Блок постепенно разработал достаточно субъективную, личную форму циклизации, в которой структурно обозначены только границы: «Внутри них стихотворения расставлены в соответствии с особым развитием эмоционального или психологического порядка. Отчасти залогом целостности может служить повторение тех или иных мотивов, образов и лирических повествователей, особенно если в них просматривается ритмический рисунок, но в конечном счете единство цикла лежит в личном опыте самого автора»¹²². В этом замечании важной представляется мысль о том, что логика расстановки текстов в циклах Блока зачастую остается непрозрачной для читателя. С нашей точки зрения, в данном случае скрепляющим фактором становится автобиографически обоснованный лирический сюжет, эмоциональное движение которого снабжается множеством подсказок, в том числе и цветовыми образами, которые должен расшифровать читатель.

Богатую историю изучения имеет творчество поэтов первой половины XX века (А. Блока, К.Д. Бальмонта, А. Белого) в аспекте как классической эксплицитной циклизации, так и нестандартных сверткостовых явлений. Интерес к особенностям художественной циклизации постоянно возрастает. Накапливается все больше эмпирического материала, посвященного разным формам авторской циклизации (циклу, книге стихов). Последние научные концепции представлены работами Ветошкиной З.А. (диссертация «Поэтический цикл как особая разновидность художественного текста», 2002 г.), Глинина Г.Г. (монография «Автор и герой в поэмах А. Блока», 2006 г.), Ильенкова А.И. (диссертация «Лирическая трилогия Александра Блока: формы авторского сознания», 2002 г.), Кулик

¹²¹ Вроон Р. К генезису циклических образований в лирике Александра Блока // Шахматовский вестник. Выпуск 13. / [отв. ред. И.С. Приходько]; ИМЛИ РАН; Науч. совет РАН «История мировой культуры»; Государственный мемориальный музей-заповедник Д.И. Менделеева и А.А. Блока. – Москва: Наука. Вып. 13. – 2013. – С. 287

¹²² Там же.

А.Г. (диссертация «Лирическая циклизация как особый тип текстопостроения», 2007 г.), Магомедовой Д.М. (монография «Автобиографический миф в творчестве А. Блока», 1997 г.), Молчановой Н.А. («Поэзия К.Д. Бальмонта 1890-х- 1910-х годов: Проблемы творческой эволюции», 2002 г., «Бальмонт», 2014 г. (в соавторстве с Куприяновским П.В.)), Щедраковой О.Н. (диссертация «Функционирование категории вещи в поэзии постсимволизма (на материале ранней лирики Б. Л. Пастернака)», 2006 г.) и др.

В настоящее время существует целый ряд определений понятия «цикл», и это свидетельствует и о внимании к проблеме, и о том, что в теоретическом плане циклизация изучена неполно. Внимание исследователей, как правило, сосредоточено на феномене отдельного авторского цикла, особенностях его поэтики. Как считает А.Г. Кулик, существуют и более сложные циклические образования, включающие в себя серию единичных циклов, сочетания циклов и поэм. «Такие метациклические объединения преимущественно только комментировались, а не анализировались. Между тем, “Лирическая трилогия” А. Блока убедительно свидетельствует о том, что именно сложная структура, образованная взаимодействием отдельных стихотворений, циклов, книг, находящихся в иерархических отношениях, порождает особый тип текстопостроения, позволяющий поэту, оставаясь в границах лирики, решать задачи, свойственные эпосу. Происходит это, в частности, потому, что взаимодействие циклических форм рождает иллюзию событийности и сюжетного развертывания»¹²³.

А.Г. Кулик рассматривает такое образование, сформированное из разных циклических форм и образующее объемные циклические структуры, которое она называет «сложное метациклическое образование» и использует при изучении «лирической трилогии» А. Блока.

¹²³ Кулик А.Г. Лирическая циклизация как особый тип текстопостроения (на материале третьего тома “Лирической трилогии” А. Блока): автореф. дис. ... канд. филолог.наук: 10.01.01 / Кулик А.Г. - Тверь, 2007. – С.4

М.А. Бурая в диссертационной работе «Поэтика “внутреннего” цикла в творчестве О.Э. Мандельштама» (2014)¹²⁴ по отношению к творчеству исследуемого автора применяет определение К.Ф. Тарановского из его работы «Очерки о поэзии Мандельштама» – «внутренний цикл». «У всех поэтов есть свои любимые темы, свои любимые образы и даже свои любимые слова. Все эти повторяющиеся темы и образы создают внутренние циклы в творчестве данного поэта, которые невозможно вместить в точные хронологические рамки»¹²⁵, - пишет К.Ф. Тарановский. Данный термин, на наш взгляд, весьма условен, однако, по мнению М.А. Бураевой, «определение цикла как “внутреннего” подразумевает особый характер моделирования текста с учетом как авторской, так и исследовательской интенции». В творчестве Э.О. Мандельштама, с точки зрения исследовательницы, ведущим «внутренним» циклом является цикл о познании, представленный лирическими стихотворениями 1908-1937-х гг.

Немецкий учёный Эрих Пойнтнер¹²⁶ определил лирический цикл как текст с особой внутренней организацией. По его мнению, каждая составная часть цикла (отдельное стихотворение), сохраняя свои границы текста (начало и конец стихотворения), одновременно является частью текста цикла в целом. Таким образом, текст цикла формируется не просто как сумма отдельных стихотворений, а как связь текстов отдельных стихотворений и семантически значимых „пустых мест” между ними, которые в процессе чтения заполняет читатель¹²⁷.

Текст цикла в целом, следовательно, можно определить как дискретный текст, в котором отдельные составляющие части (отдельные стихотворения) разными способами связаны между собой. Те циклы, в которых модель мира,

¹²⁴ Бурая М.А. Поэтика «внутреннего» цикла в творчестве О.Э. Мандельштама: автореф. дис. ... канд.филолог.наук: 10.01.01 / Бурая М.А. - Казань, 2014. – 21 с.

¹²⁵ Тарановский К.Ф. Очерки о поэзии Мандельштама // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. – Москва: Языки русской культуры, 2000. – С. 18

¹²⁶ Poyntner E. Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. / E. Poyntner // Slawistische Beiträge. – München. – 1988.

¹²⁷ Там же. С. 19-20

изображаемая в отдельных стихотворениях, не меняется, Пойнтнер определяет как парадигматические. Им противопоставляются синтагматические циклы, где модель мира от стихотворения к стихотворению меняется, и отдельные стихотворения находятся в отношениях оппозиции. Отличительная черта первых – повторение, вторых – развитие¹²⁸. Конечно, ни один из двух типов не существует в чистом виде. В каждом цикле используются оба принципа, но один из двух обычно преобладает.

По мнению другого исследователя, Б. Подлесника (статья «“Снежная маска” А.А. Блока как лирический цикл», 2001), «в лирическом цикле образ происходящего действия возникает только при сопоставлении отдельных стихотворений, отдельных статических фрагментов. Нарратив таким способом возникает не в текстах отдельных стихотворений, а между стихотворениями. Образ действия в лирическом цикле в большей степени представлен в „пустых местах”, в которых при сопоставлении отдельных фаз (стихотворений) читатель устанавливает, что происходит с лирическим героем на протяжении всего цикла»¹²⁹. Таким образом, по мнению Б. Подлесника, лирический цикл является литературной формой, в которой лирические стихотворения, связанные в целое цикла, могут приобретать повествовательный характер.

Интерес к лирической циклизации в творчестве А. Блока объясняется тем, что трилогия, созданная поэтом, – явление в мировой литературе уникальное. Несмотря на то, что отдельные структурные элементы «трилогии» могут функционировать как самостоятельные произведения, «Собрание стихотворений» мыслилось автором как единство. Каждое отдельное стихотворение имеет свой собственный смысл, но только в контексте других произведений автора может раскрыть свой потенциал

¹²⁸ Poyntner E. Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. / E. Poyntner // Slawistische Beiträge. – München. – 1988. – С. 18-22

¹²⁹ Подлесник Б. Снежная маска А.А. Блока как лирический цикл // Slavica tergestina. 9. Studia slavica II. Trieste. 2001.– С.177

полностью. Благодаря сквозным мотивам лирика Блока приобрела очень высокую степень единства. «Принцип циклового текста в трилогии переходит с отношений между отдельными стихотворениями на отношения между циклами и даже между книгами трилогии. Трилогия в целом – цикл, но не цикл стихотворный, а цикловой текст, объединяющий отдельные циклы», – отмечает Б. Подлесник¹³⁰.

Лирическая циклизация Блока многопланова. «Отдельные циклы перекрещиваются, образуя сложную структуру “романа в стихах”. Эта циклизация динамична, она нарастает, движется во времени, в своем движении образуя судьбу поэта», – пишет Л. Гинзбург¹³¹. В окончательной редакции трилогии Л. Гинзбург, таким образом, устанавливает наличие сюжета «драмы утраченных и вновь утверждаемых объективных ценностей»¹³².

З. Минц связывала блоковское определение трёх книг трилогии (теза, антитеза, синтез) с символистскими представлениями о лирике как средстве познания универсальной истины. Согласно ее мнению, «трилогия вочеловечения», связывающая личные переживания с универсальными законами космического развития, может быть истолкована по-разному. Три фазы сюжета трилогии представляют интимное переживание лирического героя (идеал первой любви – мир материальных страстей – опыт синтеза материи и духа) и одновременно отражают общие законы развития космоса. Таким образом, лирический дневник героя одновременно является и сюжетом мифа о становлении вселенной¹³³.

*

В первой главе, анализируя стихотворение «Девушка пела в церковном

¹³⁰ Подлесник Б. Снежная маска А.А. Блока как лирический цикл // *Slavica tergestina*. 9. *Studia slavica* II. Trieste. 2001. – С. 179

¹³¹ Гинзбург Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – Ленингр.отд-ие.: Сов. писатель, 1974. – С. 257

¹³² Там же. С. 264

¹³³ Минц З. Символ у Блока // В мире Блока: сборник статей / сост. А.А. Михайлов, С.С. Лесневский. – Москва : Сов. писатель, 1981. – С. 201-207

хоре...», мы говорили о переосмыслении (динамике) цветосмысла, рожденного «Стихами о Прекрасной Даме» (целостность белого, софийность и пр.) В «Заклятии огнем и мраком» мы наблюдаем резкую смену цветовой гаммы, появление женщины вместо Софии, перерождение, если не дискредитацию, белого через образ «снежной маски». Отсюда – усиление чувства катастрофы, отнюдь не вочеловечение: движение не к Христу, а удаление от него в плане космогоническом, трансцендентном.

Впервые цикл был опубликован в журнале «Весы» в 1908 году под названием «Заклятие огнем и мраком и пляской метелей» с посвящением Н. Волоховой. Написаны стихотворения были в очень короткий срок, осенью 1907 года. Имеются свидетельства, что сам поэт вначале считал эти стихи всего лишь продолжением «Снежной маски» и намерен был дать им близкое наименование: «Снежная дева». Проследить движение его замысла можно в письмах этого периода к Брюсову: «Вот – новый цикл стихов, или поэма, непосредственно примыкающая к “Снежной маске”» (письмо от 14 ноября 1907 г.), «Цикл новый не согласен с нею (со “Снежной Девой”), в нем больше смятения и октябрьской хляби» (от 31 октября 1907г.)¹³⁴.

Моменты «несогласия» и «смятения» при работе над циклом усилились и привели к тому, что цикл «Заклятие огнем и мраком» стал циклом внутри цикла. Интересно, что в первоначальной редакции каждое из одиннадцати стихотворений имело свое заглавие, причем при последовательном чтении заглавия эти слагались в законченную «заклинательную фразу»: «Принимаю – В огне – И во мраке – Под пыткой – В снегах – И в дальних залах – И у края бездны – Безумием заклинаю – В дикой пляске – И вновь покорный – Тебе предаюсь». Но в конечном итоге группа из одиннадцати стихотворений, объединенных «программным» названием «Заклятие огнем и мраком и пляской метелей», вошла в цикл «Фаина».

¹³⁴ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А.А. Блок. – Т.8. – Москва – Ленинград : Гослитиздат. Ленингр. отд., 1963. – С. 432

Слово «заклятие» употреблялось в разных смыслах в Ветхом и Новом Завете. Так, в Ветхом Завете оно употреблялось применительно к войнам и обозначало полное уничтожение городов, людей, животных и вещей. «Города, разрушенного и преданного заклятию, не должно было восстанавливать; он должен был оставаться в развалинах»¹³⁵. «Предавать заклятию» означало отлучать какое-либо лицо, животное или предмет от мира человеческого существования и отдавать его в распоряжение Бога. В целом заклятие можно понимать как наказание и как суд Божий. В Новом Завете «заклятие» обозначает как приношения Богу и храму, так и как «предание проклятию». Так, согласно ап. Павлу, прокляты, преданы анафеме были те, кто превратно толковал Евангелие и не любил Господа Иисуса Христа (*1Кор 16:22; Гал 1:8 и след.*).

Но, помимо этого, «заклятие» есть фольклорный жанр – «народно-поэтическое произведение суеверного характера, возникшее из верования первобытного человека в принудительную силу слова, могущего заставить божество исполнять волю заклинателя»¹³⁶. По своему происхождению заклинания связаны с молитвой. Но если молитва – это обращение к духу или Богу с просьбой, то заклятие представляет собой попытку достигнуть желаемого принуждением. С нашей точки зрения, блоковская трактовка понятия «заклятие» включает в себя и библейское, и народное толкование. Объясняется это особенностями символистской концепции, которая поливалентна по определению.

Помимо названия анализируемого нами цикла, стоит также обратить внимание на то, каким способом создается ощущение целостности в цикле достаточно большого объема (11 стихотворений). Тем более что поэт при этом отказывается от «повествовательных» способов создания целостности: единства темы и хронологии, явно прослеживающегося событийного ряда. По мнению современной исследовательницы О.В. Никандровой, Александр

¹³⁵ Библейская энциклопедия. – Москва: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – С. 144

¹³⁶ Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. Философия и литература. Мифология и религия. Язык и культура. – Москва: Изд-во ЭКСМО, 2003. – С.234

Блок в данном цикле находит менее броские и не встречающиеся раньше способы создания циклообразующих связей, среди которых она выделяет принцип лейтмотивности¹³⁷. С точки зрения О.В. Никандровой, каждое последующее стихотворение цикла включает тему предыдущего (зачастую с почти дословным повтором). В тематический ряд цикла «Заклятие огнем и мраком» она включает такие слова, как «огонь – снег – сумрак – ветер – птица – танец – гибель – удаль – метель». Безусловно, этот ряд отчетливо обозначает основной эмоционально-содержательный сюжет цикла, что, по нашему мнению, может быть рассмотрено уже не как лейтмотивный ряд, а как начало нового цветосюжета, являющегося фундаментальным для второго тома и кризисным для «трилогии вочеловечения».

Как было отмечено нами во Введении, в художественном восприятии начала XX века особое внимание привлекли производные от цветовой триады *белое – красное – черное*. Напомним, что повышенную смысловую нагруженность этих цветов констатировали при радикально разных подходах и религиозный философ П. Флоренский, и художник-авангардист К. Малевич. В анализе цикла «Заклятие огнем и мраком» мы акцентируем внимание на этих трех важнейших смысловонесущих цветовых «узлах», с нашей точки зрения, обозначающих новый цветосюжет трилогии.

В первой главе мы говорили о белом цвете в лирическом сюжете А. Блока как цвете гармонии и всеединства. Во второй главе мы сосредоточимся на драматических отношениях красного и черного цветов, борением которых, с нашей точки зрения, в поэзии А. Блока отмечена юдоль человеческого существования во всем многообразии земных сюжетов. Нам представляется очень важным показать, насколько органичным и значимым было для А. Блока включение цветовой символики в общий строй трилогии, как развитие образов и мотивов находит своё отражение в движении,

¹³⁷ Никандрова О.В. «Заклятие огнем и мраком»: поэтика цикла // Шахматовский вестник. Выпуск 13. "Начала и концы": жизнь и судьба поэта. / [отв. ред. И.С.Приходько]; ИМЛИ РАН; Науч. совет РАН «История мировой культуры»; Государственный мемориальный музей-заповедник Д.И.Менделеева и А.А.Блока. – Москва: Наука. Вып. 13. – 2013. – С. 296 - 303

слиянии, борьбе различных цветов (и понятий, ими обозначаемых) от цикла к циклу.

Название анализируемого цикла «Заклятие огнем и мраком» заявляет не только два основных доминирующих цвета – красный и черный, но определяет и их истолкование. Эти два цвета присутствуют в начале лирического цикла. Не названные прямо, они неизменно сопутствуют сквозным «окрашенным», апокалипсическим образам – «огонь / пожар» и «мрак / темнота». Например, «Весь город – яркий сноп огня», «Где взвился огневой багряницей / Засыпающий праздничный флаг», «Смотрю: растет, шумит пожар – Глаза твои горят», «Горят глаза твои, горят, / Как черных две зари!», «Я остался вдвоем с темнотой» и т.д.

Что апокалипсис лежал в основе замысла цикла, показывает вариант его названия – «Заклятие огнем и мраком и *пляской метелей*», так как, помимо огня и мрака, ключевым в цикле является и снежная буря, метель, белый цвет, понимаемый в таком контексте как катастрофа:

И опять метель, метель
Вьет, поет, кружит ...
Всё – виденья, все – измены ...
В снежном кубке, полном пены,
Хмель
Звенит...¹³⁸

Циклы «Фаина» и «Снежная маска» общими мотивами снежной стихии, огня и мрака, загадочной героини, а также общеизвестным фактом единства адресата (актриса Н.Н. Волохова) тесно связаны между собой. Их роднит и общая атмосфера, а также мирочувствование главного героя: жизнь на границе жизни и смерти, подчиненность страстям; с одной стороны, отвращение к жизни, с другой – любовь к ней. Но все же неверно было бы утверждать, что содержание этих циклов абсолютно идентично. Несмотря на

¹³⁸ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 2. – Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С.279

то, что А. Блок использовал одни и те же устойчивые словесные конструкции для обозначения сходных переживаний, в каждом его произведении они получали новое преломление (не забудем о динамике лирического сюжета). Так, например, многие исследователи отмечали укрупнение символики Снежной Девы, ее перерастание в символику Фаины – России¹³⁹.

Первое стихотворение подцикла «Заклятие огнем и мраком» – «О, весна без конца и без краю» было написано 24 октября 1907 года. Оно непосредственно связано с предшествующим всему циклу эпитафией из стихотворения М. Лермонтова «Благодарность» (1840):

За всё, за всё тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слёз, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей;
За жар души, растроченный в пустыне¹⁴⁰

Известно, что для эпитафии Блок сократил стихотворение Лермонтова, а точнее, убрал из него последние три строчки:

За все, чем я обманут в жизни был...
Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил¹⁴¹.

Блок снимает ироничность и богоборческий пафос последних строк стихотворения Лермонтова, которые переводят текст «Благодарности» из романтического регистра в реалистический. Он оставил ту мысль, которая не противоречила символистской, романтической в своей основе, концепции приятия жизни: несмотря на ее противоречивость и трагичность, ее можно и нужно «принимать». Но опущенные Блоком строки говорят о позиции поэта не меньше, чем поставленные в эпитафию. Грустно-ироническое «благодарю»

¹³⁹ Горелов Анат. Гроза над соловьиным садом (изд. второе) // Анат. Горелов - Советский писатель, Ленингр.отделение, 1973. – С.216

¹⁴⁰ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 2. - Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 272

¹⁴¹ Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. / М.Ю. Лермонтов; Акад. наук СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). – Москва - Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. – Т. 1. – С. 159

превратилось у Блока в волевое «принимаю», сохранив в целом трагический отблеск лермонтовских строк. Поэт знает, что гибель и тоска существуют нераздельно с любовью и «хмельной мечтой», радость зачастую венчается страданием. Именно таков мир, но поэт его принимает.

В стихотворении «О, весна без конца и без краю» А. Блок постарался отразить основы своего собственного миро- и жизнеощущения, в котором сочетались стремление увидеть разъятый мир в новом, чаемом единстве и осознание гибельности и мучительности жизни с любовью и принимающим на нее взглядом.

Сложность мироустройства изображается в стихотворении целой системой противопоставленных понятий: удача-неудача, смех-плач, любовь-ненависть. В единое целое складываются мозаичные детали: «пустынные веси» и «колодцы земных городов», «осветленный простор поднебесий», «утро в завесах темных окна» и «бессонные споры». Такие антиномии играют в стихотворении конструктивную, а главное – содержательную роль, так как подчеркивают необъятность времени и пространства. В небольшом стихотворении поэт словно проводит вертикальную прямую, соединяющую землю и небо: от «колодца земных городов» до «осветленного простора поднебесий». Лирический герой готов принять мир во всех его проявлениях, поэтому в фокусе его поэтического взгляда оказываются и «темные», и «светлые» проявления жизни. Более определенно и осмыслено ту же мысль Блок выразит в поэме «Возмездие»:

Познай, где свет, — поймешь, где тьма.

Пускай же всё пройдет неспешно,

Что в мире свято, что в нем грешно,

Сквозь жар души, сквозь хлад ума¹⁴².

Подобное композиционное построение стихотворений, основанное на многочисленных оксюморонах и игре контрастов, является очень

¹⁴² Блок А. А. Собрание сочинений: В 8-ми т. / А. А. Блок. – Т. 3. - Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 301

характерным для Блока и воспроизводит логику внутренней жизни личности поэта. Двоемирие, контраст обыденного и «страстного» режимов существования отражается, в том числе, и в цвето-световых противопоставлениях: например, оппозиции **лишенного цвета / насыщенного цветом**. Так, в первом стихотворении цикла «Заклятие огнем и мраком», когда поэт описывает обыденную, повседневную жизнь, главный контраст – это «темное» / «осветленное»: например, *«утро в завесах темных окна» / «осветленный простор поднебесий»*. В этом стихотворении цвета как таковые еще не различимы – речь идет лишь о световой насыщенности зрительного поля, слишком слабой, не позволяющей разглядеть оттенки.

Смысловое единство стихотворения «О, весна без конца и без краю» организуется восприятием этого противоречивого мира лирическим героем, его переживаниями и эмоциями. Рефрен является определяющим изобразительным средством и организует текст как его лейтмотив: *«Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!»*, *«Принимаю тебя, неудача...»*, *«Принимаю бессонные споры...»*, *«Принимаю пустынные веси!»*, *«Все равно: принимаю тебя!»*.

Повторяемый пять раз глагол «принимаю» придает первому стихотворению цикла «Заклятие огнем и мраком» сходство с заклинанием, словесной формулой, имеющей, по древнейшим представлениям, магическую силу. Таким образом, в начале цикла лирический герой произносит «заклятие», которое пробуждает неукротимую стихию, магические силы: *«Как стало жутко и светло!»*. Интересно и то, что со второго стихотворения («Приявший мир, как звонкий дар»), с появления первого упоминания о лирической героине («Горят твои глаза, горят») в текст цикла врывается цвет – «яркий сноп огня», «черных две зари». Перед нами противоположности, так легко обращающиеся одна в другую: любовь к жизни и тяга к смерти, холодная обыденность и пламенная страсть. Мир до появления лирической героини для героя бесцветен. При этом граница между «мирами» обозначена экстатическим перенапряжением зрения, даже

болевым эффектом: «Трепетанья, вздыхания груди / Воспаленным открыты глазам», «Чтоб мои воспаленные взоры / Раздражала, пьянила весна». Граница между двумя мирами обозначается также образом огня как некой межи: «Перехожу от казни к казни широкой полосой огня». Обратим внимание, что это почти болезненное напряжение мира бесцветно, в нем отсутствует героиня. Ее появление меняет общую картину.

«Раздраженное», «опьяненное» зрение связано с мотивами насыщенного свечения – «блеска», «сияния», «сверкания» и т.п., представляющими опасность, вызывающими страх: «Как стало жутко и светло», «земному другу сверкнув на миг», «И странным сияньем сияют черты», «ты светом дразнишь или манишь?».

Издревле противоборство сил света и тьмы составляет основу мирового бытия. «"Свет" и "тьма", подобно "дню" и "ночи", суть два противоположных и противоборствующих начала», - пишет С.Л. Франк в книге «Свет во тьме»¹⁴³.

Воплощением света и тьмы у А. Блока становятся слова «день» и «ночь», также с древних времен обладающие магической силой. Слово «день» имеет в своей основе корень *dei* (бог), т.е. несет значение - свет от бога. К индоевропейскому корню *nek* (смерть, преисподняя) восходит русское слово «ночь». Согласно мифологическим представлениям, между богами света и тьмы идёт нескончаемая борьба за владычество над миром, за душу человека. День – время, когда солнце взошло и сияет, – конечно, побеждает тьму ночи, но ночь в свое время возвращается и сменяет день. А в цикле Блока ситуация усложняется: день и ночь оказываются перепутанными, рождая оксюморон «дневная ночь». Во многом это связано с тем, что в некоторых стихотворениях цикла поэт конкретизирует место действия, упоминая Неву, а значит, перенося героев в Петербург, в царство его «белых ночей»:

И север сам, спеша помочь

¹⁴³ Франк С.Л. Свет во тьме / С.Л. Франк. - Москва: Факториал, 1998. – С. 27

Красивой нежности и скуке,
В день превращал живую ночь¹⁴⁴.

Поэтическое сопряжение противоположностей (*мрак и свет, огонь и снег, день и ночь, темная, inferнальная героиня и белоснежная зимняя природа*) – один из главных сюжетобразующих приемов в лирике А.Блока. Подобной двойственностью окрашено восприятие героем как самого себя и своего пути («Как будто, на середине бега, / Я под метелью изнемог, / И предомной возник из снега / Холодный неживой цветок...»), так и возлюбленной – жизни, лирической героини цикла. Жизнь предстает в женском образе: «с буйным ветром в змеиных кудрях, / С неразгаданным именем бога / На холодных и сжатых губах». Лирическая героиня цикла «Заклятие огнем и мраком», несомненно, та же, что и в цикле «Фаина», только ни разу не названа по имени, разве что в последнем стихотворении «И я опять затих у ног» читаем: «Живое имя Девы Снежной / Еще слетает с языка».

Как известно, прототипом героини циклов Блока «Снежная маска», «Фаина», поэмы «Песня судьбы» была актриса театра В.Ф. Комиссаржевской – Наталия Николаевна Волохова. Её облик описан в мемуарной литературе неоднократно, например, в воспоминаниях М.А. Бекетовой: «Поэт не прикрасил свою “снежную деву”. <...> Высокий тонкий стан, бледное лицо, тонкие черты, черные волосы и глаза, именно “крылатые”, черные, широко открытые “маки злых очей”. И еще поразительная была улыбка, сверкавшая белизной зубов, какая-то торжествующая, победоносная улыбка. Кто-то сказал тогда, что ее глаза и улыбка, вспыхнув, рассекают тьму. Другие говорили: “раскольничья богородица”»¹⁴⁵.

Описание поразительное, включающее столь важные для поэтического восприятия детали – «крылатость», свет, рассекающий тьму, схожесть с Богородицей. Но оно сделано уже «по следам» блоковских

¹⁴⁴ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 2. - Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 266

¹⁴⁵ Цит. по: Блок А. Избранное: книга для ученика и учителя / А. Блок. - Москва: ООО «Изд-во Астрель», 2003. – С. 305

стихотворений, посвященных Волоховой, когда реальная женщина воспринималась окружающими уже не сама по себе, а в контексте блоковского видения. В подобном ключе описывал Волохову и Андрей Белый: «Моё впечатленье от Волоховой: слово “тёмное” с ней вязалось весьма; что-то было в ней – тёмное: мне она не понравилась»¹⁴⁶. Наталья Николаевна не могла уйти от демонического образа, присвоенного ей в поэзии Блока, так же как и Любовь Дмитриевна не могла полностью отрешиться от лучезарности Прекрасной Дамы.

Знакомство с Натальей Волоховой, игравшей эпизодическую роль в спектакле «Балаганчик», открыло новую полосу жизни Блока. Но жизнь эта была двойственной: одна – реальная, другая – литературная. «Мы не ограничивались любовью к стихам и к чтению их, мы, так сказать, жили ими...», – вспоминает Наталья Николаевна¹⁴⁷. Задачей женщины в этой ситуации было подчиниться логике «творимой легенды», не разрушая поэтическую магию. Это был один из редких моментов слияния творчества с жизнью, что на время компенсировало отсутствие простой человеческой привязанности между актрисой и поэтом. «Все уходит в стихи, и цикл “Снежная маска” 13 января уже завершён. И сюжет по сути исчерпан»¹⁴⁸, – пишет Вл. Новиков.

В ноябре 1908 года Блок дарит Волоховой экземпляр «Земли в снегу», к этому времени она уходит из его жизни как героиня стихов, как актриса, сыгравшая свою роль. «В целом же история отношений Блока и Волоховой демонстрирует внутренний предел жизнетворчества как такового»¹⁴⁹, – отмечает Вл. Новиков. Подобные соотношения между реальностью и творческим ее претворением можно проследить и в истории отношений А. Блока с Л.А. Дельмас, героиней третьего тома лирики Блока.

Составляющие образа главной героини цикла «Заклятие огнем и

¹⁴⁶ Цит.по: Пайман А. Ангел и камень: жизнь Александра Блока : в 2 кн. : [пер. с англ.] / А. Пайман. - Москва: Наука, 2005. Кн. 1. - 2005. – С. 251

¹⁴⁷ Там же. С. 253

¹⁴⁸ Новиков В.И. Александр Блок / В. Новиков. – Москва: Молодая гвардия, 2010. – С. 144

¹⁴⁹ Там же. С. 176

мраком» требуют особого рассмотрения, так как из небольших и, казалось бы, непримечательных деталей, в поэзии Блока рождается образ не просто женщины, но и всего, что она собой воплощает – Жизни, Мечты, Родины...

Образ героини цикла «Снежная маска» Блоком отождествлен с природной стихией – снежной бурей, метелью: «Сны метели светломейной, / Песни вьюги легкой, / Очи девы чародейной»¹⁵⁰. Этим родством метели и Девы подчеркивается, с одной стороны, стихийная сущность возлюбленной поэта, а с другой, инфернальность и демоничность снежной метели. Как отмечала З.Г. Минц, «черты “снежной маски” заметно деантропоморфизированы, она редко предстает в образе женщины, чаще она слита с окружающей героя природой»¹⁵¹. Образ Снежной Девы был более обобщенным, абстрактным, лишенным конкретных качественных характеристик. Эта традиция поддерживается Блоком в стихотворении «Снежная Дева», написанном 17 октября 1907 года и входящем в цикл «Фаина»: «Она пришла из дикой дали - / Ночная дочь иных времен». Снежная стихия присутствует и в стихотворении «Я в дальний мир вошла, как в ложу»:

Я – звезда мечтаний нежных,
И в венце метелей снежных
Я плыву, скользя...
В серебре метелей кроюсь,
Ты горишь, мой узкий пояс –
Млечная стезя!¹⁵²

Мир Фаины был еще очень близок миру Снежной маски. Бросается в глаза пейзажное сходство фона, на котором возникают героини: открытость и бесконечность пространств, дали, поля, метели, вьюга, холод:

¹⁵⁰ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 2. - Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 221

¹⁵¹ Минц З.Г. Блок и русский символизм: избранные труды в 3-х книгах / З.Г.Минц. – Санкт-Петербург: Искусство, 1999. - Т.1: Поэтика Александра Блока.- 1999. – С. 109

¹⁵² Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 2. - Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 257

Как за темною вуалью

Мне на миг открылась даль...

Как над белой снежной далью

Пала темная вуаль...¹⁵³

В цикле «Заключение огнем и мраком», в частности, в седьмом и восьмом стихотворении, много «снежных» образов и проявлений стихийной сущности героини:

Вновь летит, летит, летит,

Звенит, и снег крутит, крутит,

Налетает вихрь

Снежных искр...¹⁵⁴

Однако в других стихотворениях из цикла «Фаина» героиня представлена более конкретно, она наделена чертами реальной женщины: «Душишь черными шелками / Распахнула соболя», «Золотой твой пояс стянут, / Нагло скромн дикий взор!», «Меня дразнил твой темный шелк», «Черноокая моя!». Принципиально важно, что «прорисованные» поэтом мелкие детали портрета героини маркированы цветом: «черный волос», «темные глаза», «матовость покатых плеч», «черная коса», «темная вуаль», «тонки ее черные брови». Причем волосы лирической героини не просто черные, они чернее самого мрака – «На плечи волосы текут / Волной свинца – чернее мрака...»¹⁵⁵.

Связывает героиню «Снежной маски» и «Фаины» сакрализованный образ змеи / змея: у нее «тяжелозмейные волосы», на носке ее ботинка – «дремлет тихая змея». Змея – один из важнейших древних символов, удивительным образом сочетающий в себе огромное количество противоречивых значений. В мифологии змея, принадлежит и небу, и земле,

¹⁵³ Там же. С. 255

¹⁵⁴ Там же. С. 278

¹⁵⁵ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 2. - Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 270

одновременно и благодетельна, и опасна¹⁵⁶. Самую негативную оценку она получила в христианстве. В христианском контексте змей – Сатана, искуситель, враг Бога и участник грехопадения. Он олицетворяет разрушение, зло, которое человек должен преодолеть в себе. Но стоит отметить, что змея является амбивалентным символом: это не только зло, но и Мировой разум, объект поклонения, приравниваемый к божеству¹⁵⁷. Таким образом, змея – это универсальный и наиболее сложный из всех символов, воплощенных в животных, а также самый распространенный. Она несет в себе и свет и тьму, добро и зло, мудрость и страсть.

Змее соответствует ряд предметных символов, среди которых – длинные, гибкие предметы, например, волосы. И автор лишь усиливает сходство змеи и Девы указанием на «тяжелозмейные» волосы героини. В связи с образом змеи в цикле появляется тема телесно-чувственного искушения: Снежная Дева притягивает лирического героя, искушает его своей тайной, выводит из пространства комнаты в пространство улицы, где бушует вьюга, в пространство символическое, мифологизированное поле. Возникает ситуация своеобразного перехода через границу, что в художественном мире Блока является очень существенным и, прежде всего, символическим Событием. Напомним, что с точки зрения многих литературоведов Событие в лирическом цикле – сущность лирического мира. Об этом, вслед за Ю.М. Лотманом («Анализ поэтического текста»), во многом уточняя его позиции, пишут современные исследователи лирического сюжета.

Основой лирической событийности, с точки зрения Ю.Н. Чумакова, выступает, «перемещение лирического сознания»¹⁵⁸, иначе – дискретная

¹⁵⁶ Например, об этом пишет: Иванов В. В. Змей // Мифы народов мира. Т. 1. – Москва, 1991. – С. 468–471.

¹⁵⁷ Об этом: Маковский М.М. Змея // Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / М.М. Маковский. – Ленингр. отделение, 1975. – С. 175-179

¹⁵⁸ Сюжетосложение в русской литературе: Сборник статей / Под ред. Л.М. Цилевич. – Даугавпилс: ГПИ, 1980. – С. 159

динамика состояний лирического субъекта. Силантьев уточняет определение: лирическое событие – «это качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для вовлеченного в лирический дискурс читателя»¹⁵⁹. Такое понимание лирической событийности, на наш взгляд, присутствует в лирических сюжетах А. Блока. В частности, в цикле «Заклятие огнем и мраком», порой всего лишь на мгновение, к герою приходит осознание мучительности жизни, неверности героини. Например, пожар в стихотворении «Приявший мир, как звонкий дар» («Весь город – яркий сноп огня») героем воспринимается как знак собственной отринутости: «Я там, распят», а следующее стихотворение цикла начинается фразой «Я неверную встретил у входа».

«Змеиные» упоминания неотступно следуют за Фаиной:

Когда гляжу в глаза твои

Глазами узкими змеи

И руку жму, любя,

Эй, берегись! Я вся – змея!

Смотри: я миг была твоя,

И бросила тебя!

(«Песня Фаины», 1907)

Хтоническая символика змеи (связь ее с подземным мраком и миром мертвых) отражена в родстве слов «змея» и «земля»¹⁶⁰. Таким образом, и сама героиня цикла, Снежная Дева, принадлежит «миру дольнему», земле. Но ее владычество распространяется гораздо шире и глубже: у нее «крылатые очи», а крылья являются «символом полета, движения,

¹⁵⁹ Силантьев И.В. Сюжетологические исследования / И.В. Силантьев. – Москва: Языки славянских культур, 2009. – С.29

¹⁶⁰ Словарь символов и знаков / Авт.-сост. В.В.Адамчик. – Москва: АСТ, 2006. – С. 65.
О связи змеи и земли говорит также Иванов В.В. «Змей» // Мифы народов мира. Т. 1. – Москва, 1991. – С. 468

одухотворенности, мира горнего»¹⁶¹. Стоит отметить, что героиня цикла, а вместе с ней и герой, находятся чаще всего в движении, в состоянии полета.

Крылатость – одна из главных характеристик не только Снежной Девы, но и Фаины. В стихотворении «Влюбленность» крылья ее названы «белоснежными», в стихотворении «Тревога» героиня предстает уже в облике «птицы вьюги *темнокрылой*», в стихотворении «Я в дольний мир вошла как в ложу» (цикла «Фаина») героиня мрак тревожит «живым огнем крылатых глаз». Таким образом, крылатость сопутствует цвету и свету, дополняя цветосюжет динамическими составляющими.

Как мы уже отмечали выше, в цикле Блока, помимо цветообразов, присутствуют и светообразы: «Живым огнем разъединило / Нас рампы светлое кольцо», «И, верная темному раю, / Ты будешь мне светлой звездой». Источником света зачастую в стихотворениях Блока являются глаза героини, цвет которых заменяется сиянием: «Сияют очи».

Лирическая героиня – то «змея», то – «комета». Но и за змеей последует космический шлейф: «Я узнаю / В неверном свете переулка / Мою прекрасную змею: / Она ползет из света в светлы, / И вьется шлейф, как хвост кометы...»¹⁶². Образ «женщины-кометы» в лирике Блока по-символистски многозначен и сюжетогенен: комета – символ стихии, небесное знамение. Традиционно она воспринимается как знак гнева небесного и вестница великих потрясений. «Комета» в лирике поэта появилась и как развитие сюжета героини-звезды, принадлежащей только миру горнему, и как антипод героини «первого тома»: «неподвижной», неизменной путеводной звезды.

Нам представляется принципиально важным то, что все перечисленные выше характеристики героини – «крылатость», сопоставление со змеей, кометой или снежной метелью – чаще всего дополняются у Блока свето- или цветопометами: «И я одна лишь мрак тревожу / Живым огнем крылатых глаз», «Взор мой – факел, к высям кинут, /

¹⁶¹ Там же. С. 93

¹⁶² Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 2. - Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960. – С. 270

Словно в небо опрокинут / Кубок темного вина», «Ты горишь, мой узкий пояс - / Млечная стезя», «Надо мною ты в синем своем покрывале, / С исцеляющим жалом - змея», «Она ползет из света в свету, / И вьется шлейф, как хвост кометы». С нашей точки зрения, в цикле «Фаина» А. Блока именно цветопись содержит и эмоциональные, и смысловые коннотации, динамизирующие образ героини.

На Руси с давних времен считалось, что женские волосы обладают колдовской силой. «Считалось, что в волосах заключена магическая жизненная сила; распущенные девичьи косы способны приворожить будущего мужа, тогда так женщина с непокрытой головой может навести беду, порчу на людей, скот, урожай». И эти древние народные представления находят свое отражение в блоковском цикле «Фаина». Например, если лирическая героиня оказывается без головного убора, то это всегда связано с мистикой и колдовством: «Вползи ко мне змеей ползучей, / В глухую полночь оглуши, / Устами темными замучай, / Косою черной задуши», «Воротясь, ты направишь копьё полуночи / Солнцебогу веселому в грудь. / Я увижу в змеиных кудрях твои очи, / Я услышу твой голос: “Забудь”». Отметим, что мистическое в героине цикла подчеркивается не только отсутствием головного убора, но и отсутствием цвета («глухая полночь»), звукописью («услышу твой голос»). Подобное и в стихотворении «И я провел безумный год»: «Смотрю. Целую черный волос, / И в сердце льется темный голос». Даже звук маркирован цветом – «темный голос».

Обилие и системность цветообразов позволяют сделать вывод, что и внутри так называемого «страстного» мира, мира лирической героини цикла, действует **принцип оксюморонного цвета**, результатом которого нередко является взаимопереход контрастных признаков. Так, например, черный и белый цвета зачастую контаминируются, например, в красный: («Смотрю: растет, шумит пожар – / Глаза твои горят», «Горят глаза твои, горят / Как черных две зари»); («налетает вихрь снежных искр» и «пожар метели белокрылой», «сквозь мглу, и огни, и морозы»), смуглый – в бледный («хоть

смуглые щеки бледны», «к бледно-смуглым плечам припади»).

Мотивацией подобных перерождений / поглощений становится какое-либо «внешнее» вмешательство: вихрь, кружение, пожар. К концу цикла плотность таких пересечений / наложений только увеличивается. Из них строится «цветосюжет», динамически развивающийся от начала к концу цикла в пересечении мотивов, усложнении связей между ними. Цветосюжет включает и очевидные полюса, яркие цветовые акценты, актуализирующие внимание на его пространственно-смысловых моментах, таких, например, как «огневая багряница флага» или – «черный шелковый платок» героини.

Как известно, в символистском контексте особый, дополнительный смысл приобретают такие слова-понятия, как, например, *Вечная Женственность, София, Жених, Невеста*. Простое упоминание подобных мифологем развертывает перед читателем целый сюжет. Исследователь Н.К. Соколова такие ключевые слова именуется «метаобразами» и считает, что они характеризуются двумя признаками. «Во-первых, они – порождение мифопоэтического начала в лирике А. Блока, т.е. сознательно рассчитаны на то, чтобы вызвать в сознании читателя разнообразные мифологические ассоциации. Во-вторых, – и это главное – их объединяет одно общее свойство значения. Оно не связано непосредственно с денотатом, отражает не какое-либо понятие, а служит знаком целого сюжета, текста. Такими являются блоковские мифологемы: *Прекрасная Дама, Гамлет, Кармен*. <...> Мифологема отличается от символа тем, что отражает не признаки реальной действительности, а готовый сюжет, миф», - пишет Н.К. Соколова¹⁶³.

Бесспорное наблюдение исследователя подтверждается и наличием цветосюжета, который принадлежит к числу не только устойчивых словесных конструкций, но и идей. Эту особенность творческой биографии Блока весьма точно определила Л. Гинзбург: «Проходящие символы, раз возникнув в поэзии Блока, обычно из нее уже не уходили. Эта особенность

¹⁶³ Соколова Н.К. Поэтический строй лирики Блока: лексико-семантический аспект / Н. К. Соколова. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1984. – С. 6

связана с самыми основами поэтического мышления Блока. О чем бы Блок ни писал – мыслил он всегда непрерывную связь, единство человеческой судьбы»¹⁶⁴. Поэт создавал единую картину мира в ее словесном, образном воплощении. Поэтическое творчество было его инструментом, каждое стихотворение, каждый цикл включались в общий *путь* познания мира. Лишь при этом условии и могла возникнуть трилогия в ее единстве и многоплановости.

В лирике Блока представлены символические словесные образы разного масштаба. Зачастую и слова из повседневного обихода (*берег, ветер, снег, туман, кольцо, плащ, платье, степь, розы, дом и т.д.*) приобретают дополнительный смысл в его произведениях. Такие слова Н.К. Соколова называет «интерферентами»: «Суть их в том, что они переходят из одного стихотворения в другое, взаимно усиливают друг друга, интерферируют, налагаясь один на другой, формируя всю иерархию словесных образов»¹⁶⁵. Добавим к этому наблюдению, что с помощью подобных образов-интерферентов А. Блок и создает собственную картину мира, одним из способов реализации которой является цветосюжет.

Таковыми же ключевыми словами-образами в лирике Блока являются «*синий плащ*», «*белая ночь*», «*мировой оркестр*», «*Фаина*», «*Россия*», «*второе крещение*», «*страшный мир*» и другие. Роль таких слов-интерферентов состоит и в том, что они формируют более крупные мифологемы. Например, мифологему *Прекрасная Дама* формируют символические словесные образы теней, снов, видений, рыцаря, средневекового замка, белого, голубого и золотого цветов. Все эти слова создают образ Прекрасной Дамы. В основе образа Фаины – слова-интерференты «*метель*», «*вьюга*», «*белая снежная даль*», «*крылатый*», «*змея*», «*темный*» и др., сообщающие образу героини не бытовую

¹⁶⁴ Гинзбург Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – Ленингр.отд-ие.: Сов. писатель, 1974. – С. 284-285

¹⁶⁵ Соколова Н.К. Поэтический строй лирики Блока: лексико-семантический аспект / Н. К. Соколова. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1984. – С. 16

значительность.

Однако в поле цветосюжета преобразуются не только интерферентные образы. А.Е. Рылова в статье «Плат / платок в лирике и драме «Песня судьбы» А. Блока»¹⁶⁶ утверждает, что одним из устойчивых символов с емким семантическим пространством в текстах Блока 1900-х годов становится платок¹⁶⁷. В ранней лирике поэта платок служит сакральным знаком Вечной Женственности, он часто бывает белого или красного цвета. Так, например, красный платок – один из главных образов-символов в цикле «Распутья» (1903). Семантическая динамика образа красного платка связана с общим названием цикла – «Распутья», с мотивом неясного, трудного, мученического пути, на котором красный платок, с одной стороны, является ориентиром, а с другой, ведет к мучениям и даже гибели ради «непомерной мечты». В 1907-1908 гг. в творчестве Блока появляется черный платок как значимая деталь одежды Фаины.

Действительно, в цикле «Фаина» черный шелковый платок не только ключевая, но и действенная, обрядовая деталь. В частности, важным является мотив завязывания-развязывания платка, который восходит к народной и литературной традиции: «...развязывание платка означает добровольное подчинение героини воле героя, а завязывание связано с мотивом разлуки»¹⁶⁸. А.Е. Рылова предполагает, что образ платка как деталь облика девушки простого сословия подчеркивает народный колорит образа Фаины. Добавим к этому наблюдению черный цвет платка, превращающий деталь одежды в сакральный знак и придающий сюжету символистскую многозначность.

В подцикле «Заклятие огнем и мраком» присутствует мотив развязывания платка: «О будущем ветер не скажет, / Не скажет осенний

¹⁶⁶ Рылова А.Е. Плат/ платок в лирике и драме «Песня судьбы» А. Блока // Шахматовский вестник. Материалы Блоковских конференций «Стихия и культура» (2008) и «А. Блок и Италия» (2009) / [отв. ред. И.С. Приходько]; Науч. совет РАН «История мировой культуры». – Москва: Наука, 1980 – Вып. 10-11. – 2010. – С. 129-138

¹⁶⁷ Там же. С. 129

¹⁶⁸ Там же. С. 132

цветок, / Что милая тихо развяжет / Свой шелковый, черный платок...». У Блока развязывание платка – знак приближения героини к лирическому герою, открытости ее души навстречу ему.

Платок в произведениях Блока связан с множеством эпитетов, характеризующих цвет, размер, ткань. Платок как слово стилистически нейтральное может выражать различные смыслы, в зависимости от связанного с ними цветового эпитета. Так, знаком принадлежности героини к простонародной среде является цветной платок в стихотворении «Железная дорога». В стихотворении «Придут незаметные белые ночи...» (1907) используется архаичное слово «плат», ассоциируемое с мученичеством, смертью и погребением: «Я буду мертвый – с лицом подъятым. / Придет, кто больше на свете любит: / В мертвые губы меня поцелует, / Закроет меня благовонным платом»¹⁶⁹. Христианская символика сохраняется и развивается в связи с символическим образом снега как покрывала, погребального савана: «Белый саван – снежный плат. / А под платом – голова... / Тяжело проспаться в гробу»¹⁷⁰. В стихотворении «Инок» из цикла «Фаина» к образу черного платка добавляется эпитет «монашеский»: «Что никаких молитв не надо, / Когда ты ходишь по реке / За монастырскою оградой / В своем монашеском платке»¹⁷¹.

Герой стихотворения – инок, примерно исполняющий свои обязанности («Творю поклон я за поклоном / И за обрядами обряд»), но скрывающий от всех свою тайну, свое безумие – готовность забыть обо всех молитвах ради любимой женщины («меня цветистым хмелем / Безумно захлестнула ты»). В идее монашества для Блока главным было понятие отречения, добровольного мученичества, жизни вдали от мира.

Таким образом, в символике самого платка, а также в символике цвета, которым он маркируется, сочетаются народный и христианский аспекты, что

¹⁶⁹ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 2. - Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 129

¹⁷⁰ Там же. С. 210

¹⁷¹ Там же. С. 283

позволяет считать их важными деталями для характеристики различных ликов лирической героини, в том числе России-Родины.

В цикле «Заключение огнем и мраком» присутствуют и условно-поэтические цветообозначения, номинирующие не цвет предметной реальности, а вызывающие набор ассоциаций, связанных с тем или иным состоянием. Например, голубой сон («И ветер поет и пророчит / Мне в будущем – сон голубой»), цвет мечты, идеала, порой недостижимого. Это значение голубого цвета восходит к роману немецкого писателя Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1802 г.), в котором ключевым являлся образ голубого цветка. В использовании голубого цвета как поэтического образа преобладает символическое начало. Голубой передает ощущение зыбкости, нереальности, атмосферу сна. «Сон голубой» в стихотворении Блока отражает представление поэта о жизни, в которой всегда есть место мечте, прекрасной, но труднодостижимой.

Золотой цвет в «Фаине» используется не только при описании бытовых предметов («золотой твой пояс стянут», «шлем – золотой и пернатый»), он является цветом солнца: «Над частым тыном солнце зреет, / И медленно и верно греет / Долину райского вина».

Голубые и золотистые тона, цвета Прекрасной Дамы, преобладали и в первом томе лирики Блока («Здесь – голубыми мечтами / Светлый возвысился храм. / Все голубое – за Вами / И лучезарное – к Вам»). Можно отметить, что в целом основной функцией использования голубого и золотого цветов в цикле «Фаина» остается функция создания романтического образа, но с новым компонентом значения. Так, если в «Стихах о Прекрасной Даме» эти цвета являются символом чистоты, свежести, радости и надежды на будущее, то в цикле «Заключение огнем и мраком» то же самое настроение дополняется интуитивным, порой необъяснимым ощущением невозможности счастья, зыбкости надежды, поэтому и стихотворение «Пойми же, я спутал, я спутал», в начале которых звучит: «И ветер поет и пророчит / Мне в будущем – сон голубой», заканчивается отрицанием – «О будущем ветер не скажет, /

Не скажет осенний цветок,/ Что милая тихо развяжет / Свой шелковый,
черный платок...». В использовании золотого цвета в «Заклятии огнем и
мраком» наблюдается его метафоризация: «Сердце – легкая птица забвений /
В золотой пролетающий час». «Золотой пролетающий час» в этом контексте
соотносится с формулой «золотое время», счастливые, молодые годы («Я
помню время золотое» Ф. Тютчев). Таким образом, можно говорить об
особой связанности «золотого» и «голубого» цветов по их символическому
значению («голубой сон» = «золотой пролетающий час»).

По сравнению со «Стихами о Прекрасной Даме» во втором томе
лирики Блока в целом, и в цикле «Фаина» в частности, стало больше синего
цвета, причем используется он не только при создании пейзажа всех времен
года («*Перед Тобой синеют без границы / Моря, поля, и горы, и леса*»). Синий
цвет в поэтике Блока играет очень важную роль. И со второго тома лирики
его содержание углубляется: синий – цвет космоса, цвет вечности, признак
внешнего облика героя или героини («*Надо мною ты в синем своем
покрывале, / С исцеляющим жалом – змея...*»).

Синий выступает средством образной характеристики героя. В
стихотворении «И я провел безумный год у шлейфа черного»:

Смотрели темные глаза,
Дышала синяя гроза.

И я смотрю. И синим кругом
Мои глаза обведены¹⁷².

Синий связан также с поэтическим образом синей дали времен, с темой
Родины: «*Видишь день беззакатный и жгучий / И любимый, родимый свой
край, / Синий, синий, невучий, невучий, / Неподвижно-блаженный, как рай*». Синий – цвет бесконечности, непостижимости, божественности и разума. В
большинстве мифологических систем этот цвет рассматривается как символ
всего духовного, ассоциируется с божеством, а в поэзии Блока – еще и с

¹⁷² Там же. С. 269

раем.

Я насадил мой светлый рай
И оградил высоким тыном,
И в синий воздух, в дивный край
Приходит мать за милым сыном¹⁷³.

Говоря о цветовой символике цикла «Заклятие огнем и мраком» отметим также, что в нем присутствуют и контекстуально замкнутые цветообозначения, не получившие продолжения или развития в других стихотворениях цикла. Это связано с тем, что они имеют не эмоционально-символическую, а конкретно-предметную мотивацию: например, «Эй, желтенькие лютики, / Весенние цветки», «золотом шитый кушак». В данном случае перед нами цвет, лишенный каких-либо символических значений, поэтому не выходящий за пределы контекста отдельного стихотворения.

В «Заклятии огнем и мраком» много красного цвета и его оттенков. Символика красного в поэзии Блока наиболее богата: это и символ тревоги, беспокойства, символ приближающейся революции, цвет крови и т.д. Если в «Стихах о Прекрасной Даме» красный цвет в большинстве случаев конкретен и реален («Белой ночью месяц красный выплывает в синеве», «встает туман, алеют небеса», «встали зори красные, озаряя снег»), то в «Заклятии огнем и мраком» красный чаще всего перефразируется «огневыми» образами («яркий сноп огня», «широкой полосой огня», «с тобой – в огне ночной зари», «взвился огневой багряницей / Засыпающий праздничный флаг»). Красный у поэта – цвет «горения», «земного» влечения к Единственной. Согласно мысли поэта, высказанной в цикле «Фаина», «только влюбленный имеет право на звание человека». Любовь – это религия и творчество. Эта мысль проходит через всю лирику Блока, начиная от Стихов о Прекрасной Даме, где любимая женщина отождествлялась с Богом и Вселенной. Для Блока, как для любой подлинно творческой личности, не могло быть резкой границы

¹⁷³ Там же. С. 261

между эмоциями духовно-эстетическими и любовно-эротическими. Любовь видится как нерасторжимое единство молитвенного и чувственного:

Я буду здесь. Мы все сгорим:
Весь город мой, река, и я ...
Крести крещеньем огневым,
О, милая моя!¹⁷⁴

Состояние лирического героя передается в лирике Блока цветовыми образами, то белыми, то красными, а часто – оксюморонами, самый яркий из которых в цикле «Заклятие огнем и мраком» - «пожар метели белокрылой». Такой же пейзаж господствует и в итоговом произведении поэта, апофеозе неудержимой стихии, поэме «Двенадцать»: вьюга, снежная метель, «белизна» зимы, и на этом фоне – революционный «пожар», бунт народа. Говоря о «Двенадцати», существенно отметить, что переплетающиеся мотивы ветра и пожара (вообще - огня) особенно постоянны у Блока в стихах о России или в тех, где образ родины возникает путем разного рода лирических ассоциаций: «И война, и пожар впереди», «Понеслись, блеснули в очи огневые языки», «За ветром взывают мечи», «Твои мне песни ветровые как слезы первые любви», «Дикий ветер стекла гнет», «Встает мятеж, горят деревни».

Таким образом, подтверждается правомерность учения о цвете П. Флоренского, согласно которому в цветовой символике выделяются только три основных цвета, остальные – существуют по принципу дополнительности. В цикле А. Блока «Заклятие огнем и мраком» три главных цвета – красный, белый, черный, с помощью которых создается общая идея катастрофичности пути.

Напомним, что критик Константин Азадовский считает, что с помощью белого и красного цветов Блок символически запечатлевает

¹⁷⁴ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 2. - Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 273

двуединство собственной души¹⁷⁵. «Белый венчик из роз», соединяющий в себе оба символических цвета, по мнению Азадовского, аккумулирует в себе все составляющие цветовой образности Блока, которая ко времени написания «Двенадцати» уже успела сложиться. К тому же этот образ почти дословно повторяет начальные строки блоковского стихотворения 1905 года: «Вот Он – Христос – в цепях и розах», что говорит о том, что появление «белого венчика из роз» в итоговой поэме Блока было закономерным, продиктованным всем внутренним содержанием блоковской «трилогии вочеловечения».

С нашей точки зрения, лирический сюжет цикла «Заклятие огнем и мраком» рождается из динамики состояния лирического героя, из разнообразных интерферентных знаков, образующих блоковские мифологемы, складывающихся в ключевые понятия и цветковые образы. «Заклинательный» сюжет цикла составляют словесные ритмические повторы, прописанный в начале работы над циклом заголовочный комплекс, слагавшийся в законченную «заклинательную» фразу, цветковые детали, складывающиеся в единый цветосюжет, почти метасюжет.

Итак, очевидно, что в цикле «Заклятие огнем и мраком» отражается одно из значений, присущих слову «заклятие» - «словесная формула, имевшая по суеверным представлениям, возникшим ещё в глубокой древности, магическую силу и служившая для достижения какой-либо цели (хорошего урожая, изменения погоды и т.д.)». Но, как уже отмечалось нами выше, «заклятие» имеет и другое, библейское, толкование – проклятие, наказание или суд Божий. Оно тоже находит свое отражение в сюжете цикла «Заклятие огнем и мраком». Своеобразное заклинание, произносимое лирическим героем, отражается в нем, воздействует на его тело, руководит им:

¹⁷⁵ Азадовский К. Белое и красное // Финал «Двенадцати» – взгляд из 2000 года (выступления С. Аверинцева, К. Азадовского, В.Александрова, Н. Богомолова, Н. Котрелева, А. Лаврова, Ст.Лесневского, А. Эткинда, Д. Магомедовой, И. Шкляревского) // Знамя. № 11, 2000. – С. 190-206

Привыший мир, как звонкий дар,
Как злата горсть, я стал богат.

<...>

Я здесь, в углу. Я там, распят.
Я пригвожден к стене – смотри!¹⁷⁶

Последняя строфа почти полностью повторяется в стихотворении «Я пригвожден к трактирной стойке» из цикла «Арфы и скрипки» (1908г.), в котором настроение лирического героя другое: в прошлом остались «счастье», «безумие любви», а впереди – предчувствие «грозной бездны». В соответствии с общим настроением цикла «Арфы и скрипки» лирический герой стихотворения «Я пригвожден к трактирной стойке...» охвачен отчаяньем, душа его погружена во мглу: «И только душу захлестнуло / Сребристой мглой из-под подков...»¹⁷⁷. Потерявший смысл существования («Мне всё – равно...»), он распят на «трактирной стойке», «пьян давно». Такую же «распятость» ощущает и лирический герой цикла «Заклятие огнем и мраком»: «Я здесь, в углу. Я там, распят». Снова излюбленное поэтом противопоставление – «здесь» и «там» – формула распятости между мирами горним и дольным, человеческий, земной удел. Но ни в одном из пространств герой не может найти равновесия, спокойствия. В цикле рисуется образ лирического героя, который измучен, страдает, порой подчеркивается его безумие: «Я, как темный раб...»; «Я только робкой тенью вею...»; «Меня, как бедное дитя...»; «Мое безумное лицо»; «С ума сойду, сойду с ума, / Безумствуя, люблю».

Заклятие становится причиной погружения в стихию:

И словно мечтанье, и словно круженье,
Земля убегает, вскрывается твердь,
И словно безумье, и словно мученье,

¹⁷⁶ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 2. - Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 273

¹⁷⁷ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8-ми т. / А. А. Блок. – Т. 3. - Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 168

Забвенье и удаль, смятенъе и смерть¹⁷⁸

Поэт создает образ восставшей стихии: снежного бурана и пурги – мистического пространства. В колдовских чарах безумной страсти ощущается демоническая, inferнальная власть. Символом темного начала с природной точки зрения является белый цвет: во время вьюги белый снег превращается в темную, устрашающую стихию, т.е. – белизна оборачивается тьмой:

Вихрем туча снеговая

Обдала,

Отняла...¹⁷⁹

Нельзя сказать, что это поэтическое своеволие. В народных представлениях «вихрь» - «нечистый, опасный для человека ветер, олицетворение демонов и результат их жизнедеятельности. В отличие от ветра, вихрь осмысливается как злое, враждебное начало, связанное или с нечистой силой, или с различными нарушениями законов природы и ритуальных запретов»¹⁸⁰.

В вихре крутятся, дерутся или справляют свадьбу черти, ведьмы, чаровницы. У Блока действия героев органично включены в происходящее в природе. В центре этого динамического движения – героиня цикла, язычница, чаровница, совершенно не похожая на Прекрасную Даму:

Ты виденьем, в пляске нежной,

Посреди подруг

Обошла равниной снежной

Быстротечный

Бесконечный круг...¹⁸¹

¹⁷⁸ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 2. - Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 280

¹⁷⁹ Там же. С. 279

¹⁸⁰ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – Москва: Эллис Лак, 1995. – С. 92

¹⁸¹ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 2. - Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 279

Лирический герой пристально всматривается в изменчивый облик героини, которая первоначально мало чем отличается от Снежной Девы: те же шлейфы, шелка, тот же мир вокруг нее. Но в цикле «Заклятие огнем и мраком» образ героини обогащается новыми свойствами. Она не только воплощение стихии души, но и выражение стихии народной жизни:

Смотрю – я руки вскинула,
В широкий пляс пошла,
Цветами вся осыпала
И в песне изошла.

Неверная, лукавая,
Коварная – пляши!
И будь навек отравою
Растраченной души!¹⁸².

Во второй половине цикла ее облик начинает обретать отчетливые национальные черты, героиня начинает отождествляться с Русью: «Чьи песни? И звуки? / Чего я боюсь? / Щемящие звуки / И – вольная Русь?».

Как известно, для русской культуры большое значение имел цикл статей Соловьева под общим заглавием «Смысл любви». Любовь в его понимании помогала достижению всеединства, она преодолевала эгоизм, заложенный в человеческой природе. «Смысл человеческой любви есть оправдание и спасение индивидуальности чрез жертву эгоизма»¹⁸³, – писал философ. Смысл и достоинство любви символисты ставили очень высоко, опираясь на строки соловьевского стихотворения «Бедный друг, истомил тебя путь...»: «Смерть и время царят на земле, – / Ты владыками их не зови; / Все, кружась, исчезает во мгле, / Неподвижно лишь солнце любви».

В таком контексте становятся понятны строки блоковского стихотворения «О, что мне закатный румянец»: «Сердце, замолчи, / Замети

¹⁸² Там же. С. 281

¹⁸³ Соловьев В.С. Собрание сочинений / Под ред. и с примечаниями С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова. Санкт-Петербург, 1912. Т.2. – С. 505

девичий след – Смерти нет!»¹⁸⁴. Поэт переходит в область метафизики, где смерти действительно нет. Для поэта-символиста и мистика, А. Блока, реальный мир, в котором имел место быть роман с актрисой Н. Волоховой, был лишь внешним покровом, под которым он ощущал биение единой мировой жизни. И Волохова, и Дельмас более интересуют его как актрисы, их искусство интереснее их. И любовь тут надо понимать как эрос, в античном смысле. Себя как поэта он ощущал неким орудием, посредником. «Душа искусства, – писал он, – во все времена имеет целью, пользуясь языком, цветами и формами нашего мира как средством, воссоздавать “миры иные”»¹⁸⁵. Для нашей работы это высказывание Блока ценно тем, что он прямо говорит в нем о роли цвета в искусстве, о его созидающей функции.

Лирический герой цикла «Заключение огнем и мраком» мучается тревожными предчувствиями, его одолевают мысли о смерти («смотрю сквозь кровь предсмертных слез»). Путь его – это путь «падшего ангела». Но даже в состоянии обреченности и смятения мысль о высших ценностях, о Христе присутствует в цикле «Фаина». Недаром Блок включил в него значительнейшее свое стихотворение, далеко перерастающее чисто любовную тематику, – «Осенняя любовь»: «Когда над рябью рек свинцовой, / В сырой и серой высоте, / Пред ликом родины суровой / Я закачаюсь на кресте»¹⁸⁶. В отличие от других, дерзких, завораживающих своей поэтической красотой, стихов из цикла «Фаина» это знаменитое стихотворение, написанное в октябре 1907 года, проникнуто совсем другим настроением, в нем центральное место занимает образ распятия. Здесь впервые так твердо сказал поэт о самом главном: о своем долге перед родной печальной землей, о своей великой крестной муке во имя ее. Оно поражает силой чувств поэта, готового «сораспинаться» со своей родиной, но еще

¹⁸⁴ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 2. - Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 279

¹⁸⁵ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми т. / А. А. Блок. – Т.5. – Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1962. – С. 475

¹⁸⁶ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 2. - Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960. – С.263

одинокого. Христос на челне приближается к лирическому герою, но все же пока он не с ним. Герой уподоблен Христу не только внешне («В глазах – такие же надежды, / И то же рубище на нем»), но и чувством огромного сострадания к людям. Сопоставление судьбы поэта с судьбой Христа в лирике Блока всегда имело большое значение, например, в стихотворении «Ты отошла, и я в пустыне...» появляются строчки: «Да. Ты – родная Галилея // Мне – невоскресшему Христу». К образу Христа Блок обращался постоянно, это – глубинная тема всей трилогии, которая во многом определяет ее структуру. Блок, по его собственным словам, «Христом мучался», и одним из этапов его богопознания, а в лирике – одним из этапов «вочеловечения», стала попытка представить самого себя на месте Христа, воплотиться в него и пережить то, что суждено было ему пережить. Именно несостоявшееся вочеловечение, дерзкое и трагическое желание принять на себя «возмездие» определяет выбор элементов цветосюжета, его развитие. Цвет окончательно перестает быть колористическим знаком, становится важной частью интеллектуального созерцания.

Это стихотворение возвращает также к теме притяжения-противостояния хаотическому в жизни, в душевном мире лирического героя. Тематика заклития стихий, мироустроения – центральная, с одной стороны, для поэзии Блока, с другой, для жанровой природы цикла.

Все явственнее «утверждается связь с миром», судьба родины и народа становится судьбой поэта. Важно, что цикл «Фаина» (вместе с включенным в него циклом «Заклятие огнем и мраком») расположен между «Стихами о Прекрасной Даме» и стихотворениями, посвященными России. Цикл «Фаина» затрагивает темы общечеловеческие, исторические еще очень опосредованно, в общих чертах, но все же можно сказать, что этот цикл представляет собой особую веху на пути поэта к осознанию богатства русской души, ее стихийности и первоначальности.

Опираясь на замечания Лидии Гинзбург, а также на известное высказывание самого поэта (письмо к Андрею Белому), можно сказать, что в

трилогии поэта, в разных ее вариантах (в течение всей своей жизни поэт ее перерабатывал) повторяется одна формула. Сначала идеалы мистического порядка («*мгновения слишком яркого света*», «Стихи о Прекрасной Даме»), затем попытка заменить утраченные абсолюты субъективными «горестными восторгами» («*необходимый болотистый лес*», «Нечаянная радость», «Снежная маска»)¹⁸⁷. Попытка не удается, что приводит к пустоте, отчаянию, к утверждению новых объективных ценностей («*к отчаянью, проклятиям, “возмездие”*»).

В своих произведениях поэт Александр Блок, связывая личные переживания с универсальными законами космического развития, пытался создать не просто лирический дневник конкретного человека, а представить духовный путь человека XX века. «То новое и творческое переживание жизни, которое определило собой развитие поэзии Блока, его жизненный путь и поэтическую миссию, – было живое сознание присутствия в мире бесконечного, божественного, чудесного. Это сознание окрашивает собой все его поэтические переживания, придает им новый смысл, как бы новое измерение, необычную, иррациональную, таинственную глубину. Жизненный путь поэта оно превращает в религиозную трагедию, в которой каждый новый шаг – приближает или отдаляет от божественной цели, где за “падением” следует “возмездие”, и силы небесные борются с силами демоническими за спасение души человека», – писал В. Жирмунский¹⁸⁸.

Таким образом, за всем, что писал А. Блок, стояла некая сверхзадача, попытка постичь несказанное, открыть некий общий смысл, который обнаруживал себя в происходящих событиях. При помощи устойчивых словесных конструкций поэт стремился изобразить невыразимое непоэтическим словом. Цветовыми символами Блок передавал и теоретические представления символиста. В статье «О современном

¹⁸⁷ Гинзбург Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – Ленингр.отд-ие.: Сов. писатель, 1974. – С. 264

¹⁸⁸ Жирмунский. В. Поэзия Блока / В. Жирмунский // Об Александре Блоке.– Санкт-Петербург, 1921. – С. 67-68

состоянии русского символизма» (1910), например, он писал: «Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно – и пронзает сердце теурга»¹⁸⁹. Так через цвет, его динамические переходы поэт передавал очевидную для него целостность мира, обозначал цветом внутренние связи скрытых от эмпирического созерцания сущностей.

¹⁸⁹ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми т. / А. А. Блок. – Т.5. – Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1962. – С. 427.

Глава III

Цветовая динамика сюжета в поэме «Соловьиный сад»

3.1. Лирическая поэма в теоретическом освещении

Лирическая поэма – сравнительно молодой, к тому же, пожалуй, самый сложный из лирических жанров. На рубеже XIX-XX вв. поэма особенно активизировалась. Она стала тем жанром, в особенностях и развитии которого отразился характер литературного процесса в целом. Лирическая поэма открыла для поэтов те же возможности, которые позднее открыл для прозаиков роман. И до середины 20-х годов поэма преобладала над всеми жанрами, в том числе и прозаическими.

У истоков лирической поэмы Серебряного века стояли Вл. Соловьев и К. Бальмонт. Так, поэма Вл. Соловьева «Три свидания» утвердила поэму как произведение, опирающееся на личный опыт автора, автобиографическое, не претендующее на широкие обобщения. Перед автором стояла вполне определенная лирическая задача – вспомнить дорогое и важное в собственной жизни. На уровне этой интенции поэтами и близкими к символизму, и далекими от него была в дальнейшем воспринята такая жанровая разновидность поэмы – воспоминания.

Особенности этой жанровой разновидности осмыслялись и разрабатывались в литературном процессе. Например, сборник К. Бальмонта «Тишина» (1898 г.) имел подзаголовок «Лирические поэмы». Стоит отметить, однако, что в этой книге поэма и стихотворный цикл рождались одновременно: каждое стихотворение печаталось на отдельном листе, лирические фрагменты соединялись достаточно произвольно. Но в то же время в отдельных случаях лирические стихи Бальмонта объединяются не только общей темой, названием, но и благодаря образу лирического героя, пытающегося рассказать о себе нечто оригинальное. Название, данное Бальмонтом своим произведениям, в целом было принято современной

автору критикой, что говорит о внутренней ориентации литературы конца XIX – начала XX вв. на такую поэму, в которой сочетание образов и символов не было подавлено фабулой или новеллистическими приемами.

Найти исторические аналогии лирической поэмы конца XIX – начала XX вв. сложно, так как в структурном отношении эта разновидность жанра оказалась очень самостоятельной: она рождалась не на основе трансформации поэмы как таковой, а в рамках движения от лирического высказывания к поэме, чем и объясняется ее родство с лирическим циклом.

Изучение новой жанровой разновидности лирической поэмы помогает понять и логику развития литературного процесса в целом, и специфику художественных исканий поэзии конца XIX-первой трети XX века. Исследованием лирических поэм занимались Л. Долгополов («Поэмы Блока и русская поэма конца XIX - начала XX века», 1964 г.), А. Карпов («Поэмы Сергея Есенина», 1941 г.), М. Числов («Время зрелости - пора поэмы: состояние и проблематика жанра поэмы. Тенденции современной поэзии», 1986 г.), В. Альфонсов («“Нам слово нужно для жизни” (В поэтическом мире Маяковского)», 1990 г.), П. Попов («Проблемы композиции современной советской поэмы», 1973 г.) и другие. Множество работ посвящено изучению этого жанра в творчестве отдельных поэтов. Не случайно литовский поэт Ю. Марцинкявичюс, воспринявший традиции поэмного развития, скажет в 1960-е годы: «Поэма вырастает из других жанров как философская, эпическая и эстетическая система эпохи»¹⁹⁰.

*

В литературоведении существует традиция рассматривать историю лиро-эпической поэмы как историю борьбы и взаимодействия двух родовых принципов: эпического и лирического, борьбы за доминирование в художественном целом. В этом случае лирическая поэма определяется как разновидность лиро-эпической. Н. Петрова использует термин «лиро-эпическая нефабульная поэма с лирической доминантой», причём, по ее

¹⁹⁰ Марцинкявичюс Ю. Судьбы поэмы // Вопросы литературы. – 1966. – №10. – С.146

мнению, нет принципиальных жанровых отличий нефабульной поэмы XIX века от нефабульной поэмы XX века. Однако имеется и другая точка зрения, представленная в работах Л. Долгополова и А. Карпова, которые выделяют лирическую поэму в самостоятельный жанр, возникший на рубеже веков, и пытаются определить его особенности.

И здесь возникает следующий вопрос: в чём состоит специфика данного жанра? Отличительные черты жанра лирической поэмы нередко ищут в количественных характеристиках. Так, А.С. Карпов пишет: «Генетически лирическая поэма связана скорее с лирическим стихотворением и лирическим циклом, чем с распространённой в поэзии XIX века стихотворной повестью. От лирического стихотворения отличает объём, а от лирического цикла большая целостность поэтического организма»¹⁹¹.

Среди литературоведческих работ, посвященных данной проблеме, необходимо отметить монографии Л.К. Долгополова «На рубеже веков» (Л., 1985) и «Поэмы Блока и русская поэма конца XIX-начала XX века» (М.-Л., 1964). Л.К. Долгополов стремится выявить качественные особенности жанра лирической поэмы. Исследователь отмечает, что «для поэтики лирической поэмы характерна зыбкость сюжетных линий, отсутствие исторической достоверности, аллегоричность, смена настроений, взаимодействие лирических состояний, сплошной лирический монолог»¹⁹². Однако Л. Долгополов лишь перечисляет признаки лирической поэмы, не выстраивая при этом системы.

В книге «На рубеже веков» главное внимание уделяется общей характеристике литературной эпохи и особенностям ее проявления в творчестве отдельных писателей (Блока, Белого, Бунина и др.). В исследованиях о поэмах А. Блока есть важные замечания о специфике становления жанра, о влиянии на него других жанровых образований (цикл, лирическое стихотворение).

¹⁹¹ Карпов А. С. Русская советская поэма 1917-1941. Москва, 1989. – С.69

¹⁹² Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX - начала XX века. Москва - Ленинград, 1964. – С. 139

В нашей работе мы бы хотели обратить внимание на проблему идентификации двух поэтических форм: цикла и лирической поэмы. Проблема жанра, а именно зыбких границ между циклом и поэмой затронула в первую очередь творчество Блока («Кармен», «На поле Куликовом», «О чем поет ветер» часто называли в исследовательской литературе поэмами).

При разграничении цикла и поэмы необходимо исходить и из понимания этих поэтических образований самими поэтами. Слово «поэма» употреблялось Блоком в двух значениях: с одной стороны, это определение жанра (по отношению к поэме «Соловьиный сад»), с другой стороны – это акцент на наличии сюжетной ситуации, объединяющей стихотворения (иногда поэмами Блок называет циклы, например, «Снежную маску»). И в этом есть своя поэтическая логика.

А. Белый, рассуждая о природе лирического цикла, писал в предисловии к сборнику стихотворений 1923 года: «Лирическое творчество каждого поэта впечатлевается не в ряде разрозненных и замкнутых в себе самом произведений, а в модуляциях немногих основных тем и лирического волнения, запечатленных градацией в разное время написанных стихотворений; каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную лирическую поэму; и понимание или непонимание действительного поэта зависит от умения или неумения нашего сложить из мозаичных им рассыпанных кусочков целого картину, в которой каждый лирический отрывок связан с другим, как система оживальных арок рисует целое готического собора»¹⁹³.

Нельзя не обратить внимания на метафоры, которыми А. Белый пересыпает вроде бы теоретический текст. Как следует из приведенной цитаты, главной для него оказывается мысль о том, что «лирическое творчество каждого поэта» есть запись его переживаний, его внутреннего мира, то, что ближе лирике, чем эпосу. И для этой цели годятся любые средства – обращение к другим искусствам, использование любых жанров, а

¹⁹³ Белый А. Стихотворения и поэмы. Москва - Ленинград, 1966. – С. 551

нередко их смешение. Строго говоря, для А. Белого не столь уж и принципиально различие поэмы и цикла. В другом месте предисловия поэт прямо их смешивает: «Уметь составить из письменных отрывков цикл – облегчить доступ читателя или слушателя к их ядру, к целому, не преломимому частями, но преломляющему эти части.

Когда мы читаем поэта в академическом издании, где приведены стихотворения в хронологическом порядке со всеми вариантами, то мы многое получаем в познавательном отношении; и – часто не получаем главного: подступа к ядру. Ибо последовательность отрывков лирической поэмы лирика – не хронологическая; и подобно тому, как лирическое стихотворение зачастую возникает в душе поэта с середины, с конца (и первые строчки, сложенные в душе, редко бывают первыми строчками написанного стихотворения), так в общем облике целого творчества хронология не играет роли; должно открыть в сумме стихов циклы стихов, их взаимное сплетение; и в этом-то открытии Лица творчества и происходит наша встреча с поэтами»¹⁹⁴.

В таком подходе следует искать истоки слабого различения цикла и поэмы. Так, например, В. Сапогов, предпринимая попытку разграничения понятий «лирический цикл» и «лирическая поэма»¹⁹⁵, считает, что цикл и поэма отличаются только внешне: «цикл состоит из определенного количества отдельных самостоятельных пьес», которые сходны в гораздо более важном – своеобразной структурной организации, в основе которой лежит особого рода «лирический сюжет», который строится на развитии авторской эмоции.

Исследователи отмечают важную структурную особенность лирического цикла – его не замкнутость, индивидуальные особенности текстопостроения. Это позволяет циклу входить в большее структурное единство: сборник, книгу, становиться частью более крупных лирических форм. Так

¹⁹⁴ Там же. С. 551-552

¹⁹⁵ Сапогов В.А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока // Русская литература 20 в. (дооктябрьский период). – Калуга, 1968. – С. 174-189

складывается «Лирическая трилогия» А. Блока. Взаимодействие элементов на разных ее уровнях – между стихотворениями, между циклами и разделами, между книгами, – рождает не событийный ряд, как в лиро-эпической поэме, а «сюжет прочтения» лирической поэмы.

Лирическая поэма XX в. была вызвана к жизни существенными сдвигами в художественном сознании конца XIX – начала XX века: интерес его переносится на вечные проблемы бытия. Ведущие мыслители Серебряного века (Н. Бердяев, Вяч. Иванов, А. Белый, В. Розанов и мн. др.) ясно осознавали переходный характер эпохи. На их глазах менялась картина мира, представление о человеке, его природе, его месте в мире, менялась аксиология. Наступавшая эпоха революций и мировых войн не могла не актуализировать проблемы социальной жизни, идеологии и политики. Так ведущей чертой культуры Серебряного века стала амбивалентность. «Амбивалентность – это двойственность, внутренняя диалогичность, отстраненность культуры от самой себя, ее пограничность»¹⁹⁶.

«Онтологически значимое (вечное) и историческое (преходящая современность) разошлись в сознании человека эпохи рубежа, определив такое его качество, которое можно классифицировать как двоемирие, ощущение себя на границе времен, культур, эпох», – пишет Т.А. Никонова¹⁹⁷. Разнонаправленные требования вечности и истории особенно остро ощущали художники революционной поры. В 1919 году А. Блок различал в современности «два времени, два пространства; одно – историческое, календарное, другое – нечислимое, музыкальное»¹⁹⁸.

Как потом окажется, в двойственности времен, в пересоздании картины мира и новой оценке человека были не только открытия начала XX

¹⁹⁶ Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. Москва: Прогресс-Традиция, 2001. – С.13

¹⁹⁷ Никонова Т.А. «Новый человек» в русской литературе 1900-1930-х годов: проективная модель и художественная практика: Монография / Т.А. Никонова; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2003. – С. 27

¹⁹⁸ Блок А.А. Собрание сочинений: В 6-ти т. / А. А. Блок; Под ред. М. А. Дудина; Коммент. В. Орлов.– Ленинград: Худож. лит. Ленингр. отд., 1980. - Т.4. – С. 335

века, но таились его драмы. Тем не менее на первых порах открывшиеся новые возможности оценивались оптимистически.

Н. Бердяев использует по отношению к культуре Серебряного века понятия «возрождение» и «ренессанс». Эти понятия присутствуют в названиях и содержании ряда работ Бердяева: «Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал “Путь”» и «Конец ренессанса и кризис гуманизма». В первой работе он прямо связывает понятия ренессанса, возрождения с культурной ситуацией начала века: «Начало века было у нас временем большого умственного и духовного возбуждения, бурных исканий, пробуждения творческих сил. Целые миры раскрывались для нас в те годы. <...> Сейчас можно определенно сказать, что начало XX века ознаменовалось у нас ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим, обострением религиозной и мистической чувствительности»¹⁹⁹.

Бердяев соотносил культурную ситуацию начала XX века не только с Возрождением, как эпохой, которая была связана с творческой избыточностью человеческой личности, подъемом индивидуальности, но и одновременно с концом Возрождения, началом антигуманистическим, с декадансом. Философ видит в русском ренессансе сближенными начало и конец явления как структурную особенность рубежного сознания. Всякий тип культуры проходит через период классического расцвета и период упадка, считает философ. И было бы ошибочным видеть в упадничестве только отрицательное: ведь именно в такие периоды, по мнению Бердяева, рождаются новые знания, великие задачи, которые будут осуществлены лишь в будущем. По Бердяеву, Россия достаточно быстро прошла период упадничества, что оценивалось им как явление позитивное. Близка к оценке философа оценка А. Блока в статье «Владимир Соловьев в наши дни»

¹⁹⁹ Бердяев Н.А. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» / Бердяев Н.А. // Философия творчества, культуры и искусства. – Москва: Искусство: Лига, 1994. – Т.2. – С.301-302

заметившего, что «значительность пережитого нами мгновения истории равняется значительности промежутка времени в несколько столетий»²⁰⁰.

Высокая оценка «русского ренессанса» сохраняется Бердяевым в фундаментальной поздней работе «Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века»: «Русский народ есть в высшей степени поляризованный народ, он есть совмещение противоположностей»²⁰¹. Противоречивость и сложность русской души философ объясняет столкновением и взаимодействием двух потоков мировой истории – Востока и Запада.

Современные исследователи более осторожны в общей оценке умонастроений русского Серебряного века. Они считают, что это была эпоха общего для мировой культуры разочарования в позитивизме, в научности, и, следовательно, жажды иррационального. «Многими рубеж XIX-XX веков воспринимался именно таким переходным временем, а иначе мог ли иметь такой резонанс трактат Ф. Ницше (*«Так говорил Заратустра»*), в том числе, и в России». Известный трактат Бердяева «Смысл творчества» иллюстрирует тезис о том, что многие современники воспринимали эту эпоху как переходную. «Ситуация смены исторических дат (рубеж XIX-XX вв.) обострила для современников процесс отрицания старого, продуцируя сомнения, подталкивая к обретению новых смыслов, но и в не меньшей степени – к разрушению прежних постулатов, базировавшихся на вере в человека», – пишет Т.А. Никонова²⁰².

Естественно, что искусство не могло не отражать двойственности ситуации переходных эпох. Как пишет Л.А. Колобаева, «символизм все настойчивее заявлял о себе как о новом миропонимании, которое стремится

²⁰⁰ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми т. / А. А. Блок. – Т.6. – Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1962. – С. 154

²⁰¹ Русская идея. В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х томах / Вступительная статья, составление Пискунова В.М. – Москва: Искусство. 1994. – Т. 2. – С. 204

²⁰² Никонова Т.А. «Новый человек» в русской литературе 1900-1930-х годов: проективная модель и художественная практика: Монография / Т.А. Никонова; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2003. – С. 19

постичь мир как целое, во всей его бесконечности и глубине. Русские символисты захвачены чувством бесконечности мира, как и бесконечности внутренней жизни человека»²⁰³. Из этого чувства бесконечности проистекали семантическая революция поэзии Серебряного века, которая утверждала противоположные ценности как равноправные и взаимодополнительные истины, порождая, вместо логоцентрической «мифопоэтическую» модель художественного сознания²⁰⁴.

Глубинные сдвиги в художественном видении выразились в перестройке жанровой системы – возникают новые жанровые формы, акцент в которых переносится на создание внутреннего пространства. В 1899 году В. Брюсов замечает: «Чем дальше в свою область вступает искусство, тем определеннее становится оно свободным изливанием чувства (лирикой)»²⁰⁵. Катастрофичность, кризисность и в то же время необыкновенный расцвет духовной культуры эпохи рубежа веков вызвали усиление в искусстве и, особенно, в литературе субъективного, личностного, лирического начала. Человек стал равен миру. Лиризация коснулась и эпоса, и драмы, оказавшихся под влиянием поэзии. Не удивительно, что такой жанр, как поэма, живее других отреагировал на этот процесс. Новое качество сообщается жанру лирической поэмы: лирический герой становится абсолютным центром ее структуры.

Поэты рубежа веков смело экспериментировали на всех уровнях художественной системы, создавая своеобразный разножанровый язык эпохи. Развитие жанра поэмы в начале XX века значительно активизировалось индивидуальными авторскими поисками. Пройдя определенный путь, В. Брюсов («Конь Блед», «Аганат», «Осенний день»), Вяч. Иванов («Младенчество»), А. Блок («Возмездие», «Двенадцать», «Соловьиный сад»), А. Белый («Христос воскрес», «Первое свидание») С.

²⁰³ Колобаева Л.А. Русский символизм / Л.А. Колобаева. – Москва: Изд-во Моск. Ун-та, 2000. – С.16

²⁰⁴ Мусатов В.В. Взгляд на русскую литературу XX века / В.В. Мусатов // Вопросы литературы. – 1998. – № 3. – С.80

²⁰⁵ Брюсов В. Сочинения в 2-х томах. – Москва, 1987. – Т. II. – С. 40

Есенин («Марфа Посадница», «Ус»), В. Хлебников («Ладомир», «Настоящее»), Вл. Маяковский («Облако в штанах», «Человек», «Люблю»), М.И. Цветаева («Поэма горы», «С моря», «Крысолов» и др.) обращаются к жанру поэмы, в котором пытаются выразить свое отношение к миру и к человеку, свое понимание нового искусства, свой личный подход к созданию литературного вида, имеющего огромную историю, прошедшего сложную эволюцию, и, как было доказано их творчеством, обладающую богатым художественным потенциалом. Появление в их творчестве поэмы – доказательство зрелости поэта и значительный этап творческой эволюции. Поэтому, на наш взгляд, изучение творчества тех поэтов, у которых жанр поэмы нашел самое широкое и разнообразное применение, является очень продуктивным. Так, особого рассмотрения требует творчество А. Блока, в котором поэма во многом взяла на себя функции романа, обозначив «переход от личного к общему» и реализовав принцип концептуального изображения мира и человека.

Поэма, став интимным, откровенным разговором поэта-творца, обратившись к каждому читателю в отдельности, сумела дойти до миллионов, отразив наиболее органично, эмоционально и глубоко сложные процессы, происходящие как во внешней действительности, так и во внутреннем мире человека. При этом, изображая современный мир, она отвечала на вечные вопросы, интересующие человеческое общество всегда и везде.

3.2. Цвет как способ реализации лирического события в поэме «Соловиный сад»

Поэма А. Блока «Соловиный сад» впервые была опубликована 25 декабря 1915 г. в газете «Русское слово». В июле 1918 г. она вышла отдельной книжечкой в издательстве «Алконост». Это была последняя поэма, законченная Блоком накануне революции 1917 года. Как и цикл «Кармен»,

она связана с образом актрисы Л.А. Дельмас. Связь героев «Кармен» и «Соловьинного сада» подтверждается и биографическим подтекстом этих произведений. Как известно, на экземпляре поэмы, подаренной Блоком Л.А. Дельмас, исполнительнице партии Кармен и вдохновительнице поэта, Блок надписал: «Той, которая поет в “Соловьинном саду”»²⁰⁶.

Герой поэмы, попавший в замкнутый мир блаженного уединения, связан со своим предшественником в цикле «Кармен»: они оба пленники любви. «Поэтический мир “Кармен” в какой-то своей проекции начинает расходиться с этическим сознанием блоковской поэзии в целом (строки о том, что страсть ведет к забвению, «смывает память об отчизне»), – пишет Д.Е. Максимов²⁰⁷. Так в «Кармен» возникают предпосылки к новому этапу блоковской лирики – к поэме «Соловьинный сад». Героиня «Соловьинного сада» также в какой-то мере преемница героини «Кармен». Но всё же и герой, и героиня, их чувства в поэме совсем не такие, какими были в цикле. Их изменения отразили логику развивающегося сознания, в которое вписываются стихи Блока. Личный мотив «возможности счастья» вступает в противоречие с представлениями автора о «пути» и долге художника. Блок считал немислимым для художника, особенно русского, желание отгородиться природой, любовью или творчеством от мировых событий. Он писал об этом, например, в статье 1907 года «“Религиозные искания” и народ» (опубликовано в «Золотом руне», 1907, № 11-12). Он говорил об эстетиках младшего поколения, «о тех, кому неуютно сознать, что жизнь их должна быть сплошным мучительством – тайным и явным; должно им исколоть себе руки обо все шипы на стеблях красоты; нельзя им отдыхать на розовом ложе, чужими руками, не их руками, для них разостланном. Они должны знать, что они ответственные, потому что одарены талантами»²⁰⁸.

²⁰⁶ Цит. по: Максимов Д.Е. Поэзия и проза А. Блока / Д.Е. Максимов. - Ленинград: Сов. писатель: Ленингр. отд-ние, 1975.– С.140

²⁰⁷ Там же. С. 140

²⁰⁸ Блок А. Об искусстве / Александр Блок; [сост., вступит. статья, примеч. Л. К Долгополова].– Москва: Искусство, 1980. – С. 84

О месте и роли подлинного художника в жизни Блок говорит и в статье «Три вопроса» (1908). Поэт пишет о необходимости осознания художником общественного долга; только вопрос «зачем?», который должен ставить перед собой современный художник, откроет ему путь на вершины искусства: «Это – самый опасный, самый узкий, но и самый прямой путь. Только этим путем идет истинный художник»²⁰⁹. Таким образом, значение поэмы «Соловьиный сад» велико для понимания творческого пути поэта: он решал в нем для себя и своих современников сложнейшие нравственные и философские проблемы. Для символистов поэма — жанр высокой ответственности. В ней должны быть особенно значительные мысли, выводы. В «Соловьином саде», как в фокусе, сосредоточены многие мучительные вопросы, ставившиеся и прежде в стихах А. Блока, но получившие в поэме новое разрешение.

Как известно, универсальным ключом, открывающим тайны художественного текста, является сюжет – поэтическая реализация авторского замысла. Согласно изложенному нами в первой главе представлению современных исследователей (И.В. Силантьев, Ю.Н. Чумаков), сюжет в лирике представляет собой динамику чувств лирического субъекта, которая и составляет существо лирического события – сердцевину лирического сюжета. Лирическое же событие И.В. Силантьев определяет как «качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для вовлеченного в лирический дискурс читателя»²¹⁰. Последнее замечание представляется нам особенно важным, ибо открывает возможность объединить «лирическим событием» героя и читателя, выйти за привычные рамки анализа в более широкий контекст творчества поэта. Опираясь на такое определение лирического сюжета, постараемся понять

²⁰⁹ Блок А. О литературе / Александр Блок; [вступ. ст. Д.Е. Максимова; сост. и коммент. Т.Н. Бедняковой] .– 2-е изд., доп. – Москва: Худож. лит., 1989. – С.166

²¹⁰ Силантьев И.В. Сюжетологические исследования / И.В. Силантьев. – Москва: Языки славянских культур, 2009. – С. 29

суть лирического события поэмы А. Блока «Соловьиный сад», увидеть, какие изменения состояния лирического субъекта оно выражает и в какой дискурс вовлекает читателя.

С нашей точки зрения, поэма «Соловьиный сад» отмечена печатью переходности. Во-первых, в ней явственней, чем в прежних вещах поэта, соотнесены разные повествовательные планы, во-вторых, отчетливо просматриваются изменения в поэтике. «Софийный» вариант цветосюжета (план содержания), который разрабатывался А. Блоком после цикла «Стихов о Прекрасной Даме», из области мирозерцания постепенно переходит в область социальной практики, в области поэтики намечается переход к графичной выразительности поэмы «Двенадцать».

Лирический сюжет поэмы «Соловьиный сад» строится из взаимосвязи и пересечения следующих его уровней:

- 1) Временной и пространственный уровни сюжета;
- 2) Мифологический уровень;
- 3) Уровень цветовой символики.

Рассмотрим их подробнее.

1. Временной и пространственный уровни:

Первая глава поэмы Блока начинается строфой: «Я ломаю слоистые скалы // В час отлива на илистом дне, // И таскает осел мой усталый // Их куски на мохнатой спине». Интересно, что в одном из первых черновиков поэмы (август 1914 – октябрь 1915 г.) Блок использует речь от третьего лица: «Он ломает графитные скалы...»²¹¹. Позже Блок переделывает поэму, используя речь от первого лица.

Обращает на себя внимание и направление движения «верх-низ» (скалы – дно). Знаковой является его замена: появление горизонтали и

²¹¹ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8-ми т. / А. А. Блок. – Т. 3. - Москва-Ленинград Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 580

железной дороги у моря. Если образы вертикальные – это образы трансцендентного плана, то образы диагонального пространства имеют земную укоренённость.

Донесем до железной дороги,
Сложим в кучу, – и к морю опять
Нас ведут волосатые ноги,
И осел начинает кричать²¹².

Горизонталь в творчестве поэта появляется тогда, когда предметом интереса становится реальный мир, земная, обычная жизнь людей. Железная дорога – образ, очень значимый как для поэзии XX века в целом (образ цивилизации, «железного коня» и пр.), так и для лирики А. Блока (напр., «На железной дороге» (1910)). Железная дорога выступает в лирике Блока символом страшного нового века, безжалостного к людям. Таким образом, «я» и осел в поэме «Соловьиный сад» включены в цивилизационный процесс. Но «я» на время из него выпадает в пространство «сна».

Рассматривая пространственный уровень сюжета, нельзя обойти вниманием тот факт, что соловьиный сад находится на возвышении, из него открывается широкий взгляд на дольний мир. Пространство сада организовано особым образом: между обычным миром, где труженик погоняет своего осла, и ним, существует словно бы труднопреодолимая преграда, сад находится за изгородью, обвитой колючими розами: «неприступные двери», «утонувшая в розах стена», «колючие розы», «дверь соловьиного сада». Но потом оказывается, что сад так неприступен только на первый взгляд, стоит захотеть туда попасть по-настоящему, и никакие преграды этому помешать не могут: «Правду сердце мое говорила, / И ограда была не страшна. / Не стучал я – сама отворила / Неприступные двери она». Соловьиный сад – полюс счастья и гармонии. Его пространственная организация, в чем-то отражающая иконографические каноны, позволяет

²¹² Блок А. А. Собрание сочинений: В 8-ми т. / А. А. Блок. – Т. 3. - Москва-Ленинград Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 240

соотносить соловьиный сад с раем. Более подробно об этом будет идти речь ниже. Пока же остановимся на мысли о композиционно-пространственном построении поэмы.

Итак, вертикаль и горизонталь у Блока – это сакральные сферы, разделенные на верх-низ. К приему разграничения мира на «верхнюю» и «нижнюю» половины Блок обращался на протяжении всего творчества: в отдельных лирических произведениях (например, в проанализированном нами в первой главе стихотворении «Девушка пела в церковном хоре»). А в поэме «Ночная фиалка», по мнению С.Н. Бройтмана²¹³, выделено два пространства: героическое «верхнее» пространство прошлого – это возвышенный мир, который отличается героической безмерностью, он лежит вне измерений («ни морей, ни земли»), и «нижнее» пространство – «болотный мир». С.Н. Бройтман замечает, что для поэмы характерна «нераздельность и неслиянность» болотных пространств с пространством героического мира.

Время – еще один важный компонент произведения. «Соловьиный сад» состоит из семи главок, что выводит читателей к важному смысловому пласту. В ней, по мнению Анат. Горелова, «семиглавное членение аллегорично: драма героя поэмы как бы дана в недельном сечении»²¹⁴. О семи днях говорится в Ветхом Завете. За семь дней Бог создал Небо и Землю, а на седьмой день отдыхал. И завещано было человеку: шесть дней трудиться и день отдыхать. «Выполнил ли герой поэмы этот завет?» – задается вопросом Анат. Горелов²¹⁵.

Обращает на себя внимание тот факт, что все, происходящее в поэме «Соловьиный сад», маркировано циклическими временными

²¹³ Шахматовский вестник / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН, Науч. совет по истории мировой культуры РАН, Блоковс. комис., М-во культуры Моск. обл., Гос. ист.-лит. и природ. музей-заповедник "Шахматово". – Москва: Наука, 1980. Вып. 9: [материалы междунар. науч. конф. "Александр Блок: Жизнь и творчество. Окружение и рецепции" (2005)] / [отв. ред. И. С. Приходько]. – 2008. – С. 235-252

²¹⁴ Горелов Анат. Гроза над соловьиным садом (изд. второе) // Анат. Горелов - Советский писатель, Ленингр.отделение, 1973. – С. 408

²¹⁵ Там же. С. 408

характеристиками. Начинается поэма «в час отлива», постепенно на берег моря спускается «синяя мгла», а действие второй главы уже происходит ночью («*сумрак ночи ползет сквозь кусты*»). Благодаря временным пометам, становится ясно, что герой поэмы оказывался у соловьиного сада неоднократно: поэтому крик осла раздаётся у садовых ворот «каждый раз», «каждый вечер в закатном тумане» проходит герой мимо ворот соловьиного сада. Мотив «кружения» героини связан с бесовством, разгулом нечистой силы, а также с мотивами повторяемости, цикличности. Этот мотив призван демонстрировать иллюзорность восприятия: взятый крупным планом процесс может восприниматься как линейный, при смене перспективы – пространственной и временной – он оказывается цикличным, повторяемым. Отсюда актуальность концепции «вечного возвращения» для автобиографической стратегии А. Блока, о которой писал Д. Максимов: настроения, связанные с идеей «вечного возвращения», не были для Блока случайными и нередко в ярком и трагическом выражении возникали в его поэзии и в его записях.

Пятая и шестая главы, в которых герой оказывается в соловьином саду, лишены временных характеристик. Время, которое герой проводит у ворот соловьиного сада и в нем самом, растягивается до неопределенных пределов: «идут за часами часы», «Я проснулся на мгlistом рассвете // Неизвестно которого дня». Шестая глава, посвященная пробуждению героя ото сна, начинается с упоминания «мгlistого рассвета», т.е. наступает утро. Действие седьмой главы поэмы также происходит утром. В поэме показан один день, начиная с вечера и заканчивая утром, но этот день равен жизни.

2. Мифологический уровень:

Фабульная линия поэмы, с одной стороны, обозначена рядом культурных, библейских и современных образов и мифов: Одиссей у нимфы Калипсо, поэт Тангейзер в гроте Венеры, изгнание из рая, а рядом железная дорога и

т.д. Картины тяжелого труда в слоистых скалах контрастируют с фрагментами иных сюжетов – ограда в розах, синяя мгла, рокот «моря житейского» и пр. Так рождается собственно поэнный сюжет, реализующий блоковскую философскую и биографическую тайнопись.

В первой главе обозначен звуковой контраст поэмы – немзыкальный крик осла как аналог труда непосильного и соловьиное пение, легкий шелест листвы:

А у самой дороги – прохладный
И тенистый раскинулся сад.

По ограде высокой и длинной
Лишних роз к нам свисают цветы.
Не смолкает напев соловьиный,
Что-то шепчут ручьи и листы²¹⁶.

Отмеченный звуковой диссонанс есть фрагмент блоковского мифологического сюжета. Согласно русскому поверью, изложенному, например, в книге С.В. Максимова «Нечистая, неведомая и крестная сила» (1903), хорошо известной Блоку, – осел – одно из очень немногих животных, в которых не может «вселиться бес», они, напротив, обладают некоторой возможностью «отгонять» нечистую силу и наваждение. «Крик осла», следовательно, не обозначение труда непосильного, а своеобразный «оберег» от наваждения, сродни традиционному «крику петуха».

Мифопоэтическая традиция использования образа осла чрезвычайно богата. С одной стороны, осел – священное животное, одна из ипостасей божества, объект культа и т. п., с другой – символ глупости, невежества, упрямства, низости, жизни в её материально-телесном аспекте. В древнегреческой мифологии осел – средоточие глупой праздности, лени и похоти. На ослах разъезжают бог вина Бахус и его хмельная свита.

²¹⁶ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8-ми т. / А. А. Блок. – Т. 3. - Москва-Ленинград Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 240

Распространенные темы христианской религиозной живописи – въезд Иисуса Христа на осле в Иерусалим и бегство в Египет, в котором также участвует осел²¹⁷. Таким образом, осел – животное с крайне противоречивой репутацией. Любопытным представляется в этом отношении исследование О. Фрейденберг «Въезд в Иерусалим на осле». Нас интересуют в данном случае не целостные разработки этого сюжета евангелистами, о чем пишет исследовательница, а ее замечание о фольклорном мотиве этого сюжета, «связанном с ослом», в котором, с ее точки зрения, «мотив спасения чрезвычайно силен»²¹⁸. Так, блоковская «тайнопись» включает противоположение тяжкого труда и красоты искусства в его собственный сюжет искушения красотой, мечтой, возникающими в будничном, тяжком труде.

Интересным в поэме является и образ сада. Сад – полиморфный символ. Самый популярный в культуре образ – сад Эдемский. По преданиям, «там дул прохладный ветер, качались зеленые ивы и текли чистые прозрачные реки, где был виден каждый камушек»²¹⁹. Сад Блока, на первый взгляд, такой же: он «прохладный и тенистый», «шепчут ручьи и листья», «Вдоль прохладной дороги, меж лилий, // Однозвучно запели ручьи», – но это лишь на первый взгляд. Перед нами «таинственный сад», «символ мистического опыта», который должен быть белым, поскольку белизна – цвет синтеза и совершенства. Но в поэме «Соловьиный сад» белое только платье героини. Сад Блока очень музыкален: помимо пения соловьев, в нем журчат ручьи, «звенят запястья», «шепчут листья», слышится пение героини. Это не случайно, ведь музыка является составной частью всякого мистического опыта. Интересен и тот момент, что сад раскинулся «у самой дороги», а единственная дорога, названная до этого – «железная». Но ее шума в райском саду не слышно.

²¹⁷ Фрейденберг О. М. Въезд в Иерусалим на осле / О. Фрейденберг // Миф и литература Древности. – Москва, 1978. – С. 623-665

²¹⁸ Там же. С. 638

²¹⁹ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / В Андреева [и др.]. – Москва: Астрель: АСТ, 2008. – С.436

Ю.М. Лотман, рассматривая символ как текст, способный «сохранять в свернутом виде исключительно обширные и значительные тексты», обращает внимание на их «сложное многоголосье». Он утверждает двойственную природу символа, реализующуюся в своей «инвариантной сущности», которая, в свою очередь, реализуется в вариантах²²⁰. Центральный символический образ поэмы А. Блока – сад – обладает именно этими особенностями: он всеобъемлющ, вобрал в себя внешний мир, но он и «многослоен», характеризует внутренний мир героя, нюансы его чувств и настроений.

Приметой соловьиного сада А. Блока является наличие в нем растений – лилий (*«вдоль прохладной дороги, меж лилий»*) и роз (*«лишних роз к нам свисают цветы», «утонувшая в розах стена», «их шипы, точно руки из сада, // уцепились за платье мое»*). В истории европейской культуры образ розы, как и лилии, имеет достаточно яркий и устойчивый смысловой «ореол». В статье 1898 г. «Из поэтики розы» А. Веселовский отмечал, что в языческой традиции роза «являлась вестницей весны, поры желаний и любви. <...> И в то же время роза – символ смерти»²²¹. Подобная двойственность свойственна и образу «лилии»: в христианстве лилия является символом чистой, девической любви (в христианской иконографии используется в качестве атрибута Девы Марии); в народной же символике лилия является не только символом чистоты, но и «бледной смерти». Символика розы была также усвоена христианством: «Средневековый рай полон роз, Богородица представлялась сидящей среди розовых кустов, на которых щебечут птички; ее венчают розами»²²². В этом смысле соловьиный сад Блока близок средневековым представлениям о рае. Образ розы в культуре русского символизма был прямо обусловлен романтической традицией.

²²⁰ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства – Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. – С.213-214

²²¹ Веселовский А. Из поэтики розы / А. Веселовский // Женщины и старинные теории любви. – Москва, 1990. – С.86-88

²²² Там же. С. 88

Исследователи отмечают смысловую двойственность концепта розы, соединяющего язычески-«телесную» и христиански-«возвышенную» семантику. В поэме «Соловьиный сад» образ розы имеет большое значение при построении любовного мотива и сюжета плотской страсти. Интересно, что розы в соловьином саду не имеют цветового обозначения. Они описываются как живые создания: розы являются «лишними», их шипы, «точно руки из сада», они «колючие». А в одном из черновиков поэмы розы и вовсе названы «черными»:

Поднимаются знойные мысли,
Наливаются кровью глаза.
О, как черные розы нависли!
Верно, к вечеру будет гроза?²²³

Мотив пения и кружения героини в поэме тесно связан с древними мифологемами, посвященными нимфам. Как известно, нимфы жили в рощах, у источников, в тенистых горных ущельях – на лоне природы. Их основным родом деятельности были пряжа, тканье, пение, танцы на лугах под флейту Пана, охота. Нимфы в древнегреческой мифологии – олицетворение в виде девушек живых стихийных сил, подмечавшихся в журчании ручья, в росте деревьев, в дикой прелести гор и лесов. Таким образом, героиня «Соловьиного сада» имеет много общих черт с героинями древнегреческого эпоса. Пение нимф, чистое и прекрасное, является синонимом обманного, ненастоящего мира, далекого от жизненных реалий и настоящих человеческих эмоций. Мотив, прослеживающийся в поэме, – удержание героя в таинственном саду, за оградой, далеко от настоящего мира – перекликается с мифом об Одиссее. Нимфа Калипсо семь лет скрывала у себя Одиссея, чтобы заставить его забыть родину. Ее остров Огигия описывается как прекрасный мир, где еще действуют законы «золотого века». Он находится на крайнем западе, на границе мира живых и мертвых, и Одиссей,

²²³ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8-ми т. / А. А. Блок. – Т. 3. - Москва-Ленинград Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 581

таким образом, вырываясь от Калипсо, избегает смерти.

Отпечаток демонизма несет в поэме и мотив смеха: «А в саду кто-то тихо смеется». Смех имеет сакральную символику, направленную как на творение добра, так и на заклинание злых сил и их «вызов». «Смех – это своеобразная молитва, а также символ, выражающий отношение людей к происходящему событию»²²⁴. Мотив смеха или манящей любовной улыбки довольно редко, но всё же встречается в фольклорных текстах. Демоническая красавица своей улыбкой манит человека, однако ее потусторонняя натура, сначала скрытая, обнаруживается тогда, когда человеку уже не дано спастись. Двойственность смеха при единстве его выражения содержала в себе мощное диалектическое противоречие, требовавшее осмысления.

Ситуация, описанная в поэме «Соловьиный сад», оказывается тесным образом связанной и со средневековой легендой о миннезингере Тангейзере, жизнь и личность которого стали темой для немецких народных сказаний. Сущность южно-германского предания о Тангейзере такова. Однажды миннезингер Тангейзер, идя на состязание певцов, увидел богиню Венеру, которая завлекла его к себе в грот; там он пробыл семь лет в забавах и развлечениях (здесь тоже прослеживается цифровая символика числа «семь», поэма «Соловьиный сад» состоит из семи главок). Место обитания Венеры по средневековому преданию – гора, имеющая вид продолговатого гроба, в ней есть пещера, где слышится шум подземных ключей. Вскоре Тангейзер стал тяготиться этим состоянием вечного наслаждения, он мечтает о земле, звоне колоколов и смене времён года. Поэт снова и снова просит Венеру отпустить его на землю. Венера тщетно уговаривает Тангейзера остаться. В опере Рихарда Вагнера Тангейзер призывает Марию, и при упоминании имени Богоматери Венера и её грот исчезают. Однако, согласно народному преданию, Тангейзер, не получив помощи и отпущения грехов у Папы, с горя возвращается к дьявольской Венере.

²²⁴ Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / М.М. Маковский. - Ленингр. отделение, 1975. – С.301

Помимо названных античных и средневековых источников, поэма «Соловьиный сад» отсылает читателя и к библейской легенде об изгнании из рая. В библейском райском саду змей-искуситель тоже действовал через женщину. Но, прельстившись красотами райского сада, герой поэмы А. Блока всё же делает свой выбор сам, избирая нищенский удел взамен соблазнам «соловьиного сада». В поэме тесно переплетенными оказываются образы библейские, ветхозаветные, общекультурные и современные (образ железной дороги). Блок любит обращаться к давно знакомым, традиционным образам в своей поэзии, не избегает и цитат. Ю. Тынянов замечает, что поэт предпочитает порой даже стертые образы (ходячие истины), «так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности»²²⁵. В общем строе искусства Блока эти образы призваны играть важную роль в эмоциональной композиции.

Мифологические подтексты приближают поэму к типичной эпической форме, которая отличается равновесием сюжетной композиции и конфликтом между двумя противоположными началами. Однако уравновешенная сюжетная структура, основанная на тематической оппозиции *«трудовая жизнь на берегу»* / *«жизнь в соловьином саду»*, оказывается только внешним материалом, который фиксирует внутреннее движение героя.

Блок при создании поэмы не мог не опираться на широкую общекультурную традицию. Но в то же время, его «соловьиный сад» - это особый, его собственный, блоковский образ - символ, постичь который без проникновения во все многообразие его лирической поэзии невозможно.

3. Уровень цветовой символики:

²²⁵ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Статьи / Ю.Тынянов. – Москва: Сов. Писатель, 1965. – С.254

Как известно, цвет – одна из категорий познания мира, которая находится наравне с другими категориями, такими как пространство, время, движение, а также является одним из ключевых культурных концептов. Проанализировав пространственный, временной и мифологический уровни поэмы, мы не можем не обратиться к заложенной в ней цветовой символике. С первых строк поэмы задается цветовая тональность, складываемая из цвета моря (сине-зеленый) и цвета ила (черный или лиловый). Так обозначена неразделенность земли и воды, что отсылает нас к первому дню творения мира в христианской мифологии: «Бог создал сначала вещество вселенной, а потом уже приступил к постепенному устройению ее. Это вещество было в начале неопределенное и нестройное; тут все было вместе: и земля, и вода, и воздух, и огонь; *ничто не было разделено*, ничто не имело тех видов и форм, какие мы видим теперь»²²⁶.

Идея миротворения для поэта-символиста имела огромное значение и тесно переплеталась с идеей творения особой, индивидуальной поэтической Вселенной. Искусство начала XX века (особенно символистское), как в свое время искусство романтическое, тяготеет к мифу, погружено в мифотворчество; конкретное, превращаемое в символическое, утрачивает исторические приметы, история растворяется в вечном.

Обнаженные отливом слоистые скалы на илистом дне, сад, полный цветов, прохлады, пения птиц, соловьиный напев и рев осла – вот из чего строится композиция первой главы поэмы. Заканчивается она «синей мглой», которая опускается, как некий занавес, на берег скалистый и знойный. Это своего рода цветное обозначение таинственного мира призраков, густо населявших поэтическую сферу самого Блока. В последующих главах поэмы появятся варианты «синей мглы»: «*синий сумрак*» и «*синяя муть*».

Вторая глава начинается строкой «Знойный день догорает бесследно». «Синяя мгла» словно бы заслоняет реалистическую картинку, нарисованную

²²⁶ Святой праведный отец Иоанн Кронштадтский. О Боге – Творце и Промыслителе мира, Москва: Паломник, 2005. – 304 с.

в первой главке, и погружает героя в пространство сна: «Только все неотступнее снится // Жизнь другая – моя, не моя...»²²⁷. Сон дает возможность герою поэмы разомкнуть горизонт своего эмпирического бытия. Он получает возможность обрести утерянную в его бодрствующем сознании память о качественно ином бытии, которому он был когда-то причастен. Таким образом, сон передает ощущение двух состояний мира.

Со второй главы наблюдается некоторое приглушение света: «день догорает», «сумрак ночи ползет», «закатный туман». На фоне таких неярких цветов выделяется белое платье героини, мелькающее за резной решеткой ограды сада.

«Белое платье» – «готовый» образ, знак, отсылающий нас к романтической лирике XIX века, и к самому А. Блоку («Девушка пела...»), это недоступный, чистый образ любви. Это аллюзии и к Пушкину (например, «Дубровский»), и к Тургеневу («Дворянское гнездо», «Три встречи»).

Белое платье – знаковый для ранней поэзии Блока символ, с помощью которого им обозначалась чистота и святость Прекрасной Дамы. Любовный мотив в поэме берет свое начало с образа «белого платья» в «синем сумраке». Таким образом, белое платье не только знаковый, но и содержательный образ, обретающий новые значения в новых контекстах. Так, он вводит в текст поэмы предыдущую жизнь блоковского лирического героя («память»), который раньше испытал первую любовь к Прекрасной Даме и пережил ее потерю. Пережитое даёт понять, что попадание в любовный плен является для героя не новым и что исход этого события ожидаем:

И в призывном круженьи и пеньи
Я забытое что-то ловлю,
И любить начинаю томленье,
Недоступность ограды люблю²²⁸.

Таким образом, героиня «Соловьиного сада» становится одной из

²²⁷ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8-ми т. / А. А. Блок. – Т. 3. - Москва-Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С.241

²²⁸ Там же. С. 241

трансформаций женских образов, поочередно бывших то знаками чистоты и возвышенности («Стихи о Прекрасной Даме»), то обманом и мороком лживого мира Снежной маски, Фаины. Вместе с ними возвращается и томление по синим призракам, по веселящему дурману придуманной, ненастоящей жизни. Таким образом, можно отметить, что вызываемые в сознании читателя с помощью цветового образа («белое платье») аллюзии усиливают повествовательную функцию основного сюжета.

Но, помимо отсылок к классической традиции прошлого, образ «белого платья» в совокупности с открытым финалом в поэме А. Блока «Соловьиный сад» имеет и выход в новую литературную реальность. Так, например, в первом прозаическом произведении В. Набокова, романе «Машенька», проявляются следующие черты, присутствующие и в дальнейшем творчестве автора, – игра литературными цитатами и построение текста на ускользающих и вновь проявляющихся лейтмотивах и образах. Среди них много образов лирики Блока: соловьиное пение, шум поезда, свидание в метель, героиня в снегу. Набоковым, так же, как и Блоком в поэме «Соловьиный сад», традиционный финал отброшен. Глубинные переживания Ганина для него намного важнее, чем нюансы отношений героев. Отказ Ганина от встречи с любимой имеет не психологическую, а скорее философскую мотивировку. Он понимает, что встреча не нужна, даже невозможна, не потому, что она влечёт за собой неизбежные психологические проблемы, а потому, что нельзя повернуть время назад. Это тема невозможной утраты.

В романе «Машенька» Набоков впервые обращается к темам, которые затем будут неоднократно появляться в его творчестве. Утраченная Россия выступает как образ потерянного рая и счастья юности, «счастья неволи». Тема памяти, противостоящей всё уничтожающему времени, важнее и значительнее для писателя, чем сожаления об ушедшей любви. Как видим, многие блоковские темы и мотивы получили дальнейшее развитие в русской литературе.

Пространственно-временными рамками, в которых реализуется любовный мотив в поэме А. Блока, являются «соловьиный звенящий сад», «закатный туман», «мгла благовонная и знойная». Любовная линия помечена чистыми цветами (синий, голубой), оттенками (золотой), цветовым обозначением полноты, совершенства (белый). Через цвет происходит «эстетизация переживаний» для читателя. Цветовая динамика подтверждена важными составляющими романтического любовного сюжета – «белое платье», «розы». Смена цвета есть развитие любовного сюжета. «Зной» – примета уже иного сюжета, символизирует страсть, ожидание плотской любви. Завершается это противоречивое «кружение и пенье» строкой словно из другого сюжета: «Что с тобою, возлюбленный мой?». Таким образом, любовный сюжет в поэме представлен как часть длящейся жизни.

Третья глава начинается строкой «Отдыхает осел утомленный». Очарованный бедняк бросил свой лом, он бродит вокруг таинственного сада, у ограды, «убегающей в синюю муть». Исследователи поэтического наследия Блока не раз отмечали, что синему цвету в его поэтике принадлежит особое место. «Синий» передает не столько цвет, сколько эмоциональное осмысление контекста. Традиционно «синий» и его оттенки – символ гармонии и покоя, для Блока – символ непорочности и первозданности. Это цвет Прекрасной Дамы. В ранней лирике поэт говорил о синих, лиловых и лазурных мирах торжественно, патетически. В поэме «Соловьиный сад» «синее» впервые называется «мутью». Может быть, поэтому поэт констатирует: «а уж прошлое кажется странным». Все, что раньше казалось таким прочным и нерушимым, подвергается сомнению в более поздней лирике Блока: «Наказанье ли ждет, иль награда, / Если я уклонюсь от пути?»²²⁹.

Таким образом, следствием погружения в «синюю мглу» и зачарованности «соловьиным садом» является уклонение от пути. В первом

²²⁹ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8-ми т. / А. А. Блок. – Т. 3. - Москва-Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960. – С.242

черновике поэмы (январь 1914 г.) набросаны только первая, вторая и третья главки будущей поэмы. Далее Блоком дается следующий план продолжения: «Он услышит чужой язык, испугается, уйдет от неё, несмотря на её страсти и слёзы, и задумается о том, что счастью тоже надо учиться»²³⁰.

В четвертой главе «Соловьёного сада» описывается «уклонение от пути». Герой поэмы, нищий бедняк, оказывается оглушенным «сладкой песнью», опьяненным «золотистым вином». Сладкая, усыпляющая песня заставляет героя забыть горе, забыть каменистый путь, которым ему надлежало идти. В этом изысканном, но обманчивом мире огонь не обжигающий, а *золотой*, он искрится и дурманит, как вино. Этот огонь дурманит своей сладостной красотью.

В пятой главе в душе героя, укрывшегося за оградой сада, нарастает тревога. Его преследует рокот волн, напоминая о покинутом мире: «*Отдаленного шума прилива // уж не может не слышать душа*»²³¹. Поэт признает бессилие соловьиной песни «заглушить рокотание моря». Место поэта там, где человеку тяжело. В этом невеселом признании сказалось величие гения, прошедшего сквозь испытания и проклятия «страшного мира» и почувствовавшего свою ответственность за стыд этого мира.

Итак, фабульное содержание поэмы заключается в том, что некий труженик «ломает слоистые скалы» на берегу моря и отвозит камни на спине осла к дороге, где находится сад, куда отправляется герой, чувствуя, что его там ждут. Но, услышав крик осла и шум моря, герой покидает сад.

С фабульной точки зрения лирический сюжет достаточно традиционен. В нем столкнулись две бесспорные ценности: счастье и долг. Выбор героя – в шестой главе, когда он, наконец, пробуждается. Выход из состояния сна сопровождается явлением цвета («мглистый рассвет», «окно голубое»), а также звуками «реального мира» («рычанье прибоя», «призывающий жалобный крик» осла, «далекие и мерные удары»). В этой

²³⁰ Там же. С. 580

²³¹ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8-ми т. / А. А. Блок. – Т. 3. - Москва-Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960. – С. 243

главке вновь подчеркиваются колдовские чары героини: «Как под утренним сумраком чарым // Лик, прозрачный от страсти, красив!..»²³². «Чарый» – устаревшее слово, означающее «колдовской», «обманчивый», связанный с магией, волшебством. Герой продолжает любить свой «сад», он даже тихонько задергивает полог на окне, чтоб продлить «очарованный сон». Но крик покинутого осла напоминает о долге. Герой поэмы бежит из очарованного сада.

Лирическим событием в «Соловьином саде», является, таким образом, качественное изменение состояния лирического субъекта, имеющее для него экзистенциальный смысл. Лирическая часть сюжета обозначена отсылками к «сердцу», «душе», к реалиям «соловьиного сада»: *«Сердце знает, что гостем желанным // Буду я в соловьином саду», «Правду сердце моё говорило», «Взяли душу мою соловьи», «Крик осла был протяжен и долог // Проникал в мою душу, как стон».*

Крик осла возвращает лирического героя в пространство реальной жизни, напоминает о необходимости «бегства из рая», которое тем не менее есть свободный, но необходимый выбор героя. Так возникает сюжет «потерянного рая», многократно воспроизведенный А. Блоком в разных произведениях. Фабульно эта ситуация выглядит иронично: герой спускается к ослу, оставляя возлюбленную. Возможность такого истолкования подтвердила Л.А. Дельмас, в одной из бесед рассказавшая, что Блок, читая ей «Соловьиный сад» и отождествляя себя с героем поэмы, шутливо спросил, не обидится ли она, что он ушел от нее к ослу²³³.

И в биографическом, и в экзистенциальном планах поэмы А. Блок преодолевает «искушение» остаться в «соловьином саду», уклониться от «кремнистого пути», свойственного русскому поэту. Возвращение героя поэмы к месту своих трудов ощущается как трагическая необходимость, как земной удел человека. В связи с такой трактовкой сюжета поэма

²³² Там же. С. 244

²³³ Цит. по: Максимов Д.Е. Поэзия и проза А. Блока / Д.Е. Максимов. - Ленинград: Сов. писатель: Ленингр. отд-ние, 1975. – С. 140

«Соловьиный сад» прочитывается в экзистенциальном плане. Человеческая жизнь рассматривается поэтом-философом как неизбежная утрата целостности с миром («рай»), как «возмездие» за греховность земного пути. Библейские, мифологические коннотации прочитываются отчетливо.

Мотив «потерянного рая» находит отражение и в еще одной поэме Блока, «Ночная фиалка». Одним из первых попытался найти исходный жанрово-композиционный мотив поэмы «Ночная фиалка» С.Н. Бройтман. По его мнению, это мотив «потери». Объектом потери выступает у Блока героическое состояние мира, представленное героико-мифологическими образами Скандинавии и связанное в сознании поэта с образами вагнеровской мифологии. Но, «кроме скандинавско-вагнеровского мифа о героическом состоянии мира и его гибели, Блок использует и миф о первоначальном “райском” состоянии и его потере», – пишет С.Н. Бройтман²³⁴.

Важной представляется и мысль о том, что «райское», «золотой век» в поэме Блока это не просто теза в истории человеческого рода, но и теза личного бытия героя, соотнесенного с духовным опытом автора. С.Н. Бройтман отмечает особую моделирующую роль мотива потери, который становится всепроникающим смыслом и жанрово-композиционным приемом, используемым поэтом во многих произведениях. В этом ключе решена в поэме «Соловьиный сад» лирическая тема. Ее толкование не может быть воспринято вне символистской идеи катастрофизма человеческого бытия в негармоническом, «немузыкальном» мире. Счастье двоих иллюзорно, оно включено в общую судьбу мира. Кратковременность любовного плена напоминают в поэме А. Блока аллюзивные отсылки к сюжетам Одиссея или Тангейзера, о чем мы говорили выше. Поэтому-то дорогу лирического героя в соловьиный сад помечают лукавый смех, тайные

²³⁴ Шахматовский вестник / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН, Науч. совет по истории мировой культуры РАН, Блоковс. комис., М-во культуры Моск. обл., Гос. ист.-лит. и природ. музей-заповедник "Шахматово". – Москва: Наука, 1980. Вып. 9: [материалы междунар. науч. конф. "Александр Блок: Жизнь и творчество. Окружение и рецепции" (2005)] / [отв. ред. И. С. Приходько]. – 2008. – С. 238

знаки, соблазны. Герой уходит из сада не потому, что его тревожит крик осла, а потому, что его ведет внутреннее беспокойство, то, что выше мы определили как долг поэта перед миром. Напомним, что С.Н. Бройтман обозначил его как мотив «потери», связав его с утратой героического состояния мира. Что это глубинное свойство европейской культуры разделял А. Блок, подтверждает его письмо Любови Александровне Дельмас, в котором он рассуждает о взаимозависимости человека и мира, об их экзистенциальной связи: «возможность счастья, что? Словом, что-то забытое людьми, и не мной одним, но всеми христианами, которые превыше всего ставят крестную муку; такое что-то простое, чего нельзя объяснить»²³⁵.

Не о метафизической ли вине человека перед человечеством размышляет поэт, предпочитающий счастью и личному благополучию все тревоги мира? В 1919 г. Блок писал в статье «Крушение гуманизма»: «Оптимизм вообще – несложное и небогатое мировоззрение, обыкновенно исключающее возможность взглянуть на мир как на целое. Его обыкновенное оправдание перед людьми и перед самим собою в том, что он противоположен пессимизму; но он не совпадает также и с трагическим мирозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира»²³⁶.

Таким образом, в понимании Блока, для художника, видящего мир не только в плоскости быта, но бытия, естественно «угрюмство», т.к. он видит мир в его экзистенциальной сложности, лишь с помощью этого знания может возвыситься над ценностями цивилизации, увидеть реальность, в то время как оптимистический взгляд останавливается лишь на частностях. Такой взгляд на мир свойствен человеку трагического мироощущения, человеку катастрофического XX века.

Важной в поэме является также идея о том, что каждый человек двойственен по своей сути, в нем есть две ипостаси: духовная и плотская,

²³⁵ Цит. по: Новиков В.И. Александр Блок / В. Новиков. – Москва: Молодая гвардия, 2010. – С. 268

²³⁶ Там же. С. 325

определяемые его способностью понимать «мир горний» и «мир дольний». Издавна у наших предков существовало представление о том, что есть мир дольний, видимый, проявленный мир, где мы живем нашей обыденной жизнью, обеспечиваем пищу наше тело, решаем какие-то житейские задачи и бытовые проблемы, и мир горний, где живет наша душа, где она любит, чувствует, страдает, переполняется счастьем, восторгом, радуется или плачет. Наши предки считали, что истинный, праведный путь — это путь, который лежит посередине между дольным и горним миром. Такой истинный путь и ищет герой поэмы Блока. Не случайно сад – это еще и «символ возделанного сознания»²³⁷. К этой идее в свое время примкнул Вольтер с призывом: «Надо возделывать свой сад». Человек должен, прежде всего, делать свое дело, то, к чему у него лежит душа, то, чем он призван заниматься, как бы ни складывались вокруг него обстоятельства. Но нахождение гармонии в мире дело нелегкое. В поэме «Соловьиный сад» эти две ипостаси человека (духовное и телесное) оказываются тесно переплетенными. Мысль о равенстве «дольного горя» и «моря» помогает выйти на метафизические смыслы поэмы:

Пусть укрыла от дольного горя
Утонувшая в розах стена, –
Заглушить рокотание моря
Соловьиная песнь не вольна!²³⁸

Говоря словами Т. Сильман («Заметки о лирике»), в центре лирического стихотворения находится «момент лирической концентрации», некое «открытие». «Открытие» следует понимать в том смысле, что поэт, описывая определенное событие или явление (в «Соловьином саде» событием является *приход в соловьиный сад / уход из него*), приходит к некоему итогу, выводу, решению, новому пониманию. «Поэт испытывает

²³⁷ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / В Андреева [и др.]. – Москва: Астрель: АСТ, 2008. – С. 436

²³⁸ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8-ми т. / А. А. Блок. – Т. 3. - Москва-Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960 – С. 243

при этом какой-то толчок, душевный сдвиг, в психологическом плане совпадающий с моментом лирической концентрации»²³⁹. Таким образом, лирический план сюжета поэмы составляет духовное движение героя, переживающего коллизию между мечтой и реальной жизнью.

Перечисленные нами попытки трактовки основной мысли поэмы говорят о том, что поэма до сих пор открыта для новых прочтений и даже в какой-то степени на них напрашивается. Сюжет «Соловьиного сада» не дидактичен, а вопрошающ, от каждого нового читателя он ждет самостоятельного ответа. Главная же загадка поэмы таится в ее финале.

В седьмой главе герой вновь вступает на знакомый каменистый берег, «где остался мой дом и осел». Здесь впервые в поэме появляется тема *дома*. Во второй главе герой называет место своего обитания «хижиной тесной», это место не кажется ему привлекательным или уютным, его влечет рай соловьиного сада, куда не доносятся «жизни проклятья». А в последней главе он стремится к дому, ищет его: «Где же дом?». Дом – чрезвычайно емкий космический символ, он символизирует освоенное, «одомашненное» пространство, где человек находится в безопасности. «Дом строится как уменьшенная модель вселенной»²⁴⁰. Герою кажется, что он все еще во сне, потому что он не может найти дома, прежде знакомый путь оказывается на этот раз кремнистым и тяжелым. Интересная деталь: брошенный героем лом оказывается ржавым. Из цивилизационного пространства (железная дорога), герой попадает в «сад», в пространство мифа, тем самым обретая и время (как известно, миф обладает пластической и временной полнотой, время мифа – вечность). Таким образом, сюжетная перспектива поэмы обретает бесконечность. Возвращение из мифологического хронотопа сообщит смысловую глубину и значительность в глазах лирического героя миру «дольнему».

²³⁹ Сильман Т.И. Заметки о лирике / Т.И. Сильман. – Ленинград: Советский писатель, 1977. – С. 31

²⁴⁰ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / В Андреева [и др.]. – Москва: Астрель: АСТ, 2008. – С.161

Для седьмой главы характерно особенное цветовое решение, приглушенные, «мокрые» цвета. «Тяжкий, ржавый, под черной скалою // Затянувшийся мокрым песком», «серые спруты», «лазурная щель», «песчаная мель» – природные (и вечные) цвета – моря, неба и песка. Кольцевая композиция поэмы возвращает нас к колористической гамме первой главы, формально решенной в тех же тонах, что и седьмая: это аквамарин, природные, естественные цвета («илистое дно», «лазурная щель» и т.д.). Но то, что в первой главе было фоном тяжелой, однообразной работы («Я ударил заржавленным ломом // По слоистому камню на дне»), в седьмой главе становится завершением цветосюжета, на фоне которого разыгралась непростая драма прощания с готовым раем («сад»), с возвращением к тому, что «всеми христианами, которые превыше всего ставят крестную муку», называется жизнью. Так поэма «Соловьиный сад» окончательно обрела формульное завершение в завязке и эпилоге цветосюжета, который в своей целостности является метафорой жизненного пути человека.

Центральные части цветосюжета поэмы, создающие иллюзию счастья, вариант «рая», пространство сна, «соловьиного сада», содержат яркие цвета: «синий сумрак», «синяя муть», «белое платье», «золотистое вино», «золотой огонь», «окно голубое». Эти цвета являются знаками-символами, отсылающими нас к ранней лирике Блока, к «Стихам о Прекрасной Даме» и к идее первотворения. Они служат обозначением кульминационных моментов цветосюжета, обозначают его предсказуемую динамику. Его движение определяет «эстетизацию переживаний», симфонизм художественного мышления, содержит отсылки к его культурным и мифологическим вариантам. Образы, встающие за переживаниями лирического героя, становятся основой переживания читателя. Как пишет Т. Сильман, «всякое подлинное лирическое стихотворение, имея своим источником подобный душевный толчок и совершая какое-либо открытие, становится источником

значительных душевных переживаний и постижений для воспринимающего его читателя или слушателя»²⁴¹.

В поэме «Соловьиный сад» Блок проявил себя как истинный символист, причем в его поэме тесно взаимосвязанными оказываются символы разного рода: цвета, звука, чисел, пространства и времени.

Цвет, а также музыка – две важнейшие составляющие поэмы «Соловьиный сад». Музыка – одна из самых высоких форм символического мышления. Андрей Белый писал о духе музыки как об источнике символа, ибо именно в музыке осуществляется «наибольшее приближение глубин духа к поверхностям сознания»²⁴².

Поэма состоит из семи глав. Как уже было сказано выше, поэт большое значение придавал символике чисел. Число «семь» выбрано им не случайно. Это количество дней недели, но еще и количество нот и цветов спектра: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Известно, что «семь нот музыкальной гаммы, как и семь цветов спектра соотносят с семью космическими лучами, поддерживающими существование космоса»²⁴³. В полном соответствии с символистской космогонией А. Блок оперирует синим цветом («синяя мгла», «синяя муть»), адресуя его Космосу, тайнам мироздания.

Динамическое цветовое движение от голубого к черному адресовано в поэме пространству человеческой мечты и работы: «Я окно распахнул голубое», «Тяжкий, ржавый, под черной скалою». *Голубое* окно и *чернота* скалы в мифологизированном пространстве поэмы поставлены в связь с уже знакомым нам блоковским образом чистоты и манящей радости – *белым платьем*. Другие цвета в поэме, соотнесенные с этими цветовыми границами, обретают признаки дополнительности, уточнения реалий того мира, в котором реализует себя лирический герой: «илистое дно», «тенистый сад»,

²⁴¹ Сильман Т.И. Заметки о лирике / Т.И. Сильман. – Ленинград: Советский пимирасатель, 1977. – С.31

²⁴² Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / В Андреева [и др.]. – Москва: Астрель: АСТ, 2008. – С.9

²⁴³ Там же. С.335

«закатный туман», «ржавый лом». Картина мира получила качественные, оценочные характеристики в границах цветосюжета, обрела символическое наполнение.

Как известно, символ – это проявление вечного и подлинного во временном. Если окружающий нас мир – лишь видимость, эмблема подлинности, то проникнуть в его суть, освободиться от чар заколдованного сада и должно символическое искусство.

Проанализировав цветовую символику поэмы «Соловьиный сад», мы видим, что цвет наделен выразительной и изобразительной функциями, является смысловой составляющей лирического события, имеющего как пространственную протяженность, так и культурологическую наполненность. Сад, море, небесная высь – важные цветосодержащие границы, символическое обозначение пространства человеческой жизни, вмещающей в себя мир «горный» и «дольный», природный и освоенный культурой. И герой поэмы в каждом из этих пространств по-разному себя реализует.

Уходя из соловьиного сада, он оказывается не в ограниченном пространстве сада, а в огромном пространстве мира. Пространственная аллегория прозрачна: обманам соловьиного очарования герой должен предпочесть ослиный рев, ведь именно в нем – реальная жизнь, от которой никто не может уклониться. Вечности блаженства герой должен предпочесть протяженность и время реального пространства. Но если вечность блаженна и неподвижна, то жизнь динамична и стремительна даже в своих испытаниях. И уже другой рабочий, погоняя чужого осла, повторяет знакомый герою путь.

Как известно, концовка стихотворения есть его наиболее ответственная часть. Здесь завершается лирический сюжет и дорисовывается душевный облик лирического героя, формулируется итог, поэтическое «открытие», ради которого произведение было создано. Финал поэмы «Соловьиный сад» является далеко не однозначным. С одной стороны, конец

поэмы словно бы повторяет начало, смыкается с ним. Такой прием отмечал Тынянов в ранней лирике Блока: «Эмоция колеблется: дан эмоциональный ключ, эмоция нарастает и на высшей точке напряжения вновь падает к началу, – таким образом, целое замыкается началом и как бы продолжается после конца, вдаль»²⁴⁴.

В поэме «Соловьиный сад» семь дней творенья сменились вечностью, безбрежностью. Семь дней творенья – начало, в известном смысле детство мира, а дальше – испытания, «потерянный рай». Эмоция-то хоть и «падает к началу», но все же «продолжается после конца», и в этой дали едва ли новый рай и сад. В конце поэмы «Соловьиный сад» герой оказывается, казалось бы, в том же месте, где он и был в ее начале. Но только на первый взгляд. Сюжет героя заканчивается четвертой строфой седьмой главы: «Я ударил заржавленным ломом // по слоистому камню на дне...». Сюжет же всей поэмы, который шире, чем просто история одного конкретного человека, подразумевает еще один финал, развертываемый в трех последних строфах седьмой главы. Из них мы узнаем, что хижины, которая раньше была жилищем героя, теперь нет, что осел уже «чужой» и что его погоняет другой рабочий с киркою.

Появление нового «хозяина» осла в финале не просто вытеснение героя, но перевод лирического сюжета в мистериальный: финал разомкнут в новую реальность, в которой герою предстоит заново искать свой путь. Таким образом, сюжет поэмы «Соловьиный сад» представляет собой символистскую реконструкцию человеческой жизни, со всеми ее испытаниями, соблазнами, изменами. Жизнь – это всегда самопознание, борьба человека с самим собой, борьба духовного с плотским. Сюжет поэмы – способ рассказать о жизни, такой, какой поэт её представляет. Реальная жизнь не проста и не сказочна, она не может предложить герою постоянного наслаждения и отдыха, она предлагает ему тяжелый, «кремнистый» путь, но

²⁴⁴ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Статьи / Ю. Тынянов. – Москва: Сов. писатель, 1965. – С.257

этот путь предполагает участие человека в настоящих событиях жизни, его равнодушие к ним, являясь, таким образом, предпосылкой развития личности, вехой на пути ее вочеловечения. А. Блок по сути закладывал новую традицию соотношения лирического и эпического, которая через некоторое время найдет свое продолжение, к примеру, в лирических поэмах М. Цветаевой и Б. Пастернака. В доказательство сошлемся на статью С.Н. Бройтмана «Жанрово-композиционное своеобразие поэмы А. Блока “Ночная фиалка”», в которой он фиксирует диаструктурность поэмы, основанную на соотношении ее двух метамиров – «сна» и «яви», развернутость мотива потери, редуцированного в поэме XIX в. С его точки зрения, первая законченная поэма Блока стала находкой новой жанровой формы, содержащей в себе потенции всех последующих модификаций ее. «Эпический момент», по Бройтману, состоит в «соотнесении человека с героическим или эпическим состоянием мира, которое у Блока оказывается объектом потери, поиска и желаемого обретения»²⁴⁵.

Верность утверждения С. Бройтмана можно подтвердить еще и тем, что обе поэмы, «Ночная фиалка» и «Соловьиный сад», в «лирической трилогии» Блока фигурируют в качестве разделов: «Ночная фиалка» – во втором томе, «Соловьиный сад» – в третьей. Это безусловное свидетельство того, что именно лирическая поэма для А. Блока наиболее органично, эмоционально и глубоко отобразила сложные процессы, происходящие как во внешней действительности, так и во внутреннем мире человека.

Соотношение «лирики» и «эпоса» в поэмах Блока даёт нам возможность глубже осмыслить творческий путь поэта. Синтез «лирики» и «эпоса» у Блока, как мы видим, не влечёт за собой угнетения лиризма, а, напротив, способствует его обогащению и расширению. Лиризм является для Блока самым надёжным и искренним способом, который приводит его к

²⁴⁵ Шахматовский вестник / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН, Науч. совет по истории мировой культуры РАН, Блоковс. комис., М-во культуры Моск. обл., Гос. ист.-лит. и природ. музей-заповедник "Шахматово". – Москва: Наука, 1980. Вып. 9: [материалы междунар. науч. конф. "Александр Блок: Жизнь и творчество. Окружение и рецепции" (2005)] / [отв. ред. И. С. Приходько]. – 2008. – С. 251

большому, «эпическому» миру. Лирическим сюжетом обозначены не только пространственно-временные особенности поэмы, но и намечен открытый ее финал, выход в новый сюжет, обозначенный образом железной дороги, лишенным цвета и заместившим и белое платье, и сад на правах социальной реальности.

Итак, «Соловьиный сад» явил собою новый тип соотношения «лирики» и «эпоса», что особенно заметно в сравнении, например, с поэмой «Возмездие». В поэме «Соловьиный сад» «эпическое» восходит к культурно-мистериальному, циклическому, тогда как в «Возмездии» оно апеллировало к «историческому», «линейному» содержанию. В пространстве истории в «Возмездии» экзистенциальные проблемы обрели плоскостное, ординарное воплощение, и не случайно поэма не была завершена. В поэме «Соловьиный сад» мир увиден в иной оптике и поэтике, эпическое обозначено в нем цветосюжетом, охватывающим беспредельность неба и моря, тяжесть и «черноту» труда, многоцветье мечты и движение лирического чувства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Александр Блок не случайно назвал свое творчество «трилогией вочеловечения», именно так сформулировав мысль о трудном пути лирического героя, о соблазнах, страданиях, трагических предчувствиях. Как известно, богословы так говорят о вочеловечении Христа, в другом контексте это выражение редко употребляется. Не стало случайным оно и для А. Блока. Восприятие Христа поэтом отмечено глубиной и драматизмом, и рассматривая собственное творчество как целое (трилогия), как путь, исполненный драматизма, обретений и потерь, он соотнес его с высшей целью каждого человека – «вочеловечение».

Будучи художником эпохи богоотступничества и духовных метаний русской интеллигенции, Блок лично переживал кризис веры, тем не менее оставаясь поэтом, воспитанным в русле христианской традиции. На таком мучительном духовном и эстетическом разломе он создает собственный, блоковский, миф «вочеловечения» в творческом диалоге и с европейской культурной традицией, и с опытом своих современников. Одной из структурных составляющих трилогии является лирический сюжет, в символистском ключе переосмысляющий дефиниции традиционной поэтики. Созданная Блоком «трилогия вочеловечения» стала наиболее полным и содержательным художественным воплощением символизма «как миропонимания».

Одно из центральных положений символистского мировосприятия - необходимость восхождения от части к целому. А потому не случайно главный теоретик-символист Андрей Белый в 1922 году писал о собрании своих стихотворений как о «романе в стихах», видя в нем «искание правды, с его достижениями и падениями». А. Белый в этом самоопределении повторил формулу А. Блока 1911 года, увидевшего в «одном кругу чувств и мыслей», которому он был «предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни», единый текст, строящийся вокруг главной внутренней задачи, превращающей творчество поэта-лирика в целостное эпическое

высказывание. Обратим внимание на важную для нашего исследования мысль А. Блока о новом жанровом образовании – о «романе в стихах», решавшем эпическую, мистериальную задачу («трилогия вочеловеченья») лирическими средствами.

На наш взгляд, трилогия, созданная А. Блоком на рубеже XIX-XX вв., является динамичной содержательной структурой, до сих пор открытой для новых прочтений. Так, например, современный и плодотворный аспект изучения лирического сюжета открывают междисциплинарные исследования цветосприятия не только в психологии или других естественнонаучных областях. Новые философские и смысловые аспекты открывает изучение цветосюжета прежде всего в плане символистского миропонимания.

Цветосюжет как явления идиостилия, как разновидность лирического сюжета цветовой динамикой апеллирует к миру материальному, являясь в то же самое время частью создаваемого поэтом художественного мира. И в этом плане он является наиболее адекватным инструментом для изучения символизма, природа которого, как известно, «двоемирна». Цвет и свет, активно участвующие в постижении мира в «романе в стихах» А. Блока, с нашей точки зрения, наиболее точно выстраивают смысловую «вертикаль», объединяющую для поэта мир и человека в единый онтологически значимый сюжет «трилогии вочеловеченья».

Считая цветосюжет существенным явлением блоковского творчества, в диссертации мы исследовали варианты его функционирования в сюжетно-композиционной структуре разных жанровых образований – в стихотворении («Девушка пела в церковном хоре») – в цикле («Заклятие огнем и мраком») – в поэме («Соловьиный сад»). В рамках диссертационного исследования мы отметили экспликационную, структурную, жанрообразующую функции цветосюжета, по-разному представленные в сюжетно-композиционной структуре разных жанровых форм. Анализ текстов мы предварили кратким обзором изучения лирического сюжета в современном литературоведении, сосредоточившись на его междисциплинарных аспектах. Это позволило нам

акцентировать свое внимание на трех важнейших смысловесущих цветовых «узлах», отмеченных разными исследователями. В художественном восприятии начала XX века особое внимание привлекли производные от цветовой триады белое – красное – черное. Так, в работе мы ссылались на выводы религиозного философа П.А. Флоренского и заметки художника-авангардиста К. Малевича, которые, при радикально разных походах и мотивировках, констатировали повышенную смысловую нагруженность белого, красного и черного цветов в разных художественных и философских системах. В работе мы показали, что и в лирическом сюжете А. Блока белый цвет – цвет гармонии и всеединства; борением красного и черного цветов отмечена юдоль человеческого существования во всем многообразии земных сюжетов.

Суммируя основную мысль нашего исследования, напомним, что цветосюжет в лирике А. Блока мы рассматривали как одно из средств, обозначающих духовное восхождение героя. Коллизия между мечтой и реальностью вполне естественно составляет лирический план конкретного сюжета и переживается как лирическое событие одного текста (гл. первая). В поэтическом цикле цветосюжет получает разработку и начинает выполнять отчетливую структурно-композиционную функцию в оформлении многообразных связей человека и мира (глава вторая). А поскольку цикл в литературе серебряного века осмысляется уже как переходное жанровое образование, то и цветосюжет получает новые функции. В полной мере жанрообразующую функцию цветосюжета демонстрирует поэма «Соловьиный сад» (глава третья нашей работы). В ней же, с нашей точки зрения, отчетливо просматривается переход к черно-белой гамме позднего Блока, к графичной выразительности поэмы «Двенадцать». Поэма «Соловьиный сад», с нашей точки зрения, обозначает системную смену важных смысловых цветообозначений, сложившихся в лирике А. Блока в период между двумя русскими революциями. «Софийный» вариант цветосюжета, который разрабатывался А. Блоком после цикла «Стихов о

Прекрасной Даме», из области мирозерцания переходил в область социальной практики.

Напомним, что сюжет «вочеловечения» моделируется в поэтическом мире А. Блока как история взаимоотношений таких противоположностей, как «моё» и «не моё», «частное» и «целое», «личное» и «общее». Эти смысловые пары получали у Блока воплощение через разнообразные столкновения лирического и эпического начал, фиксировали внутреннее движение переживаний героя. В поэме «Соловьиный сад» ситуация меняется. В ней цветосюжет получает повествовательную функцию, лирический по своей природе сюжет приобретает эпические коннотации. Ими обозначены не только пространственно-временные особенности поэмы, но и намечен открытый ее финал, выход в новый сюжет, обозначенный образом *железной дороги*, лишенным цвета и заместившим и *белое платье*, и сад на правах социальной реальности. Поэма «Соловьиный сад» рассматривается нами как пограничная, «дорабатывающая» мысль П. Флоренского о трех «софийных» «первоцветах» перед сменой цветовой палитры в поэме «Двенадцать».

«Трилогия вочеловечения» столь отчетливо явленная в «соловьевских» построениях символистов, в лирике А. Блока предреволюционных лет получила неожиданное развитие. Лирический сюжет обнаружил недостаточность усилий лирического героя. В сферу динамического движения оказался вовлеченным не только лирический герой, но мир социальный, ставший источником эпического начала в творчестве поэта. Сменившаяся цветная палитра зафиксировала содержательные изменения в творческих поисках А. Блока.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – Т. 1-8.- Москва - Ленинград: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960-1963.
2. Аверинцев С.С. Крещение Руси и путь русской культуры // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси: сборник / под ред. М. Назарова. – Москва, 1991. – С. 52-60
3. Авраменко А.П. Александр Блок и русские поэты XIX века / А.П. Авраменко. – Москва.: Изд-во МГУ, 1990. – 246 с.
4. Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века / И.А. Азизян. – Москва: Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.
5. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей: [Очерки] / Ю.И. Айхенвальд. – Москва: Республика, 1994. – 591с.
6. Алексеева Л.Ф., Щербаков С.А. Поэтическое воплощение ландшафтов в лирике Александра Блока // Лесной вестник (Вестник Московского государственного университета леса). – 2013. – № 5 (97). – С. 130-136
7. Алексеева Л.Ф. Проблема иронии в творчестве Александра Блока: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Алексеева Любовь Федоровна. – Москва, 1981. – 24 с.
8. Алексеева Л.Ф. [Рецензия] / Л.Ф. Алексеева // Вестник МГОУ. – 2014. – № 6. – С. 116-119. – Рецензия на монографию: Simona Koryčanková (Симона Корячанкова). Лексико-семантическое оформление философски значимых образов в поэзии В.С. Соловьёва. BRNO: MASARIKOVA UNIVERZITA, PEDAGOGICKA FAKULTA, 2013. – 202 S.
9. Алексеева Л.Ф. Русская поэзия 1910-1920-х годов: поэтический процесс и творческие индивидуальности: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Алексеева Любовь Федоровна. – Москва, 1999. – 359 с.

10. Алимпиева Р.В. Семантическая значимость слова и структура лексико-семантической группы: на материале прилагательных цветообозначений русского языка / Р.В. Алимпиева. – Ленинград: Издательство ЛГУ, 1986. – 182 с.
11. Алимпиева Р.В. Синонимические связи в лексико-семантической группе цветowych прилагательных красного тона / Р.В. Алимпиева // Вопросы семантики. – Калининград, 1978. – С. 95-105.
12. Алимпиева Р.В. Способы реализации концепта *прекрасный* в ранней лирике А. Блока // Языкознание: Современные подходы к традиционной проблематике: сб. науч. тр. – Калининград, 2001. – С. 5-21
13. Алимпиева Р.В., Таран С.В. Концептуализация света и цвета как способ выражения перцептивной доминанты в поэтическом тексте (на материале поэзии А. Блока и М. Волошина) / Р.В. Алимпиева, С.В. Таран // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2012. – № 8. – С. 93-98
14. Альфонсов В.Н. Слова и краски / В.Н. Альфонсов. – Санкт-Петербург: Сага, 2006. – 320 с.
15. Аникина А. Б. Значение и смысл художественного слова / А. Б. Аникина // Значение и смысл слова: сб. ст. – Москва: Изд-во МГУ, 1987. – С. 8-22.
16. Анкета о А. Блоке // Диалог. Ленинград, 1980 – 1981. - № 3. – С.56 –120
17. Антонов К. М. Религиозный опыт, творчество и догмат в русской мысли начала XX века // Религиоведение. – 2007. – № 1. – С. 128-142.
18. Анциферов Н.П. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций / Н.П. Анциферов. – Москва: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2009. – 584 с.

19. Астахова Я.А. Цветообозначения в русской языковой картине мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Астахова Яна Алексеевна. – Москва, 2014. – 27 с.
20. Баевский В.С. История русской поэзии, 1730-1980: Компендиум / В. С. Баевский. – Москва: Новая школа, 1996. – 319 с.
21. Базыма Б.А. Психология цвета: теория и практика / Б.А. Базыма. – Москва: Речь, 2007. – 203 с.
22. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века / Х. Баран. – Москва: Прогресс, 1993. – 365 с.
23. Барков А. Семиотика и нарратология: структура текста мениппеи. – URL: <http://www.uar1.com.ua/ut5ab/semiotica/semiotica2.htm> (дата обращения: 23.05.2013).
24. Балталон Ц. П. Наблюдения и опыты по эстетике зрительных восприятий / Ц. П. Балталон // Вопросы философии и психологии. – 1950. – С. 28-36.
25. Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке / Н.Б. Бахилина. – Москва: Наука, 1975. – 288 с.
26. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – Москва: Худож. лит, 1986. – 541 с.
27. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин; сост. С.Г. Бочаров; текст подгот.: Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – Изд. 2-е. – Москва: Искусство, 1986. – 444 с.
28. Белый А. Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке / А. Белый; ред. В.М. Пискунов. – Москва: Республика, 1995. – 510с.
29. Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование / А. Белый. – Москва: МАЛП, 1996. – 351 с.
30. Белый А. Начало века. Воспоминания / А. Белый. - Москва: Худ. лит., 1990. – 347 с.

31. Белый А. О Блоке / А. Белый. - Москва: Автограф, 1997. – 608 с.
32. Белый А. Проблематика творчества: статьи, воспоминания, публикации. - Москва: Совет. писатель, 1988. – 558 с.
33. Белый А. Публикации. Исследования. – Москва: ИМЛИ РАН, 2002. – 366 с.
34. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – Москва: Республика, 1994. – 528 с.
35. Белый А. Сочинения: в двух томах / А. Белый. - Т. 1. – Москва: Художественная литература, 1990. – 703 с.
36. Бекова С. В. К проблеме идеологического словаря писателя (семантико-стилистический анализ групп слов со значением цвета у А.М. Горького): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / С.В. Бекова. – Ленинград, 1973. – 24 с.
37. Берберова Н.Н. Блок и его время: биография / Нина Берберова; перевод с фр. А. Курт, А. Райской. – Москва: Астрель, 2012. – 252 с.
38. Бердникова О.А. Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции: автореф. дис. ... докт.филолог.наук / Бердникова О.А. - Воронеж, 2009. – 40 с.
39. Бердникова О.А. Второе крещение Александра Блока / О.А. Бердникова // Вестник ВГУ. – 2001. – №1. – С. 155-178.
40. Бердникова О.А. Поэтологические модели серебряного века в контексте христианской духовной традиции: к постановке проблемы / О.А. Бердникова // Вестник ВГУ. – 2009. – № 2. – С. 16-23
41. Бердяев Н.А. В защиту Блока / Н.А. Бердяев // Литературная учеба. – 1990. – № 6. – С. 104-105
42. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. / Н.А. Бердяев. – Москва: Искусство: Лига, 1994. – 2 т.

43. Берестовская Д.С., Шевчук В.Г. Синтез искусств в художественной культуре. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2010. – 230 с.
44. Библейская энциклопедия. – Москва: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 768 с.
45. Блок А. Белый А.: Диалог поэтов о России и революции. - Москва: Высш. шк., 1990. – 687 с.
46. Блок А. Изборник / А. Блок. – Москва: «Наука», 1989. – 287 с. (Сер. Литературные памятники)
47. Блок А. Избранное: книга для ученика и учителя / А. Блок. - Москва: ООО «Изд-во Астрель», 2003. – 526 с.
48. Блок и современность / Под ред. Ю. Прокушев; Сост. Ст. Лесневский. - Москва: Современник, 1981. – 365 с.
49. Блок А.: Исследования и материалы. - Москва: Высш. шк., 1991.– 256 с.
50. Блок А. Об искусстве / Александр Блок; [сост., вступит. статья, примеч. Л. К. Долгополова].– Москва: Искусство, 1980. – 503 с.
51. Блок А. О литературе / Александр Блок; [вступ. ст. Д.Е. Максимова; сост. и коммент. Т.Н. Бедняковой] .– 2-е изд., доп. – Москва: Худож. лит., 1989. – 479 с.
52. Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы / С.Г. Бочаров. – Москва: Языки русской культуры, 1999. – 632 с.
53. Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман.– Москва: РГГУ, 2008.– 484 с.
54. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. Философия и литература. Мифология и религия. Язык и культура. – Москва: Изд-во ЭКСМО, 2003. – 592 с.

55. Бурая М.А. Поэтика «внутреннего» цикла в творчестве О.Э. Мандельштама: автореф. дис. ... канд.филолог.наук: 10.01.01 / Бурая Мария Анатольевна - Казань, 2014. – 21 с.
56. Быков Д. Булат Окуджава / Дмитрий Быков. – Москва: Молодая гвардия, 2009. – 777 с. – (Жизнь замечательных людей)
57. Быстров В.Н. История формирования цикла стихотворений А.Блока «Ante lucem» // Александр Блок. Материалы и исследования. Санкт-Петербург, 1998. – С. 125-137
58. Бычков В.В. Русская теургическая эстетика / В.В. Бычков; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – Москва: Ладомир, 2007. – 737с.
59. В мире Блока: сборник статей / сост. А.А. Михайлов, С.С. Лесневский. – Москва: Сов. писатель, 1981. – 534 с.
60. Валентинов Н. Два года с символистами // Вопросы литературы. 1994. Вып. 1. – С.283-321
61. Василевич А. П. Цвет и названия цвета в русском языке / А. П. Василевич, С. Н. Кузнецов, С.С.Мищенко. Москва: КомКнига, 2005. – 216 с.
62. Веселовский А. Из поэтики розы / А. Веселовский // Женщины и старинные теории любви. – Москва, 1990. – 96 с.
63. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Москва: Высш. школа, 1989. – 406 с.
64. Веселовский А.Н. Собрание сочинений Александра Николаевича Веселовского: Сер.1 / А. Н. Веселовский. – Санкт-Петербург: Изд. Отд-ния рус. яз. и словесности Император. акад. наук, 1913. Т. 1: Поэтика: (1870-1899). - 1913. – 622 с.
65. Веселовский А.Н. Собрание сочинений Александра Николаевича Веселовского: Сер.1 / А. Н. Веселовский. - Санкт-Петербург: Изд. Отд-ния рус. яз. и словесности Император. акад. наук, 1913. Т. 2, вып. 1: Сер. 1: Поэтика сюжетов: (1897-1906). – 148 с.

66. Ветошкина З.А. Поэтический цикл как особая разновидность художественного текста: автореф. дис. . канд. филол. наук: 10.01.01 / Ветошкина Зинаида Анатольевна. – Краснодар., 2002. – 22 с.
67. Волков Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. – 2-е изд., доп. – Москва: Искусство, 1984. – 320 с.
68. Вопросы сюжета и композиции: Межвуз. сб. / Горьков. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского; Редкол.: Г. В. Москвичева (отв. ред.) и др. – Горький: ГГУ, 1980. – 127 с.
69. Время Дягилева. Универсалии серебряного века: Материалы Третьих Дягилевских чтений. Вып. 1 / Перм. Ун-т; Сост. В.В.Абашев. – Пермь, 1993. – 262 с.
70. Броун Р. К проблеме становления лирического цикла в русской поэзии // Текст. Интертекст. Культура. Материалы международной научной конференции (Москва, 4-7 апреля 2001 года) / Под ред. В.П. Григорьева и Н.А. Фатеевой. – Москва, 2001. – С. 29-33
71. Броун Р. К истокам циклизации стихотворных панегириков в эпоху русского барокко // Текст. Интертекст. Культура. Сборник докладов международной научной конференции (Москва, 4-7 апреля 2001 года) / Под ред. В.П. Григорьева и Н.А. Фатеевой. – Москва, 2001. – С. 155-166
72. Галанов Б. Е. Живопись словом: человек, пейзаж, вещь / Б. Е. Галанов. – Москва: Советский писатель, 1972. – 184 с.
73. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы / Б.М. Гаспаров. – Москва: РГГУ, 1994 – 304 с.
74. Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики / М. Гаспаров.– Санкт-Петербург: Азбука, 2001.– 476 с.
75. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях: учебное пособие для студентов, бакалавров и магистрантов

- филологических специальностей университетов / М.Л. Гаспаров; Междунар. ассоц. творч. интеллигенции "Мир культуры". – 2-е изд., доп. – Москва: Фортуна лимитед, 2001. – 286 с.
76. Геллер Л. К описанию экзотизмов. Предложения / Л. Геллер // Филологические записки. Выпуск 27. - Воронеж: Воронежский гос.ун-т, 2009. – С. 5-31
77. Гинзбург Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – Ленингр.отд-ие.: Сов. писатель, 1974. – 408 с.
78. Гинзбург Л.Я. О старом и новом: Статьи и очерки / Л.Я. Гинзбург. – Ленинград: Сов. Писатель, 1982. – 423 с.
79. Гиппиус З. Мой лунный друг / З. Гиппиус // Стихотворения. Живые Лица. - Москва: Художественная литература, 1991. – 300 с.
80. Глинин Г.Г. Автор и герой в поэмах А. Блока / Г.Г. Глинин. - Астрахань: Астраханский университет, 2006. – 274 с.
81. Гончарук А.В. Поэтические книги А. Белого 1900-1910-х годов и итоговые "Стихотворения" (1923 г.) как художественный феномен: своеобразие мифопоэтики: диссертация ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Гончарук Андрей Викторович.– Воронеж, 2011. – 188 с.
82. Горбунова О.И. Основные функции цвета в лирике Блока / О.И. Горбунова // Филологические штудии. Иваново, 1995. - 179 с.
83. Горбунова О.И. Специфика образности А. Блока в контексте культуры серебряного века: изобразительный аспект: автореф. дис. ... канд.филолог.наук: 10.01.01 / Горбунова О.И. – Иваново, 1999. – 16 с.
84. Горелов Анат. Гроза над соловьиным садом (изд. второе) // Анат. Горелов - Советский писатель, Ленингр.отделение, 1973. – 608 с.
85. Гордин А.М. Александр Блок и русские художники / А.М. Гордин, М.А. Гордин. – Ленинград: Художник РСФСР, 1986. – 365 с.

86. Грановская Л. М. Цветообозначение в истории русской лексики Текст. / Л. М. Грановская // Русская историческая лексикология. – Москва: Наука, 1968. – С. 83-103
87. Грановский В.В. Русский символизм и философия имени точки соприкосновения / В.В. Грановский // Религиоведение. – 2007.– № 1. – С. 169-178
88. Громов П.П. А. Блок, его предшественники и современники / П.П. Громов. - Ленинград, 1966. – 569 с.
89. Гудина С.Е. Цвет как эстетическое и художественное явление / С.Е. Гудина // Философские науки, 1986. - № 3. – С. 83-90
90. Гусарова Н.П. Белый цвет в произведениях Бунина / Н.П. Гусарова // Вопросы теории и истории языка. – Санкт-Петербург, 1993. – С. 198-203
91. Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики: учеб. пособие / М.Н. Дарвин. - Кемерово: Изд-во Кемер. гос. ун-та, 1983. – 104 с.
92. Дарвин М.Н. Русский лирический цикл: проблемы истории и теории / М.Н. Дарвин.- Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1988. – 144 с.
93. Демин В.Н. Андрей Белый / В.Н. Демин. - Москва: Молодая гвардия, 2007. – 413 с. (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.)
94. Долгова О.А. Жанрообразующие особенности книги стихов А. А. Блока "Седое утро": дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01 / Долгова Ольга Алексеевна. – Воронеж, 2002.- 198 с.
95. Долгополов Л.К. Александр Блок: личность и творчество / Л.К. Долгополов. – Ленинград: Наука, 1978. – 175 с.
96. Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX веков / Л.К. Долгополов // Москва; Ленинград, 1964. – 189 с.
97. Донец Н. А. Элементы цветописи у М. Горького (на материале рассказов «По Руси» и «Сказок об Италии») / Н. А. Донец // Вопросы

- грамматики и стилистики. — Рига: Изд-во Латвийского гос. ун-та, 1967. — С. 57-78
98. Донецких Л.И. Реализация эстетических возможностей имен прилагательных в тексте художественных произведений / Л. И. Донецких. — Кишинев: Штиинца, 1980. — 160 с.
99. Донецких Л.И. Эстетические функции слова / Л. И. Донецких. — Кишинев: Штиинца, 1982. — 154 с.
100. Драгунский В. В. Цветовой личностный тест. Практическое пособие / В. В. Драгунский. — Минск: Харвест, 1999. — 448 с.
101. Дымарский М. Я. Еще раз о понятии сюжетного события / М. Я. Дымарский // Алфавит: строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. — Смоленск, 2004. — С. 139-150.
102. Дунаев М.М. Православие и русская литература. В 6-ти ч. Ч. 5-я / М.М. Дунаев. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Москва: Христианская литература, 2003. — 781с.
103. Европейский лирический цикл. Материалы международной научной конференции, 15-17 ноября 2001 г. — Москва: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. — 278 с.
104. Енишерлев В.П. Александр Блок: Штрихи судьбы / В.П. Енишерлев. — Москва: Современник, 1980. — 303 с.
105. Еркомаишвили Е. Г. Функции цветописи, звукописи, одоризма в структуре художественной прозы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. Г. Еркомаишвили. — Тбилиси, 1990. — 186 с.
106. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма /Е. В. Ермилова.- Москва: Наука, 1989. — 174 с.
107. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности / И.А. Есаулов; М-во образования Рос. Федерации, Гос. акад. славян. культуры, Центр литературовед. исслед. - Москва: Кругъ, 2004. — 559 с.

108. Есаулов И.А. Русская классика: новое понимание / И.А. Есаулов. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2012. – 448 с.
109. Жемчужный И.С. Цвет как явление художественного подтекста в прозе И.А.Бунина / И.С. Жемчужный // Культура и текст. – Санкт-Петербург: Наука, 1999. – С. 188-198
110. Живые традиции // Вопросы литературы. Москва, 1980. - № 10. – С.24 – 51
111. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: избр. тр. / В. М. Жирмунский. - Ленинград: Наука, Ленингр. отд-ние, 1977. – 407 с.
112. Жирмунский В.М. Теория стиха / В. М. Жирмунский.- Ленинград: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1975. – 664 с.
113. Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты / А. К. Жолковский; Рос. гос. гуманитар. ун-т; отв. ред. Л.Г. Панова. – Москва: РГГУ, 2005. – 652 с.
114. Замалеев А.Ф. Лекции по истории русской философии: уч. пособие для вузов / А.Ф. Замалеев.- Санкт-Петербург. : Изд-во СПб.ун-та, 1995. – 338 с.
115. Зелинский А.Э. Концепция искусства и проблемы лирической циклизации в творчестве В.Я. Брюсова / А.Э. Зелинский // Брюсовские чтения 1983 года: сб. статей. Ереван, 1985. – С. 29-40.
116. Зелинский А.Э. Цикл В.Я. Брюсова «У моря» как «неомифологический» текст / А.Э. Зелинский // Проблемы преемственности в литературном процессе: темат. сб. науч. тр. Алма-Ата, 1985. – С. 30-39.
117. Зеньковский В.В. Из истории эстетических учений (XX век: символисты и примыкающие к символизму философы) // Вестник

- русского христианского движения. Париж – Нью-Йорк – Москва, I-2004. – № 187. – С. 153-167
118. Зеньковский В.В. История русской философии / В. Зеньковский.– Москва: Акад. проект: Раритет, 2001. – 878 с.
119. Зими́на-Ды́рда Т.Ю. Поэтика цвета и света в прозе И.А. Бунина, П.А. Нилуса и А.М. Федорова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Зими́на-Ды́рда Т.Ю.; Белгор. гос. ун-т - Москва, 2011. – 23 с.
120. Злыднева Н.В. Белый цвет в русской культуре XX века // Признаковое пространство культуры / отв. Ред. С.М. Толстая. - Москва: Индрик, 2002. – С.424-431
121. Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект / Л.В. Зубова; Ленингр. гос. ун-т. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1989. – 262 с.
122. Иванов Вяч. Вс. Маска как элемент культуры / Вяч.Вс. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 7 т. – Москва: Языки славянских культур, 2007. - Т.4. – С. 333-344
123. Иванов В.В. Родное и вселенское / В.В. Иванов. - Москва, 1994.– 428 с.
124. Иванова Евг. Александр Блок: последние годы жизни. – Санкт-Петербург, Росток, 2012. – 608 с.
125. Измайлов Н.В. Стихотворение Пушкина «Мирская власть» (Вновь найденный автограф) // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 13. № 6. 1954. – С. 548-556
126. Измайлов Н.В. Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20-30-х годов / Н.В. Измайлов // Очерки творчества Пушкина. Ленинград, 1975. – С. 213-269
127. Ильенков А. И. Лирическая трилогия Александра Блока: Формы авторского сознания: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ильенков Андрей Игоревич – Екатеринбург, 2002. – 215 с.

128. Ильенков А. И. Лирический герой и лирический персонаж в «Стихах о Прекрасной Даме» Александра Блока // Известия Уральского государственного университета 2000. – № 17. – Гуманитарные науки. Вып. 3. – Екатеринбург, 2000. – С.75 - 92.
129. Ильенков А.И. Об одном стихотворении и одном сюжете А. Блока // Дергачевские чтения-2000. Русская литература: Национальное развитие и региональные особенности. Материалы конференции. В 2 ч. – Т.2. – Екатеринбург, 2001. – С. 107-112.
130. Ильенков А.И. О скрытой композиции лирической трилогии Александра Блока // Архетипические структуры художественного сознания. Сборник статей. Вып. 3. – Екатеринбург, 2002. – С. 128-138
131. Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / Отв. ред. Н.А. Хренов. – Москва: Наука, 2002. – 467 с.
132. История русской литературы XX века: в 4 кн.: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 050301 (032900) - русский язык и литература / Л.Ф. Алексеева [и др.]; под ред. Л.Ф. Алексеевой. – Москва: Высш. шк., 2005. – Кн. 1: 1910-1930-е годы. – 2005. – 365 с.
133. Исупов К. Внеаходимость комментатора / К. Исупов // Вопросы литературы. – 2008. – № 2. – URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/2/is1.html> (дата обращения: 15.09.2014).
134. Казакевич А.Н. Символы и святыни православия / А.Н. Казакевич. – Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2011. – 304 с.
135. Кандинский В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. – Москва: Архимед, 1992. – 107 с.

136. Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е.В. Капинос, Е.Ю. Куликова. – Новосибирск, 2006. – 336 с.
137. Карпов А.С. Избранные труды. Русская литература XX века. Страницы истории: В 2 т. – Москва: Изд-во РУДН, 2004. – Т.1. – 572 с.
138. Карпов А.С. Избранные труды. Русская литература XX века. Страницы истории: В 2 т. – Москва: Изд-во РУДН, 2004. – Т.2. – 443 с.
139. Клинг О.А. Александр Блок: структура «романа в стихах». Поэма «Двенадцать»: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / О.А.Клинг. – Москва: Изд-во МГУ, 1998. – 112 с.
140. Коваленко С.А. Поэма как жанр литературы / С.А. Коваленко. – Москва: Знание, 1982. – 112 с.
141. Козлов В. Вышивка эпосом по лирике / В. Козлов // Арион. – 2006. - №4. – URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2006/4/ko26.html> (дата обращения: 13.04.2012).
142. Колобаева Л.А. Русский символизм / Л.А. Колобаева. – Москва: Изд-во Моск. Ун-та, 2000. – 296 с.
143. Кононова Н.В. Функция цвета в лирических текстах Давида Самойлова / Н.В. Кононова // INTERNATIONAL JOURNAL OF RUSSIAN STUDIES. – ISSUE NO. 2 (2013/1). – URL: http://www.ijors.net/issue2_1_2013/pdf/_www.ijors.net_issue2_1_2013_article_3_kononova.pdf (дата обращения: 3.06.2014).
144. Кононова Н.В. Художественный мир Д. Самойлова / Н.В. Колобаева. – Рига. Латвийский университет, 2009. – 237 с.
145. Копылова Н.И. О многозначности термина «сюжет» в современных работах о лирике / Н.И. Копылова // Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. – Воронеж, 1981 – С. 107-121

146. Коржавин Н. В защиту банальных истин / Н. Коржавин. – Москва, Московская школа политических исследований, 2003. – 792 с.
147. Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы / Ред. – сост. Е.А. Подшивалова, Н.А. Ремизова, Д.И. Черашняя, В.И. Чулков. Ижевск: Институт комп. Исследований, 2006. – 552 с.
148. Короленко В.Г. Слепой музыкант / В.Г. Короленко. – Москва – Ленинград, 1959. – 140 с.
149. Костюков Л. С собой и без себя / Л. Костюков // Арион. – 2006. – №4. – URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2006/4/ko26.html> (дата обращения: 13.04.2012).
150. Кофанов Н. И. Цвет в произведениях Леонида Андреева и в живописи экспрессионистов / Н. И. Кофанов // Стиль писателя и культура эпохи: межвузовский сборник научных статей. - Сыктывкар: Пермский университет, 1984. – 148 с.
151. Краснов Г.В. Сюжеты русской классической литературы / Г.В. Краснов. – Коломна, 2001. – 141 с.
152. Краснова Л.В. Поэтика Александра Блока / Л.В. Краснова. - Издательство Львовского университета, 1973. – 230 с.
153. Крохина Н.П. Гностическая София Ал. Блока / Н.П. Крохина // Соловьевские исследования: периодический сборник научных трудов / Иванов. гос. энергет. ун-т. – 2007. – Вып. 14 – С. 30-44
154. Крук И.Т. Поэзия Александра Блока / И.Т. Крук. – Москва: Просвещение, 1970. – 263 с.
155. Крыщук Н. Александр Блок: лик – маска – лицо (Биографические этюды) // Перечитывая заново: Литературно-критические статьи / Сост. В. Лаврова. – Ленинград: Худож.лит., 1989. – С. 3-44
156. Крыщук Н. Разговор о Блоке / Н. Крыщук. – Санкт-Петербург: ДЕТГИЗ, 2012. – 352 с.

157. Кулик А.Г. Блоковская антропология / А.Г. Кулик. – Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2006. – № 1. – С. 31-33.
158. Кулик А.Г. «Кармен» А. Блока. Нарратив лирического цикла / А.Г. Кулик. – Воронеж, 2013.
159. Кулик А.Г. Лирическая циклизация как особый тип текстопостроения (на материале третьего тома «Лирической трилогии» А. Блока): автореф. дис. ... канд.филолог.наук: 10.01.01 / Кулик А.Г. - Тверь, 2007. – 20 с.
160. Кулик А.Г. Нарратив в лирическом цикле (на примере третьего тома «Лирической трилогии» А. Блока) // Эйхенбаумовские чтения – 7. Воронеж, 2011.
161. Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Бальмонт / П.В. Куприяновский, Н.А. Молчанова. – Воронеж: Молодая гвардия, 2014. – 345 с.
162. Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. «Поэт с утренней душой»: Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта. – Москва: Индрик, 2003. – 464 с.
163. Лавров А.В. Этюды о Блоке / А. В. Лавров. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – 320 с.
164. Левитан Л.С. Сюжет в художественной системе литературного произведения / Л.С. Левитан, Л.М. Цилевич. – Даугавпилс. Пед. Ин-т. – Рига: Зинатне, 1990. – 510 с.
165. Левитан Л.С. Основы изучения сюжета / Л.С. Левитан, Л.И. Цилевич. – Рига: Звайгзне, 1990. – 185 с.
166. Лейдерман Н.Л. Русская литературная классика XX века: Монографические очерки / Н.Л. Лейдерман – Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1996. – 308 с.

167. Лепяхин В. В. Образ иконописца в русской литературе XI-XX веков / В. Лепяхин. – Москва: Рус. путь, 2005. – 470 с.
168. Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. / М.Ю. Лермонтов; Акад. наук СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). – Москва; Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. – Т. 1. – 444 с.
169. Лирические и эпические сюжеты: сб. науч. тр. – Новосибирск. - 2010. - Вып. 9. – 267 с.
170. Литература и живопись / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); редкол.: А.Н. Иезуитов (отв. ред.) и др. – Ленинград: Наука, 1982. – 288 с.
171. Литературная газета. – 1965. – июль, август, сентябрь: дискуссия на тему: «Что есть поэма?»
172. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др. – Москва: Сов.энциклопедия, 1987. – 752 с.
173. Лосев А.Ф. Вл. Соловьев / А.Ф. Лосев. – Москва: Мысль, 1983. – 208 с. – (Мыслители прошлого)
174. Лосев А.Ф. Владимир Соловьев и его время / А.Ф. Лосев. – Москва: Прогресс, 1990. – 719 с.
175. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Ленинград: Наука, 1982. – С. 31-65
176. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1996. – 848 с.
177. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства – Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. – 544 с.
178. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – Москва: Искусство, 1970. – 384 с.

179. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока / Д.М. Магомедова. – Москва: Мартин, 1997. – 221 с.
180. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в раннем творчестве Блока ("Стихи о Прекрасной Даме") / Д.М. Магомедова // Русская словесность, 1997. № 2. – С.32-38.
181. Магомедова Д.М. Комментируя Блока / Д. М. Магомедова; Рос. гос. гуманитар. ун-т. – Москва: РГГУ, 2004. – 111 с.
182. Макарова С.А. Особенности музыкального прочтения ритмики дольника в вокальных жанрах (на материале стихотворения А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...») // Филологические науки. – 1996.- №2. – С.22-34
183. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / М.М. Маковский. - Ленингр. отд-ние, 1975. – 524 с.
184. Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века / С. К. Маковский. – Москва: XXI век - Согласие, 2000. – 560 с.
185. Максимов Д.Е. Поэзия и проза А. Блока / Д.Е. Максимов. - Ленинград: Сов. писатель: Ленингр. отд-ние, 1975. – 524 с.
186. Малевич К. Черный квадрат / Казимир Малевич; Сост., ст., коммент. А. Шатских. – Санкт-Петербург: Азбука, 2001.– 574 с.
187. Манаков В. С. Проблема цвета и света в эстетике и литературоведении / В. С. Манаков // Цвет и свет в художественном произведении. Межвузовский сборник научных трудов. Сыктывкар: Ротапринт, 1990. – С. 3-6.
188. Матвеев Б.И. Цветопись в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» / Б.И. Матвеев // Русский язык в школе. – 2003. – № 1. – С. 20-24
189. Машбиц-Веров И.М. Русский символизм и путь Александра Блока / И.М. Машбиц-Веров. – Куйбышев: Кн. Изд-во, 1969. – 349 с.

190. Медведев П.Н. Бахтин под маской. Маска вторая. Формальный метод в литературоведении / П.Н. Медведев.– Москва: Лабиринт, 1993. – 205 с.
191. Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Текст и культура. Труды по знаковым системам. Вып. 16. Тарту, 1983. – С.115-125.
192. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – Москва, 2000. – 407 с.
193. Миллер-Будницкая Р. З. Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики Блока / Р. З. Миллер-Будницкая // Изв. Крым, пед. ин-та. Симферополь, 1930. - Т. 3. - С. 78-144.
194. Минц З.Г. Блок и русский символизм: избранные труды в 3-х книгах / З.Г. Минц. – Санкт-Петербург: Искусство, 1999. - Т.1: Поэтика Александра Блока.- 1999. – 727 с.
195. Минц З.Г. Блок и русский символизм: избранные труды в 3-х книгах / З.Г. Минц. - Санкт-Петербург: Искусство, 1999. - Т.2: Александр Блок и русские писатели. - 2000. – 784 с.
196. Минц З.Г. Блок и русский символизм: избранные труды в 3-х книгах / З.Г. Минц. - Санкт-Петербург: Искусство, 1999. - Т.3: Поэтика русского символизма.- 2004. – 478 с.
197. Молчанова Н.А. Мотивы русской мифологии и фольклора в лирике символистов 1900-х годов: автореф. дис. ... канд.филол.наук: 10.01.01 / Молчанова Наталья Александровна. – Горький, 1984. – 22 с.
198. Молчанова Н.А. Поэзия К.Д. Бальмонта 1890-х-1910-х годов: Проблемы творческой эволюции. Монография. Москва, МГПУ, 2002. – 146 с.

199. Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов / К.Мочульский; сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. – Москва: Республика, 1997. – 478 с.
200. Мусатов В.В. Взгляд на русскую литературу XX века / В.В. Мусатов // Вопросы литературы. – 1998. – № 3. – С. 75-89
201. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века / В. В. Мусатов. – Москва: РГГУ, 1998. – 484 с.
202. Мущенко Е.Г. Путь к новому роману на рубеже XIX-XX веков: монография / Е. Г. Мущенко.- 2-е изд. - Воронеж: Изд-во ВГУ, 2008. – 191 с.
203. Набоков В.В. Рассказы, воспоминания / В.В. Набоков. – Москва: Современник, 1991. – 653 с.
204. Небольсин С. Трагический тенор эпохи / С. Небольсин // А. Блок Стихотворения. Поэмы. Пьесы. - Москва: Эксмо, 2008. – С. 7-32
205. Невярович В. Белая Россия, красная Россия / В. Невярович // Русь православная. – 2004. – № 85. – С.52-70
206. Негреева А.Д. К вопросу о нарративности лирического текста (на материале поэзии И. Бродского) / А.Д. Негреева // Сюжетология и сюжетология. – 2013. – № 1. – С. 69-76
207. Немеровская О. Судьба Блока: Воспоминания. Письма. Дневники / О. Немировская, Ц. Вольпе. – Москва: Аграф, 1999. – 288 с. – (Литературная мастерская).
208. Непомнящий В. Феномен Пушкина в свете очевидностей / В. Непомнящий // Новый мир. – 1998. – № 6. – С.190-215
209. Никандрова О. В. Лирическая циклизация в аспекте исторической поэтики: на материале русской поэзии XVIII-XX вв.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Никандрова Ольга Владимировна. – Москва, 2009. – 220 с.

210. Никандрова О.В. Принципы лирической циклизации (На материале русской поэзии XIX – начала XX вв.) // Художественный текст и культура. – Владимир, 2006. – С. 79-84.
211. Никонова Т.А. «Новый человек» в русской литературе 1900-1930-х годов: проективная модель и художественная практика: Монография / Т.А. Никонова; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2003. – 232 с.
212. Новиков В.И. Александр Блок / В. Новиков. – Москва: Молодая гвардия, 2010. – 362 с. (Жизнь замечательных людей: сер.биогр.)
213. Новикова Т.Л. Изобразительное искусство в раннем творчестве Александра Блока / Т.Л. Новикова. – Москва: Изд-во МГУ, 1993. – 72 с.
214. Нуралова С.Э. Мышление цветом у Л. Толстого / С.Э. Нуралова // Филология. – 1995. – № 8. – С. 5-6
215. Образное слово А. Блока / [Отв. ред. А.Н. Кожин]. - Москва: Наука, 1980. – 216 с.
216. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1991. – 200 с.
217. Орлова И.А. Цветовая палитра в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» / И.А. Орлова // Русская речь. – 2004. – № 6. – С. 13-18
218. Орлов В.Н. Жизнь Блока. Гамаюн, птица вещая / В.Н. Орлов. - Москва: Центрполиграф, 2001. – 618 с.
219. Оррас Б. А. Стилистические функции имён прилагательных в языке прозы М. Горького Текст. : автореф. дис... канд.филол.наук: 10.01.01 / Б.А. Оррас – Москва, 1959. – 21 с.
220. Пайман А. Ангел и камень: жизнь Александра Блока: в 2 кн. : [пер. с англ.] / А. Пайман. - Москва: Наука, 2005. Кн. 1. - 2005. – 280 с.
221. Пайман А. Ангел и камень: жизнь Александра Блока: в 2 кн. : [пер. с англ.] / А. Пайман. - Москва: Наука, 2005. Кн. 2. - 2005. – 356 с.

222. Пайман А. История русского символизма / А. Пайман. - Москва: Республика, 2000. – 415 с.
223. Паршина В.Л. Атрибутивные словосочетания с прилагательными «желтый», «золотой», «золотистый» в поэзии второй половины XIX века / В.Л. Паршина // Проблемы теории и методики языка. – Ярославль: Изд-во Ярославского гос.ун-та, 1980. – С. 31-48
224. Петрова Н.А. Лироэпическая нефабульная поэма: генезис, эволюция, типология / Н. А. Петрова. – Пермь: ПГПИ, 1991(1992). – 112 с.
225. Подлесник Б. Снежная маска А.А. Блока как лирический цикл // Slavica tergestina. 9. Studia slavica II. Trieste. 2001.– С. 175-194
226. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т.1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский / В.А. Подорога. - Москва: Культурная революция, 2006. – 688 с.
227. Попова Ю.С. «Язык одежды» в творчестве И.А. Бунина: характерологические и сюжетообразующие функции: дис. ... канд. филолог.наук: 10.01.01 / Попова Юлия Сергеевна – Воронеж, 2012. – 197 с.
228. Поцепня Д.М. Проза Блока: Стилистические проблемы / Д.М. Поцепня. – Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1976. – 136 с.
229. Почепцов Г.Г. История русской семиотики до и после 1917 года. Учебно-справочное издание / Г.Г. Почепцов. – Москва: Изд-во «Лабиринт», 1998. – 336 с.
230. Почепцов Г.Г. Семиотика / Г.Г. Почепцов. – 2-е изд., стер. – Москва: СмартБук, 2009. – 430 с.
231. Правдина И.С. Формирование лирической трилогии // Александр Блок. Новые исследования и материалы. Литературное наследство. Т.92. Кн.4. Москва, 1987. – С.620-635

232. Приходько И.С. Мифопоэтика А. Блока: историко-культурный и мифологический комментарий к драмам и поэмам / И.С. Приходько. – Владимир: Владимир. гос. пед. ун-т, 1994. – 134 с.
233. Приходько И. С. Образ Христа в поэме А. Блока «Двенадцать»: (Историко-культурная и религиозно-мифологическая традиция) // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1991. Т. 50. № 5.– С. 426–444.
234. Приходько И. С. Символистский словарь А. Блока // Художественный текст как динамическая система: материалы Междунар. науч. конф., посвященной 80-летию В. П. Григорьева / Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова РАН, Москва, 19–22 мая 2005 г. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 2006. – С. 328-337.
235. Приходько И. С. Сюжет поэмы А. Блока «Соловьиный сад» и его истоки. К проблеме мифотворчества поэта // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1987. Т. 46. № 6. – С. 510-528. (В соавт. с Д. Е. Максимовым).
236. Приходько И.С. Церковные источники стихотворения А. Блока «Девушка пела...» // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 9. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 1997. – С. 74-80
237. Прокофьева Л.П. Звуко-цветовая ассоциативность: универсальное, национальное, индивидуальное / Л.П. Прокофьева. – Саратов: Изд-во Сарат.мед.ун-та, 2007. – 279 с.
238. Пяст В.А. Встречи / В. А. Пяст.- Москва: Новое лит. обозрение, 1997. – 421 с.
239. Рафаева А.В. Исследование семантических структур традиционных сюжетов и мотивов : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Рафаева А.В.; Рос. гос. гуманитар. ун-т. - Москва, 1998. – 22 с.

240. Рождественская Н. В. Проблемы и поиски в изучении художественных особенностей / Н. В. Рождественская // Психология художественного творчества. Хрестоматия. / сост. К. В. Сельченко. - Минск: Харвест, 1999. – С. 283-295.
241. Розенблюм Л. «Да, так диктует вдохновенье». Явление Христа в поэме Блока «Двенадцать» // Вопросы литературы. – 1994. – № 6. – С.118-152
242. Роу К. Концепция цвета в Древнем Мире / К. Роу // Психология цвета. – Москва: «Релф-бук», 1996. – С. 7 - 47
243. Рубинс М. "Пластическая радость красоты": экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – Санкт-Петербург: Акад. проект, 2003. – 357 с.
244. Русская идея. В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья. В 2-х томах / Вступительная статья, составление Пискунова В.М. – Москва: Искусство. 1994. – 2 т.
245. Русская литература XX века: В 2 т.: Учеб.пособие для студ. вузов, обуч. по специальности 032900 - Рус. яз. и литература / Л.П. Кременцов, Л.Ф. Алексеева, Т.М. Колядич и др.; Под ред. Л. П. Кременцова. Т. 1: 1920 - 1930-е годы. – 2002 .– 494 с.
246. Русская литература XX века: В 2 т.: Учеб.пособие для студ. вузов, обуч. по специальности 032900 - Рус. язык и литература / Л.П. Кременцов, Л.Ф. Алексеева, Н.М. Малыгина и др.; Под ред Л. П. Кременцова.Т. 2: 1940 - 1990-е годы. – 2002. – 457 с.
247. Русская литература XX века (1890 - 1910): В 2 т. / Ред. С.А. Венгеров.- Москва, 2000. - : Кн. 1: Т. 1 - 2. – 512 с.
248. Русская литература XX века (1890 - 1910): В 2 т. / Ред. С.А. Венгеров.- Москва, 2000. - : Кн. 2: Т. 2 - 3. – 472 с.
249. Русская литература XX века: 1917–1920-е годы : в 2 кн.: Кн. 1: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / [Н.Л.

- Лейдерман, И.Е.Ва силь ев, О.Ю. Багдасарян и др.]; под ред. Н.Л. Лейдермана. – Москва: Издательский центр «Академия», 2012. – 464 с.
250. Русская литература XX века: Учеб.пособие для студ.вузов / Под ред. Е.Г. Мущенко, Т.А. Никоновой. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1999. – 798с.
251. Сапогов В.А. К вопросу о композиции лирического цикла «Стихи о прекрасной даме» Блока // Сюжет и композиция в изучении и преподавании художественной литературы. Тезисы докладов 8-й межвузовской научно-методической конференции. Май 1965. – Москва, 1965. – С. 39-41
252. Сапогов В.А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока // Русская литература 20 в. (дооктябрьский период). – Калуга, 1968. – С. 174-189
253. Сарычев В.А. Александр Блок: Творчество жизни / В.А. Сарычев. – Воронеж: Изд- во Воронеж. гос. ун-та, 2004. – 366 с.
254. Сарычев В.А. Религиозное мировоззрение А. Блока / В.А. Сарычев // Традиции и поиски: Русская литература XX в.: сборник науч. ст., посв. 80-летию А.М. Абрамова. – Воронеж: ИПУ, 1997. – 164 с.
255. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа / И.В. Силантьев.– Новосибирск, 2001. – 236 с.
256. Силантьев И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев.– М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
257. Силантьев И.В. Сюжетологические исследования / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянских культур, 2009. – 223 с.
258. Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии / И.В. Силантьев. – Новосибирск, 1999. – 103 с.

259. Сильман Т.И. Заметки о лирике / Т.И. Сильман. – Ленинград: Советский писатель, 1977. – 224 с.
260. Сказки «Тысячи и одной ночи». Волшебные сказки о любви / под ред. В.П. Бутромеева. – Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2011. – 304 с.
261. Скрипкина В.А. Принципы лирической циклизации в поэзии символистов. Структурообразующая функция символики цвета (А. Блок, А. Белый, С. Соловьёв): автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 - Москва, 1990 – 26 с.
262. Скрипкина В.А. Роль цветовой символики в раннем творчестве В. Блока, А. Белого, С. Соловьева / В.А. Скрипкина. – Москва, 2008. – 148 с.
263. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – Москва: Эллис Лак, 1995. – 416 с.
264. Слободнюк С.Л. "Дьяволы" "серебряного" века: Древний гностицизм и рус. лит. 1890-1930 гг. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998.– 425 с.
265. Словарь символов и знаков / Авт.-сост. В.В. Адамчик. – Москва.: АСТ, 2006. – 240 с.
266. Смирнов И.П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров/И.П. Смирнов. – Санкт-Петербург: Изд-во РХГА, 2008.–262 с.
267. Смирнов И.П. Смысл как таковой / И.П. Смирнов. – Санкт-Петербург: Акад. проект, 2001. – 342 с.
268. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И.П. Смирнов. – Москва: Наука, 1977. – 203 с.
269. Смола О.П. «Черный вечер. Белый снег...»: Творческая история и судьба поэмы А.Блока «Двенадцать» / О. П. Смола. – Москва, Рос. АН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, 1993. – 269 с.

270. Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века: Учеб. / А.Г. Соколов. – Москва: Высш. шк., 2000. – 432 с.
271. Соколова Н.К. Поэтический строй лирики Блока: лексико-семантический аспект / Н.К. Соколова.– Воронеж: Изд-во ВГУ, 1984.– 115 с.
272. Соловьев Б.И. Поэт и его подвиг: творч. путь Александра Блока / Б.И. Соловьев. – Москва: Сов. писатель, 1971. – 816 с.
273. Соловьев В.С. Собрание сочинений / Под ред. и с примечаниями С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова. – Санкт-Петербург, 1912. Т.2. – 405 с.
274. Соловьев Вл.С.: pro et contra – Санкт-Петербург: РХГИ, 2000. - 896 с.
275. Соловьев С.М. Изобразительные средства в творчестве Ф.М.Достоевского. Москва, 1979. – 352 с.
276. Соловьев С.М. Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция / С.М. Соловьев. - Москва, 1991. – 493 с.
277. Соловьев С.М. Воспоминания / С.М. Соловьев. - Москва: Новое литературное обозрение, 2003. – 484 с.
278. Соловьёв С. М. Цвет, числа и русская словесность / С. М. Соловьёв // Знание сила. - 1971. - № 1. – С. 54-57.
279. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / П. А. Сорокин. – М.: Политиздат, 1992.– 543 с.
280. Спивак Р.С. А. Блок. Философская лирика 1910-х годов: учеб. пособие по спецкурсу / Р.С. Спивак. - Пермь: Изд-во ПГУ, 1978.– 112 с.
281. Спиридонова И. А. Молитва в лирике А.Блока («Девушка пела в церковном хоре») // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв.: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 8. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012. – С. 280-296

282. Спиридонова И.А. Образная структура стихотворения А. Блока «Девушка пела...» в свете динамической поэтики // XX века как литературная эпоха: сборник статей. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011. – С. 42-56
283. Степанян Е. Поэтика белого цвета и личность императора Павла I / Е. Степанян // Русское искусство. - 2006.- № 3. – С.128-134
284. Степун Ф. Встречи / Ф. Степун. - Москва: АГРАФ, 1998. – 256 с.
285. Стоянова Е., Янминчева Л. “Головной убор” в лингвокультурологическом аспекте // VIII Международный симпозиум МАПРЯЛ 2002. Теоретические и методические проблемы русского языка как иностранного в начале XXI века. Велико Търново, 2002. – С.362-365.
286. Страновский С. Поэт и революция. Опыт современного прочтения поэмы А.Блока «Двенадцать» // Звезда. – 1991. – № 11. – С. 150-160
287. Сюжет, мотив, история: сборник научных статей / Институт филологии СО РАН. – Новосибирск: Наука, 2009. – 312 с. (Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы; Вып. 8)
288. Сюжетосложение в русской литературе: Сборник статей / Под ред. Л.М. Цилевич. – Даугавпилс: ГПИ, 1980. – 158 с.
289. Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск, 2011. – 311 с.
290. Сухих И.Н. Русская литература для всех. От Блока до Бродского / И.Н. Сухих. – Санкт-Петербург: Лениздат, 2012. – 736 с.
291. Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике / К.Ф. Тарановский; сост. М.Л. Гаспаров. Москва: Языки русской культуры, 2000. – 432 с.
292. Типологические исследования по фольклору: Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895-1970). Москва, 1975. – 319 с.

293. Толкиен Дж.Р.Р. Властелин колец: Братство кольца: роман / Пер. с англ. И.И. Мансурова. – Москва: ЗАО Центр-Полиграф, 2003. – 542 с.
294. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. / Л.Н. Толстой – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1928-1958. – Т. 36. – 772 с.
295. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие / Б.В. Томашевский; вступ. ст. Н.Д. Тамарченко; коммент. С.Н. Бройтмана при уч. Н.Д. Тамарченко. – Москва: Аспект Пресс, 2003. – 334 с.
296. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В.Н. Топоров. - Санкт-Петербург: «Искусство - СПб», 2003. – 616 с.
297. Трифонова А.В. Поэтический мир И. Бродского: перцептивный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Трифонова Анастасия Владимировна. – Смоленск, 2014. – 20 с.
298. Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе / Е. Н. Трубецкой. - Москва: "ИнфоАрт", 1991. – 112 с.
299. Турков А. Александр Блок. Все это было, было, было...: Жизнь поэта, рассказанная им самим / А. Турков. - Москва: Мик, 2007. – 272 с.
300. Турков А.М. Александр Блок: Жизнь и творчество: кн. для чтения с коммент. на англ. яз. / А. М. Турков. – Москва: Рус. яз., 1986. – 230 с.
301. Тух Б.И. Путеводитель по Серебряному веку. Краткий популярный очерк об одной эпохе в истории русской культуры / Борис Тух. – Москва: Октопус, 2005. – 207 с.
302. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов; Акад. наук СССР, Отд-ние лит. и яз., Комиссия по истории филол. наук, Науч. совет по истории мировой культуры. – Москва: Наука, 1977. – 574 с.

303. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Статьи / Ю. Тынянов. – Москва: Сов. Писатель, 1965. – 304 с.
304. Файнберг М. "Это всё о России...": По страницам "итальянских" записных книжек А. Блока / М. Файнберг // Звезда. – 2005. – № 11. – С. 172-184.
305. Федотов Г. На поле Куликовом / Г. Федотов // Литературная учеба. – 1989, № 4. – С.133-142
306. Финал «Двенадцати» – взгляд из 2000 года (выступления С. Аверинцева, К. Азадовского, В. Александрова, Н. Богомолова, Н. Котрелева, А. Лаврова, Ст. Лесневского, А. Эткинда, Д. Магомедовой, И. Шкляревского) // Знамя. – 2000. – № 11. – С. 190-206
307. Фиш М.Ю. Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи»: автореф. дис. ... канд.филолог.наук: 10.01.01 / Фиш Мария Юрьевна – Воронеж, 2009. – 22 с.
308. Флейшман Л. К интерпретации блоковского цикла «Заключение огнем и мраком» / Л. Флейшман // От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. – Москва: Новое Литературное Обозрение. Вып. LVIII, 2006. – С. 78-86
309. Флоренский П.А. Иконостас / П.А. Флоренский. – Москва: Искусство, 1995. – 254 с.
310. Флоренский П. О Блоке / П. Флоренский // Литературная учеба. – 1990. – № 6. – С.93-103
311. Флоренский П. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи: В двенадцати письмах / П. Флоренский. – Париж, 1989 – 814 с.
312. Франк С.Л. Русское мировоззрение / С.Л. Франк. – Санкт-Петербург: Наука, 1996. – 738 с.
313. Франк С.Л. Свет во тьме / С.Л. Франк. – Москва: Факториал, 1998. – 256 с.

314. Фрейденберг О. М. Въезд в Иерусалим на осле / О. Фрейденберг // Миф и литература Древности.– Москва, 1978. – С. 623-665
315. Фрейзер Д.Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Д.Д. Фрейзер.– Москва: Политиздат, 1986. – 703 с.
316. Фрумкина Р. М. Цвет, смысл, сходство: аспекты психолингв. анализа / Р. М. Фрумкина. – Москва: Наука, 1984. – 175 с.
317. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / А. А. Ханзен-Леве. – Санкт-Петербург: Акад. Проект, 2003. – 813 с.
318. Хопрова Т.А. Музыка в жизни и творчестве А. Блока / Т.А. Хопрова. – Ленинград: Музыка, 1974. – 152 с.
319. Храпченко М. Б. Художественное слово, действительность, человек / М. Б. Храпченко. – Москва: Сов. писатель, 1978. – 366 с.
320. Царева Н.А. Проблемы философии, искусства и культуры в русском символизме и европейском постмодернизме: компаративистский подход: монография / Н.А. Царева. – Владивосток: Дальнаука, 2009. – 346 с.
321. Чеснокова Г. Цветовое восприятие мальчика “индиго” и цветная грамматология писателя-синэстета В. В. Набокова / Г. Чеснокова // Актуальные проблемы теории и методологии науки о языке: международная научно-практическая конференция 24-25 мая 2008г. СПб, ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2008.– С. 50-56.
322. Числов М.М. Время зрелости - пора поэмы: состояние и проблематика жанра поэмы. Тенденции современной поэзии / М.М. Числов. – 2-е изд., доп. – Москва: Сов. писатель, 1986. – 396 с.
323. Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля / А. В. Чичерин. - Москва: Художественная литература, 1985. – 447 с.

324. Чуковский К.И. Александр Блок как человек и поэт / К.И. Чуковский. – Москва: Русский путь, 2010. – 192 с.
325. Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета: монография / Ю.Н. Чумаков. – Москва, 2010. – 88 с.
326. Шарапенкова Н.Г. Роман «Москва» Андрея Белого: от Хаоса к Космосу: Монография / Н.Г. Шарапенкова. – Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А.И.Герцена, 2012. – 158 с.
327. Шахматовский вестник / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН, Науч. совет по истории мировой культуры РАН, Блоковс. комис., М-во культуры Моск. обл., Гос. ист.-лит. и природ. музей-заповедник "Шахматово". – Москва: Наука, 1980. Вып. 9: [материалы междунар. науч. конф. "Александр Блок: Жизнь и творчество. Окружение и рецепции" (2005)] / [отв. ред. И. С. Приходько]. – 2008. – 252 с.
328. Шахматовский вестник. Материалы Блоковских конференций «Стихия и культура» (2008) и «А.Блок и Италия» (2009) / [отв. ред. И.С. Приходько]; Науч. совет РАН «История мировой культуры». – Москва: Наука, 1980 – Вып. 10-11. – 2010. – 459 с.
329. Шахматовский вестник. Выпуск 13. "Начала и концы": жизнь и судьба поэта. Материалы международной научной конференции, посвященной 90-летию со дня смерти А.Блока (12-14 сентября 2011) / [отв. ред. И.С. Приходько]; ИМЛИ РАН; Науч. совет РАН «История мировой культуры»; Государственный мемориальный музей-заповедник Д.И.Менделеева и А.А.Блока. – Москва: Наука. Вып. 13. – 2013. – 416 с.
330. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Ф.В.Й. Шеллинг. – Санкт-Петербург: Алетейя при участии фонда «Университет, кн.», 1996. – 496 с.

331. Шкиль С.В. Синий пурпур кружит вниз. Поэтика синего цвета в лирике И. Бунина и М. Кузмина / С.В. Шкиль // Русская речь. – 2004. – №3. – С. 17-22
332. Штенгелов Е. С. Цвет в художественной литературе / Е. С. Штенгелов // Наука и жизнь. 1970. - № 8. - С. 24-26.
333. Щедракова О. Н. Функционирование категории вещи в поэзии постсимволизма (на материале ранней лирики Б. Л. Пастернака) : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Николаевна Щедракова. – Москва, 2006. – 24 с.
334. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку / Л. В. Щерба. – Москва: Учпедгиз, 1957. – 188 с.
335. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера].– Москва: МИК, 2002. – 215 с.
336. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / В Андреева [и др.]. – Москва: Астрель: АСТ, 2008. – 556 с.
337. Эткинд Е.Г. Там, внутри: о русской поэзии XX века: очерки / Е.Г. Эткинд. – Санкт-Петербург: Максима, 1995. – 568 с.
338. Юркина Л.Н. Символика цвета и света в повести А.И. Куприна «Поединок» / Л.Н. Юркина // Цвет и свет в художественном произведении. – Сыктывкар: СГУ, 1990. – С. 36-41
339. «Я лучшей доли не искал...»: Судьба А. Блока в письмах, дневниках, воспоминаниях /сост., очерки и коммент. В. Енишерлова. – Москва: Правда, 1988. – 556 с.
340. Язикова Ю. С. Особенности поэтического слова / Ю. С. Язикова // Вестник ЛГУ. Языкознание, 1963. Вып. 2. - № 8. – С. 97-104.
341. Язык и стиль художественного произведения: тезисы докладов IX науч.- теорет. и метод. конференции, организуемой каф. рус. лит. (26-28 мая 1966г.) / под общ. ред. А.И. Ревякина. – Москва., 1966. – 168 с.

342. Якобсон А.А. Конец трагедии / А. А. Якобсон. – Москва; Вильнюс: ВИМО, 1992. – 196 с.
343. Якобсон Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон; вступ. ст. В.В. Иванова; сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. – Москва: Прогресс, 1987.– 460 с.
344. Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии / Е.Г. Яковлев. – Москва: Высшая школа, 1977. – 222 с.
345. Яныпин П. В. Введение в психосемантику цвета: учеб. пособие / П. В. Яныпин. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. – 189 с.
346. Яныпин П. В. Эмоциональный цвет: эмоциональный компонент в психологии цвета / П. В. Яныпин. – Самара: Изд-во СамГПУ, 1996. – 218 с.
347. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения : избранные труды по теории литературы / Б.И. Ярхо ; Рос. акад. наук, Отд-ние ист.-филол. наук, Ин-т языкознания; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Ин-т мировой культуры; изд. подготовили М.В. Акимова [и др.]; под общ. ред. М.И. Шапира. – Москва: Языки славянских культур, 2006. – 926 с.
348. Chalacinska-Wiertelak H. Культурный код в литературном произведении. Интерпретации художественных текстов русской литературы XIX и XX веков / Halina Chalacinska-Wiertelak; Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. – Poznan: Wydaw. Naukowe UAM, 2002. – 237 с.
349. Ebert C. Symbolismus in Russland: zur Romanprosa Sologubs, Remisows, Belys / Christa Ebert .- Berlin : Akademie-Verlag, 1988 .- 203 S.
350. Kasack W. Russische Literaturgeschichten und Lexika der Russischen Literatur: Die Handbuecher des 20. Jahrhunderts: Uberblick - Einfuehrung - Wegfuehrer / Wolfgang Kasack .- Konstanz : Univ.-Verlg. Konstanz, 1997. – 278 S.

351. Poyntner E. Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok / E. Poyntner // Slawistische Beiträge. – München. – 1988. – URL: <http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2388/1/08.pdf> (дата обращения: 15.11.2013).
352. Sloane D. Alexander Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle. Columbus, Ohio, 1987.
353. Vroon R. Prosody and Poetic Sequences // Russian Verse Theory: Proceedings of the 1987 Conference at UCLA / Ed. Barry P. Scherr and Dean S.Worth. Columbus, Ohio, 1989. – P.473-490
354. Vroon R. The Renaissance of the Lyric Cycle in Russian Modernism // Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18-20 März 1997 / Hersg.Reinhard Ibler. Frankfurt am Main, 2000. – S. 563-580