

Олег Лекманов

КЛЮЧИ
К СЕРЕБ-
РЯНОМУ
ВЕКУ

Из курса лекций
для проекта
Magisteria



Олег Лекманов

Ключи к «Серебряному веку»

«Лекторий Magisteria»

2016

Лекманов О. А.

Ключи к «Серебряному веку» / О. А. Лекманов — «Лекторий
Magisteria», 2016

ISBN 978-5-905712-31-9

Перед вами сборник лекций известного российского литературоведа, в основе которого – курс, прочитанный в 2017 году для образовательного проекта «Магистерия». Настоящее издание – первое в книжной серии, в которой российские ученые будут коротко и популярно рассказывать о самом важном в истории культуры.

ISBN 978-5-905712-31-9

© Лекманов О. А., 2016
© Лекторий Magisteria, 2016

Содержание

Вместо предисловия	5
Иван Бунин – последний	7
Максим Горький – между спасительной ложью и разоблачительной правдой	11
Валерий Брюсов – символы-ребусы	17
Александр Блок – воспевание через дискредитацию	23
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Олег Лекманов

Ключи к «Серебряному веку»

Вместо предисловия

– Думаю я, Сократ, что для человека в совершенстве образованного очень важно знать толк в стихах: это значит понимать сказанное поэтами, судить, что правильно в их творениях, а что нет, и уметь разобрать это и дать объяснение, если кто спросит.
Платон, «Протагор»¹

Основой для этой небольшой книжки послужил курс аудиолекций, прочитанный мною в 2016–2017 гг. для образовательного сайта Magisteria.ru². Главная задача курса состояла в том, чтобы попытаться вооружить слушателей ключами к нескольким хрестоматийным произведениям русских поэтов и прозаиков 1900-х – 1910-х годов, отобраным из необъятного потенциального списка не без претензии на математическую стройность.

Открывается курс лекциями о прозе (И. Бунин) и драматургии (М. Горький) двух реалистов. Затем настает черед поэзии: три лекции посвящены символистам (В. Брюсову, А. Блоку, И. Анненскому), три – акмеистам (Н. Гумилеву, раннему О. Мандельштаму, ранней А. Ахматовой), три – футуристам (В. Хлебникову, раннему В. Маяковскому, раннему Б. Пастернаку), три – поэтам-модернистам, которые ни к одному из этих направлений себя не причисляли (раннему С. Есенину, ранней М. Цветаевой, В. Ходасевичу). В качестве эпилога к книге мы помещаем разбор стихотворения завершителя русского модернизма – обэриута Александра Введенского.

Каждая лекция строится как разбор произведения одного из перечисленных авторов, цель которого – выведение общей «формулы творчества» этого автора (итоговые формулы стали в книжке заглавиями лекций). Разумеется, сводя сложнейшие многогранные творческие миры русских писателей начала XX столетия к кратким формулам, мы эти миры очень сильно упрощаем. В ряде случаев (Блока, Гумилева, Мандельштама, Пастернака, Есенина, Цветаевой) предложенные формулы работают лишь на ограниченном пространстве определенного периода творчества поэта. Однако ничто не мешает слушателю и/или читателю самостоятельно проделать обратную операцию и усложнить предложенную простую формулу до того уровня, который будет для него удобен и доступен. Мы же стремились избежать не того, чтобы формула оказалась элементарной, а того, чтобы она оказалась неправильной. Удалось ли нам это, судить читателю и слушателю.

Еще одна опасность избранного нами подхода – это самоочевидность большинства формул, которые мы вывели. И вот тут самое время сказать несколько слов о предполагаемом адресате книги. К кому она обращена? Уж точно не к тому, кто не любит русскую литературу конца XIX – начала XX веков, не разбирается в ней, а главное, и не хочет разбираться. Но и не к специалистам по этому периоду: им, повторимся, разборы, составившие книгу, вероятно, покажутся слишком простыми («Мы и так все это знали!»). Наш идеальный адресат в данном случае – школьник, студент, учитель литературы, да и просто любой гуманитарно ориентированный читатель, который хочет получать удовольствие не только от непосредственного

¹ Перевод Вл. С. Соловьева.

² См.: <https://magisteria.ru/category/silver-age/>. Темы курсов лекций на сайте и в этой книге совпадают лишь отчасти – курс аудиолекций обширнее.

эстетического восприятия поэтических и прозаических текстов, но и от ощущения, что он эти тексты понимает.

Каждая лекция завершается короткой библиографической отсылкой к самым информативным, на наш взгляд, исследованиям, посвященным тому автору, о котором в лекции идет речь (по четыре позиции на каждого автора; работы, процитированные в лекциях, в список не входят).

Посвятить книгу я бы хотел коллегам по школе филологии гуманитарного факультета НИУ ВШЭ.

Иван Бунин – последний (О рассказе «Антоновские яблоки»)

Значение слова «последыш» в толковом словаре С. И. Ожегова такое: «Последний ребенок в семье (*прост.*)». Многие, конечно, помнят, что «Последыш» – это заглавие второй главы поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Существительным «последыш», если только удастся очистить его от почти неизбежных пейоративных смысловых оттенков, можно было бы охарактеризовать литературную позицию Ивана Алексеевича Бунина. Последний представитель древнего, но обедневшего и провинциального дворянского рода Бунин и в литературе сознательно принял на себя роль последнего слабого ребенка в семье великих русских прозаиков ушедшего XIX столетия. Прибегая к формулам другого отечественного нобелиата, бунинское отношение к гигантским теням русских классиков можно было бы обозначить так: «В лучшие свои минуты я кажусь себе как бы их суммой – но всегда меньшей, чем любая из них, в отдельности. Ибо быть лучше их на бумаге невозможно»³.

«Пусть слабый и ущербный, но именно я и едва ли не в одиночку противопоставил свои стихи и прозу новейшей адской скверне – русскому модернизму!» Вот в чем Бунин видел свою миссию, и это очень многое предопределило не только в выборе тем для его произведений, но и в их языке, в их поэтике.

Цель нашей сегодняшней лекции будет состоять в том, чтобы показать, как тема «последыша» решается в программном рассказе Бунина «Антоновские яблоки», знаменательно датированном переломным между двумя столетиями годом – тысяча девятисотым. В этом рассказе, напомним, с ностальгическим умилением восстанавливаются подробности угасающего деревенского быта русского дворянства. В финальной главке Бунин с горечью, но и с гордостью рассказывает о жизни «мелкопоместных, обедневших до нищенства» представителей дворянского сословия. К ним он явно относит и себя самого.

Бросается в глаза, что многие сегменты, из которых в «Антоновских яблоках» складывается общая картина приусадебной жизни XIX века, взяты автором из русской прозы и поэзии того времени.

Это и сиденье ночью у костра, как в «Бежином луге» Тургенева и «Степи» Чехова:

...в саду – костер, и крепко тянет душистым дымом вишневых сучьев. В темноте, в глубине сада – сказочная картина: точно в уголке ада, пылает около шалаша багровое пламя, окруженное мраком, и чьи-то черные, точно вырезанные из черного дерева силуэты двигаются вокруг костра, меж тем как гигантские тени от них ходят по яблоням
(«Антоновские яблоки»).

...под самой кручью холма, красным пламенем горели и дымились друг подле дружки два огонька. Вокруг них копошились люди, колебались тени, иногда ярко освещалась передняя половина маленькой кудрявой головы... («Бежин луг») Около полуночи подводчики и Егорушка опять сидели вокруг небольшого костра. Пока разгорался бурьян, Кирюха и Вася ходили за водой куда-то в балочку; они исчезли в потемках, но все время слышно было, как они звякали ведрами и разговаривали; значит, балочка была недалеко. Свет от

³ Сочинения Иосифа Бродского. Т. I. СПб., 1997. С. 6.

костра лежал на земле большим мигающим пятном; хотя и светила луна, но за красным пятном все казалось непроницаемо черным
(«*Степь*»).

Это и перелистывание книг в дворянской библиотеке, как в седьмой главе «Евгения Онегина» Пушкина и в «Обрыве» Гончарова:

Потом примешься за книги, – дедовские книги в толстых кожаных переплетах, с золотыми звездочками на сафьянных корешках. Славно пахнут эти, похожие на церковные требники книги своей пожелтевшей, толстой шершавой бумагой! Какой-то приятной кисловатой плесенью, старинными духами...
(«*Антоновские яблоки*»)

Хранили многие страницы
Отметку резкую ногтей;
Глаза внимательной девицы
Устремлены на них живей.
Татьяна видит с трепетаньем,
Какою мыслью, замечаньем
Бывал Онегин поражен,
В чем молча соглашался он.
На их полях она встречает
Черты его карандаша.
Везде Онегина душа
Себя невольно выражает
То кратким словом, то крестом,
То вопросительным крючком.

(«*Евгений Онегин*»)

– Послушай, Вера, я хотел у тебя кое-что спросить, – начал он равнодушным голосом, – сегодня Леонтий упомянул, что ты читала книги в моей библиотеке, а ты никогда ни слова мне о них не говорила. Правда это? – Да, некоторые читала. Что ж?
(«*Обрыв*»)

Это и словно бы из Гоголя позаимствованное описание «великолепного кулеша с салом». Это, наконец, и сцены помещичьей охоты, как в «Графе Нулине» Пушкина, «Записках охотника» Тургенева, «Войне и мире» Толстого...

К сказанному нужно прибавить, что само построение бунинского рассказа, представляющего собой неторопливый и любовный каталог мельчайших деталей, из которых ткалась повседневная жизнь дворян и крестьян, почти без сомнения восходит к знаменитому ностальгическому сну Обломова из одноименного романа Гончарова.

Бунинский прием (литературная подсветка сцен дворянской жизни) демонстративно обнажен в третьей главке «Антоновских яблок», в которой помещик Арсений Семенович, собирающийся на охоту, «шутливо-важно декламирует баритоном» две строки из «Псовой охоты» Афанасия Фета:

Пора, пора седлать проворного донца
И звонкий рог за плечи перекинуть!

В чем функция этого приема? По-видимому, в том, что Бунин воспекает и оплакивает в своем рассказе не только уходящую эпоху тургеневских «дворянских гнезд», но и завершающийся период истории отечественной словесности, представленный в рассказе отсылками к Пушкину, Гоголю, Тургеневу, Гончарову, Льву Толстому, Фету... То есть в «Антоновских яблоках» заявлена та литературная позиция «последыша», с описания которой мы начали эту лекцию и которую Бунин методично до педантичности отстаивал всю свою жизнь.

В свете этого особое значение приобретает, казалось бы, вполне проходной перечень фамилий русских поэтов из все той же третьей главки рассказа Бунина: «А вот журналы с именами Жуковского, Батюшкова, лицеиста Пушкина».

Почему этот список открывается именем Жуковского? Не потому ли, что оно оказывается идеальным перекрестием двух главных тематических линий рассказа «Антоновские яблоки»?

С одной стороны, та эпоха в отечественной литературе, сквозь призму которой Бунин смотрит на действительность в рассказе и наследником которой он себя ощущает, начинается именно со стихотворений Жуковского и Батюшкова – пропагандистов баллады и элегии на русской почве⁴.

С другой стороны, Жуковский, как известно, был не только метафорическим, но и настоящим бунинским предком. Незаконный сын помещика Тульской губернии Афанасия Ивановича Бунина (помещиком Орловской и Тульской губернии являлся и отец автора «Антоновских яблок»), Жуковский воспринимался младшим писателем в качестве драгоценного звена в той родственной цепи, где ему самому было суждено стать последним звеном.

О том, насколько важной для литературной и реальной родословной молодого прозаика и поэта была фигура Жуковского, косвенно свидетельствует тот факт, что спустя год после написания «Антоновских яблок» Бунин начал работу над очерком, специально посвященным творчеству автора «Светланы» и «Людмилы». 8 мая 1901 года он извещал брата Юлия: «Поклонись Николаю Федоровичу Михайлову, издателю «Вестника воспитания» и спроси его, не возьмет ли он у меня осенью статью о Жуковском. Ты знаешь, как я его люблю»⁵. К сожалению, ни сама эта статья, ни какие-либо наброски к ней не найдены и, вероятно, не сохранились.

Еще отметим, что в том микрофрагменте «Антоновских яблок», о котором сейчас идет речь, и особенно в следующем за ним, ненавязчиво возникают как литературные, так и родственные мотивы, тесно связанные для Бунина с Жуковским: «И с грустью вспомнишь бабушку, ее полонезы на клавикордах, ее томное чтение стихов из «Евгения Онегина». И старинная мечтательная жизнь встанет перед тобою... Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах! Их портреты глядят на меня со стены, аристократически-красивые головки в старинных прическах кротко и женственно опускают свои длинные ресницы на печальные и нежные глаза...»

Упоминая о «Евгении Онегине» вслед за перечислением имен «Жуковского, Батюшкова, лицеиста Пушкина», Бунин не только отсылает читателя к XX–XXIV строфам седьмой главы «Евгения Онегина», где, как и в финале третьей главки «Антоновских яблок», говорится о дворянской усадебной библиотеке, но и указывает на генезис пушкинского гения – от лицейских опытов и ученичества у Жуковского и Батюшкова до великого романа в стихах.

⁴ О роли Жуковского и Батюшкова в становлении русской поэзии XIX века см., например, в замечательной книге: *Проскурина О. А. Поэзия Пушкина, или подвижный палимпсест*. М., 1999.

⁵ Цит. по первой публикации: *Бабореко А. К. Бунин: Жизнеописание*. М., 2004. С. 81. О Буине и Жуковском (без привлечения разбираемого нами фрагмента «Антоновских яблок») см.: *Анисимова Е. Е.* «Душа морозная Светланы – в мечтах таинственной игры»: эстетические и биографические коды Жуковского в рассказе Бунина «Натали» // *Вестник Томского Государственного университета. Филология*. 2011. № 2 (14); *Анисимова Е. Е., Анисимов К. В.* Эхо Жуковского и Гоголя в прозе И. А. Бунина 1910-х гг.: поэтика баллады и эстетика «страшного». Статья I // *Вестник Томского Государственного университета. Филология*. 2015. № 1 (33).

Рассказывая же о бабушке и других представительницах своей семьи, смотрящих на него с портретов начала – середины XIX века, Бунин в очередной раз вводит в «Антоновские яблоки» тему собственного рода и через него – тему Жуковского-предка. Напомним, что после смерти Афанасия Бунина в 1791 году заботы о подрастающем Жуковском взяла на себя его бабушка Мария Григорьевна Бунина.

Таким образом, мы вправе воспринять как прямой автокомментарий к имени Жуковского из перечня поэтов Золотого века в «Антоновских яблоках» то место из письма Бунина к Н. Р. Вредену от 9 сентября 1951 года, в котором он уже безо всякого самоумаления подводит итоги своей творческой деятельности. Делает это Бунин в третьем лице, утверждая, что он «классически кончает ту славную литературу, которую начал вместе с Карамзиным Жуковский, а говоря точнее – Бунин, родной, но незаконный сын Афанасия Ивановича Бунина и только по этой своей незаконности получивший фамилию “Жуковский” от своего крестного отца...»⁶.

Рекомендуемые работы

Выготский Л. С. «Легкое дыхание» // Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.

Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004.

Марченко Т. В. Поэтика совершенства: о прозе Ивана Бунина. М., 2015.

Бунин И. А. Чистый понедельник [Опыт пристального чтения]. *Лекманов О. А., Дзюбенко М. А.* Пояснения для читателя. М., 2016.

⁶ Цит. по первой публикации: *Бабореко А. К.* Бунин: Жизнеописание. С. 408. Курсив в цитате принадлежит Бунину. – *О. Л.*

Максим Горький – между спасительной ложью и разоблачительной правдой (О пьесе «На дне»)

В второй лекции цикла мы попробуем развить и дополнить некоторыми конкретными наблюдениями точку зрения на личность и творчество Горького, предложенную в давнем мемуарно-аналитическом очерке Владислава Ходасевича. «...Вся его литературная, как и вся жизненная деятельность, проникнута сентиментальной любовью ко всем видам лжи и упорной, последовательной нелюбовью к правде». Так Ходасевич охарактеризовал жизненную и творческую позицию Горького⁷, а далее разъяснил, что ложь была любима этим писателем как терапевтическое средство от язв окружающего существования, правда же была ненавидима им как бесполезный и бессмысленный способ обнажения этих язв.

Однако литературную и общественную позицию Горького сильно осложнило то, что его «официальным вероисповеданием» и «рабочей гипотезой», на которой Горький «старался базироваться в своей художественной работе»⁸, был марксизм с его культом социальной правды: вспомним хотя бы о названии главного печатного органа большевиков – «Правда». Таким образом, первому пролетарскому писателю все время приходилось балансировать на тонкой грани между своим органическим *мироощущением* и усвоенным от марксистов *мировоззрением*. Ходасевич не употребляет в своем очерке двух слов, выделенных нами курсивом, но нам они кажутся точно выражающими суть его концепции.

Вслед за Ходасевичем рассмотрим, как тема правды и лжи разрабатывается Горьким в «произведении, может быть – лучшем из всего, что им написано, и несомненно – центральном в его творчестве», а именно – в пьесе «На дне» (1902)⁹.

Ходасевич справедливо отмечает, что «основная тема» пьесы – «правда и ложь»¹⁰. Существительное «правда» (и однокоренные с ним слова) употребляется в «На дне» 46 раз. Для сравнения – слово «бедность», например, встречается в пьесе 4 раза.

Уличением во лжи и выявлением правды обитатели ночлежки пользуются в первую очередь как эффективным средством, с помощью которого можно смутить и раздражить оппонента и тем самым одержать над ним моральную победу. «Техника» такого раздражения выразительно демонстрируется уже на первой странице пьесы:

Квашня. Чтобы я, – говорю, – свободная женщина, сама себе хозяйка, да кому-нибудь в паспорт вписалась, чтобы я мужчине в крепость себя отдала – нет! Да будь он хоть принц американский – не подумаю замуж за него идти.

Клещ. Врешь!

Квашня. Чего-о?

Клещ. Врешь. Обвенчаешься с Абрамкой...

Весьма характерно, что буквально через несколько реплик эти персонажи зеркально поменяются местами, и уже не Клещ Квашню, а Квашня Клеща будет гвоздить беспощадной правдой:

Клещ. Велика барыня!.. А с Абрамкой ты обвенчаешься... только того и ждешь...

⁷ Ходасевич В. Горький // Ходасевич В. Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 4. М., 1997. С. 166.

⁸ Там же. С. 164.

⁹ Там же. С. 165.

¹⁰ Там же.

Квашня. Конечно! Еще бы... как же! Ты вон заездил жену-то до полусмерти...

Клещ. Молчать, старая собака! Не твое это дело...

Квашня. А-а! Не терпишь правды!

Это зеркальное отражение функционально, поскольку оно сразу же создает у читателя и зрителя впечатление, что унижение друг друга правдой, побивание друг друга правдой – не единичный, исключительный случай, а повторяющийся, часто используемый тактический прием в схватках ночлежников. Тем более, что дальше следует такой обмен репликами между Анной и Клещом:

Анна (высовывая голову из-за полога). Начался день! Бога ради... не кричите... не ругайтесь вы!

Клещ. Заныла!

Анна. *Каждый божий день!*[курсив мой – О. Л.] Дайте хоть умереть спокойно!..

Иных резонов говорить правду умные персонажи пьесы не видят, а глупые этих резонов не могут, не умеют сформулировать. Приведем важный фрагмент из второго акта пьесы Горького:

Татарин (горячо). Надо играть честно!

Сатин. Это зачем же?

Татарин. Как зачем?

Сатин. А так... Зачем?

Татарин. Ты не знаешь?

Сатин. Не знаю. А ты – знаешь?

Татарин плюет, озлобленный. Все хохочут над ним.

Впрочем, в третьем акте умный, но донельзя циничный Бубнов все-таки формулирует свой резон говорить правду, исходя при этом из известного принципа «чем хуже, тем лучше»:

Бубнов. Мм-да!.. А я вот... не умею врать! Зачем? По-моему – вали всю правду, как она есть! Чего стесняться?

На эту реплику яростно реагирует все тот же Клещ:

Клещ (вдруг снова вскакивает, как обожженный, и кричит). Какая – правда? Где – правда? (Треплет руками лохмотья на себе.) Вот— правда! Работы нет... силы нет! Вот – правда! Пристанища... пристанища нету! Издыхать надо... вот она, правда! Дьявол! На... на что мне она – правда? Дай вздохнуть... вздохнуть дай! Чем я виноват?.. За что мне – правду? Жить – дьявол – жить нельзя... вот она – правда!..

Все читатели и/или зрители помнят самую знаменитую реплику пьесы: «Чело-век! Это – великолепно! Это звучит... гордо!» Но не все замечают того очевидного обстоятельства, что наряду с темой «Человека», которая настойчиво и даже несколько навязчиво варьируется в репликах персонажей «На дне», в пьесе Горького отчетливо звучит тема человека-зверя, человека-животного. Уже в начинающей пьесе развернутой авторской ремарке показывается, как тот самый Сатин, который в четвертом акте будет патетически воспевать человека, «только что проснулся, лежит на нарах – и рычит». Он же в финальном эпизоде второго акта «(кричит). Мертвецы не чувствуют... Кричи... реви... мертвецы не слышат!..» Звериное «рычание» и звериный «рев» дополняются в пьесе звериным «ворчанием»: «Входит Зоб; потом – до конца акта – еще несколько фигур мужчин и женщин. Они раздеваются, укладываются на нары, ворчат» (ремарка из четвертого акта). Здесь превращение человека в зверя происходит буквально

на наших глазах. «Раздеваются» – это еще характерно человеческое; «укладываются на нары» – это уже не столь характерно человеческое; «ворчат» – это уже характерно звериное, «собачье».

Человек – если еще не зверь, то всегда готов повести себя как зверь (реплика Насти в третьем действии: «Голая! На четвереньках поползу!»). Та же тема – в укоризненных словах Барона, обращенных к Пеплу: «Ты бы меня тогда заставлял на четвереньках ходить, когда я был неровня тебе...»). «Зверьями» друг друга и самих себя персонажи пьесы называют часто и охотно. Особенно достается хозяйке ночлежки Василисе Костылевой: «Сколько в ней зверства, в бабе этой!» (Бубнов в первом действии); «Зверь! Хвастаешься зверством своим?» (Пепел во втором действии); «Сестра у тебя – зверь злой» (Лука Наташе в третьем действии); «Что зверствуешь?» (Квашня в третьем действии: она же – обоим Костылевым. чуть ниже: «Гляди-ко, звери какие»). Показательно, впрочем, что Васька Пепел, во втором действии обвиняющий Василису Костылеву: «За то ты ее и бьешь зверски!», – буквально несколькими репликами выше поучает ее же: «В женщине – душа должна быть... Мы – звери... нам надо... надо нас – приручать...».

Герои пьесы редко вспоминают о больших, экзотических животных. Поверить в то, что слесарь Клещ – «крокодил», Сатину так же трудно, как и в то, что он «талант, гений, частный пристав» (начало первого акта). А если уж и говорится о «верблюде», то тут же выясняется, что «он вроде... осла! Только без ушей...» (финал четвертого акта). Чаще всего персонажи драмы сравнивают своих оппонентов с мелкими хищниками, которые убить – не убьют, но кровь попортят изрядно. Едва ли не самое распространенное ругательство в пьесе – это «собака!», что несколько неожиданно, если вспомнить об апологии собаки в русской литературе конца XIX – начала XX века. «Молчать, старая собака!» – кричит Клещ Квашне в самом начале пьесы (мы уже цитировали эту реплику). «Околел... старый пес!» – так Пепел реагирует на смерть Костылева в конце третьего действия. «Я тебе, щенку, сказала – молод ты лаять про меня...» – ругается Василиса Костылева на Алешку в первом акте (и тут же ему угрожает: «... я всю улицу натравлю на тебя...»).

Наиболее агрессивного и самостоятельного среди ночлежников Ваську Пепла (его комната, хоть и «тонкими переборками», но все же отгорожена от общего жилища – логова) в пьесе периодически называют волком («Я ее жалею...» – говорит Пепел о Наташе в первом действии. «Как волк овцу...» – иронически прибавляет Бубнов. «Несладко живу... волчья жизнь – мало радует...» – признается сам Пепел Наташе в третьем акте. Он же хвастается во втором акте: «Жди от волка толка!»). В начале четвертого акта, однако, выведенная из себя Настя кричит, обращаясь ко всем обитателям «дна»: «Волки! Чтоб вам издохнуть! Волки!»

Еще одно хищное существо, чьими приметами персонажи пьесы охотно наделяют друг друга, – это ворон. «Вороном» обзывает Пепел Бубнова в первом акте («Погоди, не каркай!» – бросает Васька ему же во втором акте. Страницей выше Медведев обращается со сходной репликой к Луке: «Ты... чего каркаешь?»). «А поймашь, – на горе всему вашему гнезду... Спросят: кто меня на воровство подбил и место указал? Мишка Костылев с женой! Кто краденое принял? Мишка Костылев с женой!» – пугает Медведева Пепел во втором действии¹¹. Реплика Пепла можно противопоставить обращенные к Насте слова Бубнова: «Раскрасивай, ворона, перья... валяй!», где ворона, пытающаяся замаскироваться – «раскрасить» свои перья, выглядит жалко¹². Обращению Бубнова к Насте-вороне, в свою очередь, противостоит реплика Луки из второго действия пьесы, адресованная умирающей Анне: «Это ничего! Это – перед смертью... голубка. Ничего, милая! Ты – надейся...».

¹¹ Сравните с развитием аналогичной темы, например, в «Золотом теленке» Ильфа и Петрова, где возникает зловещий образ «вороньей слободки».

¹² Сравните с репликой того же Бубнова в третьем действии: «Мастер, положим, хороший... очень он ловко собак в енотов перекрасивал... кошек тоже – в кенгурий мех... выхухоль... и всяко».

И, наконец, мельчайшие из упоминаемых в пьесе хищных животных – это кровососущие насекомые-паразиты. «Зачем тебя давить?» – с таким издевательским вопросом обращается хозяин ночлежки Костылев к персонажу с говорящей фамилией «Клещ». Однако и сам Костылев, как это сплошь и рядом случается в пьесе Горького, в итоге предстает чуть ли не двойником Клеща / клеща. «Он в меня, как клещ, впился... четыре года сосет! – жалуется Пеплу Василиса Костылева. – А какой он мне муж? И для всех он – яд...» Интересно, что в знаменитой реплике человеколюбца Луки «Я и жуликов уважаю, по-моему, ни одна блоха – не плоха: все черненькие, все прыгают...», блохи описаны как вполне симпатичные, шустрые существа, но отнюдь не как насекомые-паразиты. Отметим, что реплике миролюбивого «старичка» Луки о людях-блохах, которые прыгают, противостоит в пьесе «кафкианская» реплика агрессивного «старичка» Костылева о людях-тараканах, которые ползают:

Нельзя, чтобы люди вроде тараканов жили... Куда кто хочет – туда и ползет...

Человек должен определять себя к месту... а не путаться зря на земле...

Животные-хищники, как известно, нападают на домашнюю скотину. Люди-хищники в пьесе «На дне» нападают на самих себя. Они сами себе и палачи, и жертвы. «Ты чего хрюкаешь?» – спрашивает Бубнов Сатина в начале пьесы. «Эх, вы... свиньи!» – упрекает ночлежников Василиса Костылева ниже. «Нищая... свинья...» – кричит самой Василисе Костылев во втором действии. «Козел ты рыжий!» – так Квашня обзывает Клеща в первом акте. «Ах, и хороша парочка, баран да ярочка», – иронически умиляется Костылев, глядя на Анну и Актера. «Отставной козы барабанщиком» называет Алешка Медведева в четвертом акте. На него же Алешка намекает в разговоре с Квашней: «Стало быть, правду говорят, что и курица пьет!» А Сатин – главный протагонист пьесы – начинает свой знаменитый монолог о Человеке с выкрика, обращенного к братьям и сестрам по несчастью: «Молчать! Вы – все – скоты!»

Даже и приведенная подборка цитат показывает, что изо всех героев пьесы «На дне», ведущих себя подобно злым зверям и гвоздящих друг друга правдой как дубиной, отчетливо выделяется странник Лука. О его роли в пьесе хорошо написал в своем очерке о Горьком Ходасевич:

Он является, чтобы обольстить обитателей «дна» утешительной ложью о существующем где-то царстве добра. При нем легче не только жить, но и умирать. После его таинственного исчезновения жизнь опять становится злой и страшной.

Лука наделал хлопот марксистской критике, которая изо всех сил старается разъяснить читателям, что Лука – личность вредная, расслабляющая обездоленных мечтаниями, отвлекающая их от действительности и от классовой борьбы, которая одна может им обеспечить лучшее будущее. Марксисты по-своему правы: Лука, с его верою в просветление общества через просветление личности, с их точки зрения в самом деле вреден. Горький это предвидел и потому, в виде корректива, противопоставлял Луке некоего Сатина, олицетворяющего пробуждение пролетарского сознания. Сатин и есть, так сказать, официальный резонер пьесы. «Ложь – религия рабов и хозяев. Правда – бог свободного человека», провозглашает он. Но стоит вчитаться в пьесу, и мы тотчас заметим, что образ Сатина, по сравнению с образом Луки, написан бледно и – главное – не любовно. Положительный герой менее удался Горькому, нежели отрицательный, потому что положительного он наделил своей официальной идеологией, а отрицательного – своим живым чувством любви и жалости к людям.

Замечательно, что, в предвидении будущих обвинений против Луки, Горький именно Сатина делает его защитником¹³.

Ходасевич подразумевает здесь знаменитый монолог Сатина из четвертого акта пьесы, кратким стилистическим анализом которого мы бы и хотели завершить эту лекцию:

Сатин (ударяя кулаком по столу). Молчать! Вы – все – скоты! Дубье... молчать о старике! (Спокойнее.) Ты, Барон, – всех хуже!.. Ты – ничего не понимаешь... и – врешь! Старик – не шарлатан! Что такое – правда? Человек – вот правда! Он это понимал... вы – нет! Вы – тупы, как кирпичи... Я – понимаю старика... да! Он врал... но – это из жалости к вам, черт вас возьми! Есть много людей, которые лгут из жалости к ближнему... я – знаю! Я – читал! Красиво, вдохновенно, возбуждающе лгут!.. Есть ложь утешительная, ложь примиряющая... Ложь оправдывает ту тяжесть, которая раздавила руку рабочего... и обвиняет умирающих с голода... Я – знаю ложь! Кто слаб душой... и кто живет чужими соками – тем ложь нужна... одних она поддерживает, другие – прикрываются ею... А кто – сам себе хозяин... кто независим и не жрет чужого – зачем тому ложь? Ложь – религия рабов и хозяев... Правда – бог свободного человека!

Как видим, этот монолог действительно начинается с защиты Луки и если не апологии, то уж точно – оправдания утешительной лжи («из жалости к вам», «из жалости к ближнему»). Однако по мере разворачивания своей страстной речи Сатин почти неуследимо для читателя переходит от оправдания лжи к ее обличению. По-видимому, Горький специально позаботился о житейской мотивировке для отмеченного нами и очевидного логического сбоя в сатинском монологе – напомним, что он произносится в состоянии сильного опьянения. Отчетливым маркером внезапной смены идеологической позиции Сатина становится проникновение в его речь слов и выражений из марксистского митингового жаргона. Если в первой, оправдательной части монолога встречается, по крайней мере, одно существительное, отсылающее к евангельскому контексту («ближнему»), то вторая, обвинительная часть изобилует формулировками из совсем другого ряда: «Ложь оправдывает ту тяжесть, которая раздавила руку рабочего», «... кто живет чужими соками», «кто... не жрет чужого». И, наконец: «Ложь – религия рабов и хозяев...»

То есть читатель получает возможность воочию наблюдать, как усвоенное горьковское мировоззрение борется с естественным горьковским мироощущением. При этом мировоззрение побеждает (если побеждает!) мироощущение не логически, а едва ли не только за счет более выгодного стратегического местоположения апологии правды в тексте пьесы. Представляется, что простая перестановка первой и второй частей монолога Сатина местами могла бы кардинально поменять оценки правды и лжи, выставляемые этим героем:

Я – знаю ложь! Кто слаб душой... и кто живет чужими соками – тем ложь нужна... одних она поддерживает, другие – прикрываются ею... А кто – сам себе хозяин... кто независим и не жрет чужого – зачем тому ложь? Ложь – религия рабов и хозяев... Правда – бог свободного человека! Я – понимаю старика... да! Он врал... но – это из жалости к вам, черт вас возьми! Есть много людей, которые лгут из жалости к ближнему... я – знаю! Я – читал!

Все это в конечном итоге приводит к многомерности пьесы «На дне» и вольной или невольной стереоскопичности позиции ее автора. Чтоб, не в последнюю очередь, и превращает

¹³ Ходасевич В. Горький. С. 165.

пьесу в одну из лучших вещей Горького, лишенную плакатной трафаретности, которая отвращает многих читателей, например, от горьковского романа «Мать».

Рекомендуемые работы

Гачев Г. Д. Что есть истина? Прения о правде и лжи в «На дне» М. Горького // Театр. 1966. № 12.

Тагер Е. Б. О стиле Горького // Тагер Е. Б. Избранные работы о литературе. М., 1988.

Келдыш В. А. Творчество М. Горького // История всемирной литературы: в 8-ми тт. Т. 8. М., 1994.

Максим Горький: Pro et contra: Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей 1890–1910-е гг.: Антология. СПб., 1997.

Валерий Брюсов – символы-ребусы (О стихотворении «Творчество»)

Творчество
Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блески,
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки лащаются ко мне.

Тайны созданных созданий
С лаской лащаются ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

1 марта 1895

Это стихотворение можно без преувеличения назвать программным не только для поэзии Валерия Брюсова, но и для раннего русского символизма в целом.

В свое время оно было встречено шквалом улюлюканий и насмешек. Автора уличали в шарлатанстве, обвиняли в неумении связно мыслить и даже ставили ему психиатрический диагноз. Соответственно, все стихотворение было объявлено образчиком декадентской галиматии.

Такая характеристика верна с точностью до наоборот. Если в чем и правомерно было бы упрекнуть Брюсова, так это в излишней рациональности. Перед нами не текст-тайна (как того требовали установки символизма) и даже не текст-загадка (как будет позднее у акмеистов), а текст-ребус¹⁴, расшифровать который сегодняшнему читателю, воспитанному на стихах модернистов, большого труда не составит.

Ключ к стихотворению читатель получает, соотнеся первую строфу с последней, в которой варьируются образы первой. Особое внимание он должен обратить на причастие «создан-

¹⁴ Напомним, что Брюсов в юности сотрудничал с оккультным журналом «Ребус».

ных» (при существительном «созданий») из начальной строки финальной строфы, отчетливо противопоставленную причастию «несозданных» (при этом же существительном) из первой строки стихотворения:

несозданных созданий vs. созданных созданий

Из этого сопоставления следует вывод: в стихотворении изображается процесс созидания, а, говоря точнее (и обратив внимание на подсказку, содержащуюся в заглавии стихотворения), – творческий процесс. Р. Д. Тименчик предложил для текстов такого рода чуть громоздкое, но точное определение – автометаописание: я рассказываю в тексте о том, как я создаю этот текст¹⁵.

Теперь, обретя ключ ко всему стихотворению, внимательно перечитаем его снова строфа за строфой:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

О какой «эмалевой стене» идет речь в первой строфе? Очевидно – об эмалевых печных изразцах, подобных тем, что будут много лет спустя описаны на одной из первых страниц «Белой гвардии» Михаила Булгакова: «Замечательная печь на своей ослепительной поверхности несла... исторические записи и рисунки». Изразцы ослепительные, то есть они обладают способностью отражать реальные предметы, находящиеся в комнате. И мы можем, лишь самую малость вольничая, реконструировать реальную картинку, подразумеваемую в первой строфе: лирический герой находится в комнате, вероятно, пребывая в состоянии медитации, полусна; как бы сквозь сон он видит, что разлапистые листья растений под названием латания (действительно, очень похожие на лопасти мельницы) отражаются в печных эмалевых изразцах; смутные отражения листьев растений в изразцах так же соотносятся с самими этими листьями, как смутный пока творческий замысел, зреющий в подсознании лирического героя, – с будущим воплощением этого замысла.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

Во второй строфе автор показывает нам, как лирический герой делает первый шаг на пути реализации своего творческого замысла: фиолетовые тени от стеблей и листьев латаний он уподобляет рукам и ладоням с растопыренными пальцами. Внимательный читатель понимает, что свой мир лирический герой будет творить, преображая предметы и тени от предметов, взятые из окружающей его действительности¹⁶. Здесь будет уместно целиком процитировать короткое и тоже программное брюсовское стихотворение 1896 года, в котором идеальный мир, создаваемый в «тайных мечтах» лирического героя, прямо соотнесен с окружающим его эмпирическим миром:

¹⁵ См.: Тименчик Р. Д. Автометаописание у Ахматовой // Russian Literature. 1974. № 10–11.

¹⁶ Сравните с зачином позднейшего стихотворения Мандельштама 1909 года, явно находящегося в зависимости от разбираемых брюсовских строк: «На бледно-голубой эмали, // Какая мыслима в апреле, // Березы ветви поднимали // И незаметно вечерели».

Четкие линии гор;
Бледно-неверное море...
Гаснет восторженный взор,
Тонет в безбрежном просторе.

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы, —
Что перед ним этот прах:
Степи, и скалы, и воды!

Уподобление шевелящихся листьев растений шевелящимся рукам, использованное в стихотворении «Творчество», тянет за собой уподобление шевелящихся рук рукам дирижера. Поэтому «руки» у Брюсова «чертят звуки». Но «звуки» этими дирижирующими руками именно чертятся: в идеальном мире, создаваемом лирическим героем, музыка и живопись совмещаются. Далее мы увидим, что к такому совмещению вслед за автором «Творчества» будут стремиться русские футуристы – Хлебников и Маяковский.

Раз в идеальном мире можно чертить звуки, то и тишина в этом мире может быть «звонко-звучной» (один оксюморон тянет за собой другой)¹⁷.

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блески,
При лазоревой луне.

В третьей строфе стихотворения идеальный мир лирического героя расширяется, отвоевывая у реальности все больше и больше пространства. Если в двух начальных строфах областью преобразования служили лишь печные изразцы, то теперь воображаемые садовые беседки¹⁸ «вырастают» повсюду, вырываясь за пределы пространства печи и, кажется, не имея уже четких соответствий в реальном предметном мире комнаты лирического героя.

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки ластаня ко мне.

Четвертая строфа «Творчества» после первой публикации стихотворения спровоцировала наибольшее количество насмешек. Никто не понимал, как в небе могут одновременно оказаться и месяц, и луна.

В частности, не слишком остроумный юморист, скрывшийся под псевдонимом «Фиолетовый глаз», напечатал на стихотворение Брюсова такую пародию:

Сонет (символиста)
О ты, волнистое начало,
Настало время то, настало,
Когда тебя увидел я!

¹⁷ Сравните в позднейшем четверостишии Мандельштама 1908 года, с явной отсылкой к разбираемым строкам Брюсова: «Среди немолчного напева // Глубокой тишины лесной».

¹⁸ «Киоск, *турец.*, легкая постройка на колоннах с куполом или многогранной крышей и открытыми пролетами и решетками. В садах и парках» (Словарь Брокгауза и Ефрона).

Луна полдневная моя!

А малоизвестный стихотворец П. Голощапов уже в 1913 году предложил ироническое рациональное объяснение для одновременного появления месяца и луны в «Творчестве» – по-видимому, лирический герой просто-напросто выпил лишнего:

Коль будет у тебя воочью
Такой оптический обман,
Что две луны увидишь ночью, —
Ну, значит, ты, мой милый, пьян.

То объяснение, которое предлагается самим поэтом в «Творчестве», ничуть не менее рационально, только вытекает оно из логики развертывания стихотворения, от первой строфы к четвертой. Вот это напрашивающееся объяснение: в небе всходит молодая луна, на кафельном изразце появляется ее отражение.

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

И, наконец, в финальной строфе стихотворения окружающий лирического героя реальный мир окончательно преобразается в мир идеальный, созданный его творческим усилием. Герой предстает абсолютным властителем этого мира, к которому «с лаской ластятся» даже его «тайны».

По-видимому, сам Брюсов ясно понимал, что его стихотворение слишком подчинено логике и разгадывается как ребус, а поэтому не может считаться полноценным произведением символиста. Ведь символизм делал ставку не на логическое, а на интуитивное познание мира. Грех рационализма автор «Творчества» попытался искупить, оформив свой текст как магическое заклинание. Отсюда – завораживающие синтаксические повторы и вариации, перетекающие из строки в строку стихотворения. Отсюда же – многочисленные фонетические взаимоподобления в тексте («ЛопАСТИ ЛАТАнИЙ», «ТрЕпЕщЕТ ТЕнь» и т. п.), а также – включение в словарь стихотворения экзотических существительных. Кто из нас, не заглядывая в словарь, объяснит, что такое «латания» и что такое «киоск» в том значении, которое этому существительному придано в «Творчестве»?

Остается отметить, что мемуары Владислава Ходасевича о Брюсове дают нам, вообще-то говоря, редко предоставляющуюся филологу возможность проверить правильность хода своих рассуждений сверкой с фактическим материалом. В этих мемуарах Ходасевич так описывает обстановку брюсовского дома в Москве:

Было в нем зальце, средняя часть которого двумя арками отделялась от боковых. Полукруглые печи примыкали к аркам. В кафелях печей отражались лапчатые тени больших латаний и синева окон. Эти латания, печи и окна дают реальную расшифровку одного из ранних брюсовских стихотворений, в свое время провозглашенного верхом бессмыслицы¹⁹.

Следом за этим пассажем в воспоминаниях Ходасевича следует другой, который показывает, что брюсовский символизм еще не был вполне органическим:

¹⁹ Ходасевич В. Брюсов // Ходасевич В. Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 4. С. 20–21.

Подробный разбор этого стихотворения напечатан мною в 1914 г. в журнале «София». Брюсов после того сказал мне при встрече:

– Вы очень интересно истолковали мои стихи. Теперь я и сам буду их объяснять так же. До сих пор я не понимал их.

Говоря это, он смеялся и смотрел мне в глаза смеющимися, плутовскими глазами: знал, что я не поверю ему, да и не хотел, чтоб я верил²⁰.

Приведем в заключение разбор Ходасевичем стихотворения Брюсова «Творчество» из журнала «София»:

Большая комната. Сумерки. Фонари за окнами. Тени пальм на белой кафельной печи: это во внешнем. И все та же любимая, неизменная, но неясная «мечта» – внутри. Брюсов сразу находит простейшее соответствие:

Тень несозданных созданий Колыхается во сне, Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые вечерние тени лапчатых листьев: мир. Еще не созданные стихи – в мечте:

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

Последняя строка означает уже совершившееся сочетание внешней тишины и внутренних голосов. Созидается мир, немного нелепый, «идеальный», – тот, где «мечта» сочетается с действительностью в формах расплывчатых и странных.

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блестки
При лазоревой луне.

И вот, далее, отраженный, мечтаемый мир становится второй действительностью. Восходит луна («прах!») – но с ней одновременно в «идеальной» природе, на эмалевой поверхности, восходит вторая луна, почти такая же, только более близкая:

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки лащаются ко мне.

«Мечта» побеждает реальность. Собственный мир, с собственной луной, уже создан – и поэт решительно отсекает его от обычного мира, больше не нужного:

²⁰ Там же. С. 21.

Тайны созданных созданий
С лаской ластаня ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

«Несозданное» стало «созданным». Уже созданные создания отщепляются от реального мира и получают бытие самостоятельное. В первой строфе они еще не оформились и «колыхаются, словно лопасти латаний». В последней они сами по себе «ластаня» к поэту, а пальмы сами по себе бросают свои обычные тени. Некогда связывавший их союз «словно» заменен разделяющим «и»: два мира разделены окончательно²¹.

Рекомендуемые работы

Максимов Д. Е. Брюсов: Поэзия и позиция. Л., 1969.

Гаспаров М. Л. Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995.

Гиндин С. И. Валерий Брюсов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. II. М., 2001.

Лавров А. В. Русские символисты. Этюды и разыскания. М., 2007 [по именному указателю].

²¹ *Ходасевич В. С.* Собрание сочинений: в 8-ми тт. Т. 2. М., 2010. С. 122–123.

Александр Блок – воспевание через дискредитацию (О стихотворении «Незнакомка»)

От разбора ключевого для раннего отечественного символизма текста в этой лекции перейдем к анализу стихотворения, знакового для русского символизма второй волны:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Озерки. 24 апреля 1906

«Незнакомка» длиннее брюсовского «Творчества» на целых восемь строф. Охватить единым аналитическим взглядом все стихотворение очень трудно, почти невозможно. Чтобы преодолеть это препятствие, разобьем текст на тематические части.

Но сколько их должно быть?

Напрашивается деление стихотворения на две почти равные части: до появления незнакомки (1–6 строфы) и после ее появления – 7–13 строфы²².

На правомерность именно такого разбиения текста ясно указывает мотивный параллелизм, возникающий при предложенном делении между финалами первой и второй частей «Незнакомки»:

И пьяницы с глазами кроликов
«In vino veritas!» кричат.

И:

Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.

²² Учитывая, что в финальной, 13 строфе, о незнакомке прямо не говорится, эти две части оказываются равными без «почти» (1–6 строфы / 7–12 строфы).

В промежутке между тостом на латыни и его переводом, между «пьяницами» и «пьяным чудовищем» как раз и размещен фрагмент о незнакомке. Подобное обрамление присутствия героини в тексте дает внимательному читателю право задаться вопросом: а была ли девушка? Не склублился ли образ незнакомки в (под)сознании лирического героя под воздействием винных паров? Не отражают ли реальное положение вещей его сомнения: «Иль это только снится мне»?

Постановка этих вопросов, в свою очередь, подводит нас к формулированию весьма существенной для понимания стихотворения загадки: почему в последней строке «Незнакомки» лирический герой признает, что «истина в вине»? Какова функция этого мотива в стихотворении?

Попробуем разобраться.

Для удобства анализа и исходя из логики построения блоковского стихотворения, его первую часть (1–6 строфы) разобьем еще на две подчасти: 1–4 строфы (пейзаж снаружи трактира и до появления лирического героя); 5–6 строфы (портрет лирического героя и описание атмосферы трактира).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.