

Н.В. БАРКОВСКАЯ (*Екатеринбург, Россия*)

УДК 821.161.1-14:821.161.1-32
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-3

«ЧЕРНЫЙ МОНАХ» А. ЧЕХОВА И А. БЛОКА (К ПРОБЛЕМЕ ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА)

Аннотация. В статье отстаивается понимание лирического сюжета как движения чувства, развития эмоции. Элементы описаний мира внешнего (портрет, пейзаж, деталь) становятся носителями лирического переживания. В качестве примера анализируется лирический сюжет в стихотворении А. Блока «Здесь ночь мертва. Слова мои дики...». В стихотворении упоминается «черный монах», что дает основание для сопоставления образного строя стихотворения с рассказом А. Чехова «Черный монах», тем более что для «прозы настроений» писателя характерна музыкальная (сонатная) композиция, что доказано Н. Фортунатовым. Некоторое сходство деталей этих двух произведений только подчеркивает принципиальное различие эпического и лирического типов сюжета. Событийный сюжет в рассказе Чехова завершен, лирический сюжет в стихотворении Блока сжат в одну точку и оставляет лирического героя в ситуации «распутий». Анализ стихотворения показывает, что сюжет стихотворения (нарастание отчаяния и рвущийся из груди крик) реализуется не в событийной канве, а в самом интонационном строе текста.

Ключевые слова: лирический сюжет, лирический герой, образ переживания, А. Блок.

Статья коллеги из Луцка Т.В. Полежаевой заставила задуматься над тем, что казалось вполне очевидным: какова специфика сюжета в лирике? Вслед за Гегелем-Белинским мы традиционно принимаем разделение литературы на три рода: эпос, лирику и драму. Учитывая тот факт, что лирика, «царство субъективности», выражает мир внутренний, содержанием лирического произведения обычно называют переживание (мысли, чувства, настроения, побуждения, состояния лирического субъекта). Соответственно, лирический сюжет понимается как движение, развитие, динамика этой эмоциональной «волны», ее спады, нарастания, контрапункты, варьирование (потому чаще говорят не о сюжете в лирике, а о композиции стихотворения: время здесь течет как бы сгустками, от строфы к строфе, огромную роль играют ритмиче-

ские факторы, не только повторы – звуковые, лексические, синтаксические, но и паузы, особенно концевые, формирующие, как известно, вертикальное пространство стиха). Исследуя перформативные истоки лирики, В.И. Тюпа полагает ее жанровыми зародышами такие прото-литературные перформативы, как *хвала и хула, угроза и покой, жалоба и желание*. От хвалы берут начало ода и гимн, от хулы – инвектива, сатира, басня, от оплакивания – элегия, от покоя – идиллия, от тревоги – баллада. Исследователь пишет: «Общая тенденция развития лирических жанров состоит в нарастании и, наконец, доминировании медитативного лиризма» [Тюпа 2015:145]. Как видим, историческая ретроспекция также указывает на эмоциональную природу содержания лирического произведения. Все детали мира внешнего (пейзаж, портрет, предметная деталь) становятся носителями лирического переживания, пространство и время поэтического мира попадают в силовое поле времени и пространства стихотворного текста. Прототипом лирического субъекта выступает автор биографический. О «принципе неопределенности» лица такого лирического субъекта, его *местоименности* (*я, ты, мы*) убедительно писал Е.Г. Эткинд [Эткинд 2001: 44-49]. Для лирики характерна «прямооценочная точка зрения» [Корман 2006: 222]. Одним словом, лирика тяготеет к монологичности.

Однако субъектная сфера лирики усложняется. Б.О. Корман блестяще проанализировал ролевого героя в лирике Некрасова; в начале XX в. окончательно формируется представление о лирическом герое, как известно, термин был введен Ю.Н. Тыняновым на материале лирики Блока [Тынянов 1977: 118-119]. С.Н. Бройтман [Бройтман 2008: 300] исследовал форму неосинкретического субъекта, где «я» и «другой» не смешаны, а разыграны в их нераздельности и неслиянности. Начало XXI в. ознаменовалось расцветом «лирического эпоса» (к которому относят стихотворения Б. Херсонского, М. Степановой, Ст. Львовского, А. Родионова, Е. Фанайловой), поскольку здесь рассказывается некая история третьего лица (персонажа). Так, Ирина Плеханова пишет об имперсональности лирического субъекта в стихах Марии Степановой, стихии хорового многоголосия [Плеханова 2016: 543]. И вот тут уже ясность начинает размываться. В недавно вышедшем учебнике «Поэзия» [Поэзия. Учебник 2016: 21-23] вводится разделение поэзии на нарративную (в которой звучит голос нарратора) и медитативную (с лирическим героем); согласно этой точке зрения, баллада – жанр нарративной поэзии, и можно говорить о наличии в ней сюжета эпического типа. Возможно, одна из причин – неразличение поэзии (стихотворный текст) и лирики как рода литературы. Но, думается, проблема сложнее.

Б.О. Корман использовал понятие двуродовой природы текстов, субъектом сознания в которых выступает ролевой герой (наиболее очевидна эта двуродовость там, где слово лирического субъекта композиционно отделено от слова персонажа-рассказчика, как, например, в стихотворении Некрасова «Орина, мать солдатская»). Вместе с тем, исследователь подчеркивал, что ведущим началом в таких произведениях выступает именно эмоциональная сфера лирического субъекта, а рассказ человека из народа выступает толчком для развития новой гаммы его переживаний («Что и жалеть, коли нечем помочь!», нарастающее острое недовольство собой, душевная надломленность).

Но вот Б.О. Корман называет текстом двуродовой природы также и стихотворение Александра Блока «На железной дороге», в котором нет такого явного разделения точек зрения «автора-повествователя» и представителя простого народа. Исследователь прямо пишет, что конфликт в данном стихотворении – человек и роковая сила, подминающая его под себя («Эпическое начало в стихотворении обнажено»). Такой конфликт определяет развитие сюжета: человек на наших глазах проходит свой недолгий земной путь. Далее Б.О. Корман делает вывод: «Во всем этом нельзя не видеть осуществления принципа эпического повествования. Как в современном эпическом произведении, сюжет строится на сцеплении, смене сцен-описаний: во рву, перед приходом поезда, на перроне» [Корман 2006: 223]. Однако далее говорится, что перед нами все-таки лирическое произведение, в котором эпическое начало находится в подчиненном, служебном положении по отношению к лирическому. А затем Б.О. Корман анализирует именно лирический сюжет, разворачивающийся в сфере сознания автора-повествователя, динамику «напряженно-оценочной атмосферы» стихотворения [Корман 2006: 224-226]. К этому следует добавить соображение о принципиальной многозначности образа-символа, так что субъект в стихотворении Блока – субъект комплексный, вбирающий и судьбу девушки из народа, и судьбу России, и собственную промчавшуюся «юность бесполезную», согласно характерному для поэтики символизма принципу аналогии. (Сошлемся также на прочтение *лирического* сюжета «газетного» стихотворения Блока «Петроградское небо мутилось дождем, / На войну уходил эшелон...» Марией Степановой: «Так это всё и читается: в два слоя <...> Что здесь удивительно – это степень авторского неведения и ведения, которым при этом наделен сам *стих*. Два сюжета попеременно заступают дорогу один другому...», [Степанова 2015: 16]).

Приведем еще один пример. В блоковский цикл «Распутья» включено стихотворение «Здесь ночь мертва. Слова мои дики...».

*Здесь ночь мертва. Слова мои дики.
Мигает красный призрак – заря.
Наутро ввысь пушу мои крики,
Как белых птиц на встречу Царя.*

*Во сне и в яви – неразличимы
Заря и зарево – тишь и страх...
Мои безумья – мои херувимы...
Мой Страшный, мой Близкий – черный монах...*

*Рука или ветер шевелит лоскутья?
Костлявые пальцы – обрывки трав...
Зеленые очи горят на распутьи -
Там ветер треплет пустой рукав...*

*Закрыт один, или многие лики?
Ты знаешь? Ты видишь! Одежда пуста!
До утра – без солнца – пушу мои крики,
Как черных птиц, на встречу Христа!*

[Блок 1946: 134]

Совершенно очевидна аллюзия к рассказу А.П. Чехова «Черный монах» (1893, опубликован в 1894), сонатную структуру которого, вероятно, почувствовал Блок, с присущим ему внутренним настроением на Дух музыки. Своеобразный «ремейк» чеховской темы, предпринятый Блоком, не противоречил чеховскому замыслу рассказа. В примечаниях о творческой истории рассказа «Черный монах» сообщается: «Заговорили <...> о мираже, о преломлении лучей солнца через воздух и так далее, и в результате возник вопрос: может ли и самый мираж преломиться в воздухе и дать от себя второй мираж? Очевидно, может...» [Чехов 1977: 490]. Таким «отражением отражения» первоисточника можно считать рассматриваемое стихотворение. Блок чутко уловил личный (до известной степени) тон рассказа Чехова о Коврине: в Мелихове Чехов сам увлекся садоводством, часто приезжали И.Н. Потапенко и Л.С. Мизинова, Лика садилась за рояль и пела «Серенаду» Брага... В этот период Чехов интересовался психиатрией, был знаком и с книгой Макса Нордау о вырождении современного культурного человека. Блок, в свою очередь, не менее был озабочен кризисом личности на рубеже веков, тем более, что материал для раздумий давала и судьба собственного отца. Цикл «Распутья» – переходный от 1-го ко 2-му то-

му лирики, отсюда центральная тема двойничества («Боюсь души своей двуликой»), внутренняя противоречивость лирического героя, наблюдаемая не со стороны, а изнутри самого себя, что и послужило основой для лирической интерпретации чеховского рассказа в данном стихотворении.

Стихотворение датировано 9 января 1903 г. Как известно, кризис отношений с Л.Д. Менделеевой спровоцировал у Блока в конце 1902 г. мысль о самоубийстве. Однако 2 января 1902 г. положительный ответ получило официальное предложение, сделанное Л.Д. Менделеевой («Она дала мне царственный ответ»), а 3 января произошел знаменательный обмен письмами с Андреем Белым, положивший начало возгорженной дружбе и, далее, не менее острой вражде. Помимо общей тревожной атмосферы начала 1900-х гг., совсем близко были и трагические события в ближайшем окружении Блока и Белого: 16 января скончался Михаил Сергеевич Соловьев, его жена Ольга Михайловна вышла в соседнюю комнату и застрелилась, сын Сережа остался сиротой. А вскоре началась война с Японией и все дальнейшие катастрофы в российской истории и личной жизни поэта. Блок, с его обостренным внутренним слухом к тональности времени, не мог безоглядно отдаться счастью взаимной любви (ср. Коврин: «И меня, как Поликрата, начинает немножко беспокоить мое счастье» [Чехов 1977: 248]), тем более что отношение его к невесте отнюдь не было житейски и психологически простым.

Как преломился чеховский сюжет в стихотворении Блока? Прежде всего, отметим, что поэт выбрал самый финал рассказа, который резюмирует весь смысл, сжав, тем самым, событийный сюжет до его завершающей точки. У Чехова умирающий Коврин, в последний раз увидевший черного монаха, «...звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна...» [Чехов 1977: 257]. Блок не мог не увидеть в этом фрагменте почти полный перечень тех лирических мотивов, которые наполняли его «усадебную» лирику 1-го тома и с которыми он прощался, выходя из гармонического мира Прекрасной Дамы в большой «страшный мир».

Если рассматривать ситуацию, обрисованную в стихотворении, как событийную, то можно выстроить некое подобие эпического сюжета: утомленный бессонной ночью герой (1 строфа, экспозиция) видит в полусне призрак черного монаха (2 строфа, завязка); кульминационная 3 строфа содержит описание призрака, далее следует развязка – герой убеждается, что вместо призрака перед ним лишь пустота (4

строфа); в рассказе Чехова эквивалентом пустоты в финале становится смерть Коврина: утром Варвара Николаевна обнаружила его мертвым. Однако такая процедура моделирования событийного сюжета будет явной натяжкой, поскольку конфликт в стихотворении внутренний: борьба в душе героя между стремлением к Христу, к служению и тихому благоговению – и страхом демонической подмены объекта поклонения.

Первая строфа начинается почти на грани отчаяния: короткие предложения констатируют «мертвую ночь» и «дикие слова» (отметим нарушение схемы 4-стопного хоря: между третьей и четвертой стопами появляется лишний безударный слог, что дополнительно делает ритм более нервным). Утренняя заря не кажется спасением от мертвой тьмы: она «мигает», подобна «красному призраку». И только две последние строки первой строфы выражают надежду на приход утра, когда слова героя, как «белые птицы», полетят навстречу Царю. Во второй строфе герой снова погружается в тьму своей больной души, причем добро и зло так же неразличимы, как сон и явь, заря и зарево, тишь и страх; «белые птицы»-херувимы осознаются как порождение собственного безумия. Вместо Царя к герою приближается черный монах (вторая строфа), одновременно и «страшный», и «близкий». Отсутствие глаголов, внутренние паузы в каждой строке и концевые многоточия (усиливающие основную стиховую паузу) замедляют ритм. Напряжение первой строфы сменяется растерянностью, смятением; вместо «криков» на фонетическом уровне отчетливо преобладают «шепотные» *ч, ш, х*. В третьей строфе происходит дальнейший спад голоса, внимание переносится с внутреннего страдания вовне: герой вглядывается в призрак, уже не столько страшный, сколько жалкий: он в лоскутках, у него костлявые пальцы. В конце концов, страшное видение растворяется в тоскливом, выморочном пейзаже (вместо настойчивого повторения «мой», «мои» – обрамляет начало и конец строфы слово «ветер», имплицитно вносящее мотивы пустоты, неприятности, сиротства, оставленности («на распутье»). И, наконец, четвертая строфа – кульминация лирического сюжета, эмоциональный взрыв. Тихая речь, замедленная многочисленными паузами, сменяется риторическими вопросами, восклицаниями, обращениями, теснящимися друг на друга; пронзительно звучит ассонанс звука [u]. Обман обнаружен, герой бунтует против лже-Царя.

Здесь уместно вспомнить рассуждения П. Флоренского о лике, лице и личине. Лицо, читаем в «Иконостасе», есть то, что мы видим при дневном опыте, то, чем являются нам реальности здешнего мира; это как бы сырая натура, над которой работает портретист. Лик – он-

тологический дар Божий, идеальная (духовная) основа каждого человека, и от человека, степени его подвижничества и праведности зависит, насколько сквозь его лицо проступит лик. Полную противоположность лику составляет личина, larva, persona – это маска, кора, которая прикрывает пустоту, «мистическое самозванство» [Флоренский 1993: 26-29]. Флоренский указывает, что в немецких и русских сказках нечистая сила признавалась пустою внутри [Флоренский 1993: 30]. К.Д. Мочульский по поводу одного из стихотворений Блока замечает: «Самое страшное в двойнике – отсутствие лица: в нем угроза разложения личности, полного небытия» [Мочульский 1948: 77].

Обнаружив за видимостью призрака пустоту, герой стихотворения в отчаянии отрицает и утро, и белый свет, и солнце (важное уточнение «без солнца» интонационно выделено, тире здесь не знак синтаксиса, а знак чтения, интонационного акцента). Кошунственно звучит мстительное обещание-проклятие в финальной строке: слова героя полетят, как черные птицы, навстречу Христу. Двойственность состояния, колебания полусна-полубезумия разрешаются победой демонического начала, душа, содрогаясь, погружается во тьму. (О двойственности Блока, о противоречивом отношении к образу Христа много было сказано, особенно в связи с финалом поэмы «Двенадцать», см., напр., Г.П. Федотов [Федотов 1927], А. Якобсон [Якобсон 1992] и мн. др.) Но до знаменитой поэмы в 1903 г. было еще далеко; возможно, для Блока в этот период уже началось «угасание зорь», если в образе монаха увидеть намек на В.С. Соловьева, под влиянием поэзии и философии которого Блок находился в юности. В 1910 г., к десятилетию со дня смерти В.С. Соловьева, Блок напишет статью «Рыцарь-монах», где обрисован мифологизированный портрет покойного: «... бледным светом мерцает панцирь, круг щита и лезвие меча под складками черной рясы. Тот же взгляд, углубленный мыслью, твердо устремленный вперед. Те же стальные волосы и худоба, которой не может скрыть одежда» [Блок т.5: 451]. Композиционное кольцо, когда конец последней строфы варьирует конец первой, только заостряет контраст белых и черных слов, надежды на утро и отчаяния.

Как видим, сюжет разрешается совсем по-другому, чем в рассказе Чехова, где Коврин умирал с блаженной улыбкой – здесь же герой остается жить в страдании. Коврин также осознавал, что призрак – порождение его расстроенной психики, но он готов был поддаться самообману, поверить в свою избранность, так ему было бы комфортнее жить, чем вести здоровый образ жизни: не пить, не курить, принимать бром и читать скучные лекции. Герой Блока, напротив, восстает против обмана, не поддается на соблазн неискушенной веры в призрак.

Сюжет в рассказе Чехова завершен; внутренний сюжет героя Блока остановлен на распутье, в начале нового мучительного этапа пути «во-человечения». Но данные отличия обусловлены лишь разными авторскими концепциями произведений. Существеннее для нас отметить постоянное описание Чеховым лиц персонажей, как Коврина, так и призрака; Блока пугает именно двуличность – и призрака, и самого лирического героя – за которой зияет безликость, абсолютная пустота. В рассказе Чехова нам поведана история жизни Коврина, в стихотворении Блока выражен острый миг душевного надлома.

Н.М. Фортунатов замечательно проанализировал сонатную форму рассказа Чехова, выявив в сюжете экспозицию (изложение двух контрастирующих музыкальных тем), разработку (развитие, преобразование изложенных в экспозиции тем), репризу (повторение материала экспозиции). Важным моментом является то, что экспозиция и реприза имеют одинаковую структуру. У Чехова в репризе сливаются в одном эмоциональном строе прежде резко противопоставляемые темы. И в финале есть еще характерное заключение, подобное коде в музыке: когда эмоциональный тон резко меняется, возвращаясь к интонации экспозиции. Благодаря этому, пишет исследователь, заключение обращено к началу повествования (экспозиции) и не только структурно (реприза), но и интонационно отражает его в себе; тем самым форме придается строгая ритмическая уравновешенность и завершенность [Фортунатов 1974: 175-176].

Казалось бы, в стихотворении Блока мы имеем дело с такой же сонатной структурой (финал контрастно повторяет начало). Но вот заключения («коды») тут нет и быть не может, т.к. нет сознания и голоса, внеположенного лирическому герою и могущего завершить его до «целостности» (Бахтин указывал, что форма исповеди не может быть завершена изнутри самого героя [Бахтин: 1979: 125]), «ты» в блоковском стихотворении – не другой человек, это обращение героя к самому себе, знак его внутренней раздвоенности. Следовательно, нет выхода за рамки судьбы и переживаний одного героя в объективный, бесконечный поток жизни. Стихотворение выражает состояние лирической концентрации, миг, всплеск эмоций, переполняющих душу, этот миг не может длиться долго, лирический сюжет принципиально фрагментарен. Сюжет новеллы Чехова завершен, создает вполне целостный образ мира в рамках отдельно взятого произведения (Блоку понадобилось объединять циклы в книги, чтобы смоделировать Путь героя своей лирики, понятой как «роман в стихах»).

В рассказе Чехова, помимо Коврина с его переживаниями, есть широкий внешний мир (действие происходит и в усадьбе Песоцких, и

в Ялте, Коврина окружают отец и Таня Песоцкие, Вера Николаевна, сюжет охватывает несколько лет, есть и предисловный рассказ о детстве Коврина у приемного отца, сдвигающий сюжетную рамку), в конечном итоге, движет событийный сюжет столкновение Коврина с другими людьми и с жизнью в целом. У Блока весь художественный мир ограничен сознанием одного лирического героя, появление призрака черного монаха не маркирует этапы событийного сюжета, а овнешняет «черную» сторону в душе героя, сталкивающуюся с его «белой» стороной.

Итак, если в рассказе Чехова реализована симметричная сонатная композиция, то у Блока дан сгущенный миг, напряженный диссонанс. Весь сюжет стихотворения – нарастающий крик: высказанное в начале намерение *пустить крики* навстречу Царю, реализуется в конце, крик слышен в финальных восклицаниях, но выражает не благоговение, а проклятие. Этот «дискурсивный» сюжет стихотворения не предполагает выхода за пределы текста, замкнутого на себя. Сюжет длится столько времени, сколько понадобится, чтобы прочитать эти 16 строк. Событие здесь – не что-то, совершающееся в как бы реальном мире, а само говорение, речевой поток, устремленный от надежды к отчаянию, от предчувствия крика к его реализации.

Высказанные выше соображения о принципиальной разнице эпического и лирического типов сюжета можно было бы также рассмотреть на примере преломления сюжета рассказа Л. Андреева «Ангелочек» в стихотворении Блока «Сусальный ангел».

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

Блок А.А. Полн. собр. стихотворений: в 2 т. Т. 1 Л.: Сов. писатель, 1946.

Блок А.А. Полн. собр. соч.: в 8 т. М.-Л.: ГИХЛ, 1960-1963. Т.5.

Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008; см. также: *Бройтман С.Н.* Лирика в историческом освещении // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры (Основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. 3. С. 421-465; *Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение: учеб. пособие / под ред. Л.В. Чернец. М.: Высш. шк., 2006. С. 310-321.

Корман Б.О. Теория литературы / Ред.-сост. Е.А. Подшивалова, Н.А. Ремизова, Д.И. Черашняя, В.И. Чулков. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006.

Мочульский К.В. Александр Блок. Париж: Умса Press, 1948. URL: http://www.vtoraya-literatura.com/publ_382.html

Плеханова И. Литературоцентризм социальной лирики // Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs новые возможности: монография / отв. ред. Н.В. Ковтун. – 3-е изд., стер. – М.: Флинта: Наука, 2016. – С. 516 – 556.

Поэзия. Учебник / Н.М. Азарова, К.М. Корчагин, Д.В. Кузьмин, В.А. Плунгян и др. М.: ОГИ, 2016.

Степанова М. Три статьи по поводу. М.: Новое издательство, 2015.

Тынянов Ю.Н. Блок / Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Тюпа В.И. Перформативные истоки лирики // Онтология и поэтика: Теоретические и аналитические аспекты: к 75-летию М.М. Гиршмана – Siedlice, 2015. С. 141-168.

Федотов Г.П. (Е. Богданов). На поле Куликовом // Современные записки. Париж. XXXII, 1927. [Электронный ресурс]. URL: http://odinblago.ru/Na_pole_kulikovom

Флоренский П. Иконостас: Избр. труды по искусству. СПб.: МИФРИЛ; Русская книга, 1993.

Фортуатов Н.М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 173-186.

Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 8. М.: Наука, 1977. С. 226 – 257.

Эткинд Е.Г. Разговор о стихах / Е.Г. Эткинд. Проза о стихах. СПб.: Знание, 2001.

Якобсон А. Конец трагедии. Вильнюс-Москва: Весть, 1992.