

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ЦИКЛА АПОЛЛОНА ГРИГОРЬЕВА «БОРЬБА»: ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И РОМАНИЗАЦИЯ

Цикл Аполлона Григорьева «Борьба» впервые увидел свет в середине 1857 года в нескольких номерах журнала «Сын Отечества». Цикл представляет собой типичный образец медитативной лирики середины XIX века. В центре его – «диалектика души» лирического героя, трансформация лирического переживания

К смыслу заглавия цикла «Борьба» обращался еще А. Блок: «Борьба, борьба»– утверждает Григорьев во всех своих стихах, употребляя слово как символическое, придавая ему множество смыслов; в этой борьбе и надо искать ключа ко всем суждениям и построениям Григорьева – мыслителя...» [1]. Кроме Блока, смысла заглавия цикла «Борьба» доискивались и современные исследователи. Например, Б.О. Костелянец трактует его в психологическом плане: это борьба лирического героя со страстью, в которой, естественно, побеждает страсть. О том, что это «борьба» в душе самого героя, говорили Б.Ф. Егоров и С.Н. Носов. В их понимании «борьба» – рок, несчастье, сама судьба, с которой надлежит бороться [2].

Тема борьбы – сквозная в творчестве зрелого Григорьева. Именно этим словом и назван его основной и, как признано многими исследователями, наиболее удачный стихотворный цикл.

Семантика этого слова для Григорьева, действительно, многозначна: это и борьба со страстью в душе героя, «поединок роковой» Его и Ее, конфликт Я и Мир, противоборство ангельского и дьявольского в этом мире. По множеству свидетельств современников, Григорьев в жизни был человеком очень нервным, неровным, крайне импульсивным. Самого себя он называл и «последним романтиком», и «скифом», и «ходячим вулканом», отмечая свой «неистовый темперамент». Написанию цикла «Борьба» способствовал ряд объективных обстоятельств: это несчастная любовь А. Григорьева к Л.Я. Визард, распад «молодой редакции» журнала «Москвитянин», глубокий душевный кризис автора. В этом состоянии летом 1857 г. Аполлон Александрович уезжает за границу в качестве домашнего учителя князей Трубецких. Но эти причины – лишь внешние. Для Григорьева весь великий мир – лишь повод для собственных переживаний.

Борьба двух тенденций («органики», которая была свойственна Григорьеву критику и мыслителю, и «монтажности») создает впечатление искусственности, сконструированности цикла: ожившие театральные картины перемежаются с фиксацией чистого переживания (что свойственно только лирике), переживание же подчинено событийной стороне повествования, что характерно для эпических произведений.

В черновой рукописи авторский цикл с авторским названием «Борьба» имел подзаголовок: лирический роман. Он, действительно, напоминает роман по композиционной структуре, и роман психологический: в основе повествования – «воссоздание» переживания, лирический дневник.

В цикле присутствует двойная логика: субъективная связана со словом, с желанием аналитически разложить, разъять переживание (назовём это «текст»), объективная, существующая помимо героя и его сознания (назовем это «подтекст»). Эти две логики проявляются в первом стихотворении, в контрасте между необыкновенно мелодичным ритмом стихотворения (который создаёт чередование трех/четырёхстопного анапеста) и его содержанием, в противоречии между словом и чувством: «Я ее не люблю, не люблю». Объективно любовь уже захватывает героя, но он в страхе перед нею пытается заморозить себя отказом, отрешивается от своего чувства, закликает его повторением фразы «не люблю». Из заклятья ничего не получается, становится ясно, что перелом в душе героя уже произошел: в не-любовь вторгается любовь, и с ней уже нельзя справиться никакими

отрицаниями и заговорами. То, что это стихотворение – вольный перевод из Мицкевича, создает объективацию, ведь для выражения своих чувств герой выбирает «чужое» слово (это диалог на интертекстуальном уровне).

Каждое последующее стихотворение цикла демонстрирует не только темпоральное развитие событий, но и обнажает усиление двойственности в сознании героя. По словам Б.Ф. Егорова, «раздваивание соединяет стихотворения, делает их фабульно и тематически близкими, а контрастность отталкивает; тем самым будет постоянно поддерживаться напряжённость развития, мерцающая переходность, одновременно сходство и отличие» [3].

В следующем стихотворении - нарастание лирического чувства, что для героя болезненно. Борьба осуществляется уже не в душе лирического героя, а за пределами его «Я», это «поединок роковой» между героями, поэтому стихотворение становится заклатьем героини:

«О, молю тебя – будь холоднее, И меня и себя пожалей!» [4] (1,96). Сознание героя раздваивается: лирический герой, становясь полусумасшедшим («как помешанный днями брожу»), сознаёт безумие и греховность страсти. В стихотворении впервые звучит мотив бессонницы («ночи стонов безумных таких»). В третьем стихотворении, представляющем собой монолог-признание лирического героя, продолжает развиваться тема греховности страсти, и как следствие – появляется чувство вины героя, заявленное уже в первом стихе: *«Я вас люблю, что делать – виноват»*. «Странное» состояние сознания, напоминающее наркотическое опьянение, опиумные грезы («Я опиум готов как турок пить»), - расплата за греховную страсть. Самого себя он причисляет себя к миру темных сил («как недоступен рай для Сатаны», «как зверь попавший в сети»), страсть для него – безумие и мучение. Стихотворение контрастирует с двумя другими по интонации: оно как будто произнесено на одном дыхании. Это объясняется резкой сменой ритма – от анапеста к пятистопному ямбу.

Последующие стихотворения демонстрируют хаотичную смену чувств: от бессонницы («Опять, как бывало, бессонная ночь»); до «сумеречного» состояния, когда прошлое становится грёзами наяву (как в пятом стихотворении), и до лихорадки.

В цикле обозначается общеромантическая традиция, в которой тема трагической любви занимает не последнее место. Григорьеву ближе всего лермонтовская традиция, но, в отличие от Лермонтова, автор «Борьбы» «впервые <...> в русской литературе так подробно разработал тему о значимости, о великой ценности трагической любви, о счастье трагизма» [5]. Это состояние лирического героя выражено при помощи оксюморона: *«Блаженство ночь не спать, а днём бродить во сне»*.

«Страдание», как уже отмечалось в литературоведении (Б.О. Костелянец, Б.Ф. Егоров), для героя чрезвычайно емкое и сложное понятие: это и боль, и болезнь, и очищение, и нравственная высота, и то, что противопоставляет недюжинного человека толпе. «Страдать» для него – значит жить. Отсюда – и понятие «счастья муки», «счастье страдания», и бесконечная борьба не только с собою, но и с ней, героиней. Весьма важным является для героя понятие рока, судьбы, доли, которое впервые в цикле заявлено в четвертом стихотворении. Отношение к нему неоднозначно: от неприятия, вызова судьбе (как в четвертом стихотворении, *«Борьба так борьба!»*), до покорного понимания своей участи («Но если б я свободен даже был Бог и тогда б наш путь разъединил», как в шестом). «Роковой приговор», который душа героя поняла, но не приняла, тоже двойствен: это и предрешение судьбы свыше и вызов на борьбу, провоцирование его активности. Пафос борьбы, где нет заранее видимого результата, снимает налет предрешенности, оставляя надежду.

На фоне предыдущих текстов выделяется стихотворение *«Доброй ночи!.. пора!..»* – первое гармоническое стихотворение цикла. Оно не только представляет собой «вставную новеллу», «идеальное» отступление от основной сюжетной линии лирического романа, но и вольную интерпретацию стихотворения Мицкевича. Его герой и героиня чисты и

благородны, похоже, что любят друг друга, что следует из описания их утреннего прощания после ночного свидания. Но «идеальность» стихотворения лишь видимая, поверхностная. Дисгармония, двойственность, борьба характерны и для него. Наиболее ярко это проявляется в смене, даже перебивке, ритма: размер стихотворения – разностопный дактиль (от двух до пятистопного). Героя по-прежнему не оставляют существа «иного мира», его сознание остается раздвоенным: он ощущает присутствие «тайных гостей ночи», которые исчезают лишь до урочного часа. Зло в мире присутствует всегда, борьба между добром и злом никогда не прекращается. Лихоманки-лихорадки и ангел-хранитель в мире – персонификации человеческой души. В разностопном размере заложена аритмия, диссонанс, который предвещает «кульминационную лихорадку» последующих стихотворений. «Вставная новелла» наглядно демонстрирует «сконструированность» цикла. Стихотворение служит своеобразным «переходным мостиком» между шестым и восьмым текстами цикла.

Шестое стихотворение – наиболее «трезвое»: лирический герой ясно понимает сложившуюся ситуацию, сознаёт невозможность соединения с героиней. Мотив «двойного бытия» звучит в нём слабо, в отличие от стихотворения «Доброй ночи, пора», в котором появляются «существа иного мира», «тени ночи». Восьмое, кульминационное («Вечер душен, ветер воет») – самое «темное» и бредовое во всём цикле: душевное состояние лирического героя вновь двоятся, вместе с ним раздваивается, полусон становится бредом, большое воображение рисует лирическому герою странную картину: смерть возлюбленной и воображаемый диалог с нею. Диалог этот предельно редуцирован, так как она хранит молчание.

Это стихотворение, пожалуй, самое мрачное во всем цикле: в нём слышны мотивы болезни, смерти, ненастья, глухого отчаяния, необычно и художественное время – переход вечера в ночь (сумерки). Отличается от предыдущих оно не только настроением, но и ритмом – разностопный хорей создаёт неровный, даже лихорадочный ритм. Вероятно, только воображаемая смерть героини может помочь передать всю глубину отчаяния героя, его желание «переступить черту» реального в попытке слияния с возлюбленной. Это стихотворение – своего рода «ложный финал» цикла.

Девятое стихотворение продолжает тему смерти, тему переступания заветной черты, разделяющей миры. Это реализуется через диалог героя с заживо погребенной возлюбленной. Она – словно существо иного мира. Примечательно, что в этом стихотворении герои не имеют своего голоса, он отдан их «литературным двойникам»: Конраду Валленроду и его возлюбленной. Так реализуется «двойное бытие» лирического героя. В стихотворении важен момент объективизации, связанный с интертекстом. В этом переводе из А. Мицкевича польский автор является своеобразным «поэтическим двойником» Григорьева, так как он не только великий поэт–романтик, но и поэт–изгнанник, отвергнутый миром.

Восьмое и девятое стихотворения – это не только «ложные финалы», связанные с мнимой смертью возлюбленной, это и первая кульминация «Борьбы». В них трагизм страсти доходит до предела, до той черты, за которой смерть не мнимая, а реальная.

Каждое из следующих стихотворений может быть финальным, завершать цикл (своего рода «серия ложных финалов»).

В десятом стихотворении непосредственно звучит мотив прощания (четыре раза повторяется слово «Прощай!»). В одиннадцатом и двенадцатом усиливается лермонтовский мотив «расставанья в безмолвном и гордом страданье», автор доходит здесь до прямых реминисценций. Каждый из этих текстов вполне мог завершать цикл. Лирический герой – на новом этапе борьбы, он, казалось бы, смиряется со своей участью, с неизбежностью прощания. Но эти спокойные, «трезвые» стихи – лишь «затишье» перед лихорадкой новой кульминации, своего рода анализ пережитого «жизненного романа».

Резкий перебив ритма в тринадцатом и, особенно, в четырнадцатом стихотворениях, резкая смена настроения лирического героя знаменуют вторую кульминацию

«лирического романа», новый «сюжетный узел» в цикле *«Борьба»*. Блок назвал эти стихотворения «единственными в своем роде перлами русской лирики» [6]. «Бредовое» состояние сознания лирического героя сменилось опьянением. Контрастность, двойственность состояния лирического героя в стихотворении *«О, говори хоть ты со мной, гитара семиструнная...»* проявляется через сочетание плавного, песенного ритма (который диктует «гитарная», романсовая стихия) с «мучительными», «ядовитыми» (Б. Егоров) эпитетами. В построенном

как диалог стихотворении участвуют трое: Я, ОНА (звезда) и гитара. Но в каждом четверостишии (куплете) действует только пара из трех персонажей: в первом – «я» и гитара, во втором – звезда и «я», в третьем и четвертом – «я» и звезда, в пятом – «я» и гитара, в шестом – гитара и звезда, в седьмом – «я» и гитара [7]. Такое хаотичное перемежение персонажей отражает лихорадку чувств лирического героя и предваряет самое кульминационное стихотворение цикла – *«Цыганскую венгерку»*, где дисгармонические перебивы наблюдаются и в форме, и в сознании героя, и в сюжете. Двойственность подчеркивается с самой первой строки: *«Две гитары, зазвенев...»*, как будто одновременно звучат два голоса, причем, звучат по-разному: это звон и нытье. Раздвоенность и далее будет сказываться на самых разных уровнях:

а) на лексическом: оксюморон – *«горькое веселье»*, *«слияние грусти злой с сладострастием баядерки»*; б) ритмическом: постоянные перебои, смена стопности и даже смена размеров, когда в хорей вторгается анапест (*«чибирияк, чибирияк, чибирияшечка»*); в) стилевом: «ведение голосов двумя совершенно разными стилями» (Б.Ф. Егоров): интеллигентским, литературным и разговорно-простонародным (эти стили, как правило, свободно перемежаются). «Кажется, что нет предела его стилевому размаху, и народная речь, как и интеллигентская, оказывается у него удивительно многопластной, от строк фольклорной песни до грубоватых ругательств» - отметил Б.Ф.Егоров [8]. Сам Ап. Григорьев писал о *«Цыганской венгерке»* в письме к Е. Протопоповой от 6 января 1858 года: это *«метеорская, кабацкая поэма звуков безвыходного страдания»*. Стихотворение заканчивается неожиданно резко: *«сердце лопнуло от муки»*. Это снова ложный финал, без него цикл бы звучал по-иному, трагически-безысходно.

Последние стихотворения цикла (с пятнадцатого по восемнадцатое) демонстрируют резкий спад напряжения, и представляет собой развязку и эпилог «лирического романа».

Лирический герой – на ином этапе борьбы, он словно пытается вновь смириться с потерей возлюбленной, уже пройдя через испытание страданием: вакханалией и «бесовским» шабашем. Он обращается к светлым силам (уместно вспомнить о мистическом сознании автора).

Общая интонация этих стихотворений – смирение, или, по крайней мере, его попытка, своего рода искусственная развязка «лирического романа». Лирический герой словно «трезвеет», опускает руки. Его сознание уже не двоится (за исключением одного стихотворения *«В час томительного бденья»*, где есть и «ангел света» и «близость привидений», что странно роднит его с восьмым стихотворением).

Заключительное стихотворение *«О, если правда то, что помыслов заветных»* не только повторяет все темы цикла, но и содержит неожиданный финал: подытоживая прошлое, герой мечтает с надеждой о душевной связи с героиней, о том, *«Что светишь ты из-за туманной дали Звездой таинственной мне!»*.

Цикл демонстрирует не только борьбу, но и тесное сплетение традиционной троицы – веры, надежды, любви. В этом отношении цикл *«Борьба»* может быть рассмотрен как большой метафоричный аналог жизни самого поэта, находившегося в постоянном метании между идеальным миром и грешной землей.

Первые четыре стихотворения цикла практически лишены театральности, это, скорее, тексты–монологи (редуцированные диалоги). Совсем иное пятое стихотворение: это театр, драматическое действие, ожившая картина из прошлого. Это даже не столько театральное, сколько «кинематографическая» картина: сцена бала, которую герой наблюдает в окно-

экран («*Прильнув к стеклу окна*»). Такая мизансцена предполагает следующую расстановку сил: Он – наблюдает, Она – играет свою роль. Она пластична: танцует, улыбается: «*Вся розово-светла, мелькнет она во мгле, С усталостью в очах, с своей улыбкой детской, С цветами смятыми на девственном челе...*» (I, 99). Необычайно то, что автор–режиссёр вдруг становится зрителем, оставаясь при этом режиссёром. Это его воля «сдвигает» время, его волей шум бала внезапно сменяется тишиной, чтобы слышны были одинокие рыдания героя, переходящие в страстный монолог:

*...В подушку жаркую скрываясь, не рыдал
И имя милое сто раз не повторял,
Не ждал, что явится она на зов мученья,
Не звал на помощь смерть, не проклинал рожденья...* (I, 100).

Пятое стихотворение, в отличие от двух предыдущих, адресовано не Ей, а предполагаемому собеседнику мужского пола, о чём говорит эпитафия: «*Oh! Qui gue vous soyés, jeune ou vieux riche ou sage*» [9], то есть кроме интертекстуального диалога с литературным предшественником предполагается авторский диалог со зрителем-читателем (бахтинская установка на «третьего»). Пятое стихотворение – вольный перевод из В. Гюго, строки из которого служат эпитафией к нему (единственный эпитафия во всём цикле). То, что это стихотворение–перевод, объясняет позицию героя: он – и в тексте, и вне его, словно видит случившееся чужими глазами, слышит с чужого голоса. Сознание лирического героя объективно и субъективно одновременно. Текст – картина-иллюстрация его состояния.

Стихотворение «*Вечер душен, ветер воет*» также имеет черты театральности: это зарисовка грёз героя. Это стихотворение одно из кульминационных. Смерть возлюбленной, описанная в нём, – лишь сон, грёзы. Но сон здесь – аналог земного бытия. Для того чтобы сблизиться с возлюбленной, уставший от душевных мук, герой–режиссёр «выводит» свою возлюбленную за черту этого мира, помещая её в иной мир. Сам он лишь приближается к этой черте, к границе между двумя мирами, но не переступает её. Поэтому диалог между ним и умершей возлюбленной невозможен («*.. холоднее льда/ Молчалива и сурова /Так же, как всегда*» (1,103). Болезненное состояние лирического героя (метафоры «*сердце ломит, сердце ноет*») характерно и для сна, и для яви; он не может даже плакать («*хоть бы капля слез!*...»). Сон здесь – (благодаря режиссёрской воле) – спасение от сумасшествия, выход из трагической действительности, гармонизация душевного состояния.

Несколько следующих стихотворений представляют собой лирический монолог героя, обращенный к Ней, театральности в них нет.

Резкая смена интонации, переход от монолога к диалогу и даже к массовой сцене наблюдается в тринадцатом и четырнадцатом кульминационных стихах. Стихотворение «*О, говори хоть ты со мной...*» построено как диалог героя и гитары, который разыгран. Но театральность его ассоциативная, так как легко можно вообразить такую сцену: подвыпивший герой в цыганском «таборе» (так во времена Григорьева называли цыганский хор), в руках у него гитара, он играет на ней и поёт, а цыгане слушают, сидя в живописных (пластичных) позах. Эту картину тем более легко себе представить, зная, что Григорьев был очень музыкален, прекрасно играл на семиструнной гитаре, имел приятный голос. По театральности тринадцатое стихотворение словно предвещает «*Цыганскую венгерку*», превращая читателя в слушателя.

«*Цыганская венгерка*» – самое надрывное, театральное и одновременно музыкальное, «звучащее» стихотворение цикла. Театральность его особая – это, скорее, цыганский театр песни и танца, где драматизм заложен в самой манере исполнения, динамичной и пластичной, даже заглавие говорит само за себя (кстати, это единственное стихотворение в цикле, имеющее название). Цыганские венгерки во времена Григорьева были очень популярны, особенным успехом пользовалась венгерка, исполнявшаяся хором Ив. Васильева. «*Цыганская венгерка*» Ап. Григорьева – совершенно оригинальное

произведение. Как уже говорилось выше, это стихотворение – предел раздвоенности сознания героя, реализованный при помощи театральных приёмов. Лирический герой в нем – действующее лицо и режиссёр одновременно. Он – и в центре событий и отстранён от них. Герой-режиссёр – образованный поэт-интеллигент. Герой – действующее лицо – это человек из народа (возможно, из городских низ). Герой выступает в качестве режиссёра, по его желанию, по его воле разыгрывается всё действие, это он заставляет героя-актёра петь, а цыган петь и плясать.

«*Цыганская венгерка*» – это драма, песня и танец (цыганский театр) одновременно. Ритм (игра двух и трёхсложных размеров) нарастает, «закруживается», превращаясь в бесовский шабаш, и цыганские слова: «*Басан, басан, басана*» звучат магической речью, заклятием.

Григорьев писал о своем герое-двойнике в «*Великом трагике*»: «*Для него, четверть жизни прошедшего с цыганскими хорами, знавшего их все, от знаменитых хоров Марьиной роуци и до диких таборов, кочующих иногда около Москвы, за Серпуховской заставой, нарочно выучившегося говорить по-цыгански до того, что он мог безопасно ходить в этом таборе и быть там принимаемым как истинный «Романэ Чаво»* [10].

Из всех стихов цикла «*Цыганская венгерка*» – самое «звучащее». Звуки здесь самые разнообразные: от визга и свиста – до «не-звука», молчания, «*немного укора*».

Симптоматично, что герой снова причисляет себя к темным силам: это и «*бесовский гам*», и «*безобразнейший хаос вопля и стенания*». В мире нарушается обычный порядок вещей, он ввержен в хаос. И герой – внутри этого хаоса, словно в заколдованном кругу, в дурной бесконечности. Выход из неё один – исчезновение, поэтому «*Цыганская венгерка*» заканчивается мотивом смерти: «*чтобы сердце поскорей/ Лопнуло от муки!*» (сердце–струна) (1,113).

Именно в «*Цыганской венгерке*» наиболее явно звучит мотив роковой судьбы. Над героем-режиссёром стоит нечто – какая-то фатальная злая сила, с которой нельзя справиться ни разумом, ни волей – то, что парализует героя, ввергает его в хаос. Это «нечто» названо здесь «*долей*», мотив которой звучит на протяжении всего стихотворения и даже в заключительных стихах («*Всею скорбью дребезжи/ Распроклятой доли*»).

Остальные стихотворения цикла менее театральны, зрелищны.

Как говорилось выше, цикл обращен к Л.Я. Визард, которую Б.Ф. Егоров метко назвал «виновницей» цикла «*Борьба*», именно «виновницей», а не «героиней», так как между реальной женщиной и ее образом в стихах вряд ли можно поставить знак равенства. По свидетельствам современников, Л.Я. Визард – многолетняя безответная любовь А.А. Григорьева, самое сильное чувство, которое преследовало его всю жизнь [11]. О том, какой в реальной жизни была Леонида Яковлевна, сохранилось мало свидетельств; это автобиография И.М. Сеченова и письмо ее младшей сестры к Княжнину: «*Старшая сестра Леонида была замечательно изящна, хорошенькая, очень умна, талантлива, превосходная музыкантша. Ум у нее был живой, а характер – сдержанный, осторожный. Григорьев часто с досадой называл ее «пуританкой». Противоположностью в ней была масса, даже в наружности: прекрасные, густейшие черные, даже с синеватым отливом, как у цыганки* [12]. Это – реальная женщина, что же касается ее образа в стихах, то есть героини цикла, то «двоящееся» сознание лирического героя под влиянием импульса делает амбивалентным образ возлюбленной.

В начале цикла Она осознается героем как «*ребёнок чистый и прекрасный*», «*воплощенный свет*», он же причисляет себя к миру темных сил («*недоступен рай для сатаны*», «зверь, попавший в сети»). В следующем стихотворении образ возлюбленной приобретает противоположное значение, раздваиваясь: она – то «*Евы лукавой лукавая дочь*», то «*мой ангел*», то снова дочь Евы. Именно здесь впервые названо слово «*борьба*», это не только борьба Его и Её, но и борьба её полярных ипостасей в душе («*дочь Евы*», «*мой ангел*»). Пятое стихотворение продолжает тему «*лукавой дочери Евы*», «*инфернальницы*», здесь героиня – девочка, готовая смеяться над муками любящего её, ведь для лирического героя страсть – это не только грех, но и мучение, сравнимое лишь с

пыткой. В цикле один образ возлюбленной постоянно вытесняется другим, как бы мерцает. И вновь она для него *«светлый серафим»*, мотив рыцарского служения Ей развивается в цикле дальше, достигая предельного звучания в девятом стихотворении. В нём действует двойник героя – Конрад Валленрод, ему дано право голоса. Конрад – герой одноимённой поэмы А. Мицкевича, средневековый рыцарь–крестоносец, главный магистр ордена.

В данном случае важны и текст, и подтекст. Текст – само стихотворение, подтекст – оригинал Мицкевича. Автор явно апеллировал к просвещённому читателю, так как без знания содержания оригинала неясен перевод. Погребенная заживо поёт о том, что стала бы птицей, улетела бы из своей могилы и встретила бы в небесах со своим возлюбленным. Образы этой песни глубоко символичны: это традиционный фольклорный мотив превращения в птицу (птица – символ души, превращение в птицу – это освобождение души после смерти). Отсюда – встреча с возлюбленным в небесах (в лучшем мире).

Десятое стихотворение (прощальное) органично продолжает мотив служения и даже попытки очищения лирического героя (*«из тьмы греха исторгнут чистой страстью»*, *«Я горько плакал о грехах своих»*, 1,105). В одиннадцатом стихотворении любовь вновь осмысливается героем как преступная, «бешеная» страсть. Но эти мысли сплетаются с мотивом веры в неё, служения ей. Образа героини как такового здесь нет, она будто самоустраивается, остаётся только её душа: *«заветная девственная святыня»*. Герой верит, что их души *«таинственно связаны»*, верит в возможность своего очищения молитвой: *«И вновь в молитву обратит Греховный стон ожесточенья!»*(1,107). Но помочь в этом может только ОНА.

Двенадцатое стихотворение естественно развивает мотив единения душ, доводит его до совместной их молитвы, так как Она, по-прежнему, *«ангел света»*. В знаменитом *«О, говори хоть ты со мной...»* героиня выдвигается на первый план. Она даже не «двоится», а «троится». Она – и гитара, и звезда. Гитара – её «заместительница», ей отдан голос возлюбленной: она и *«подруга семиструнная»*, и *«сестра»* героини, способная договорить *«все недомолвки странные»*. Гитара (хоть она и связана с музыкой, а музыка с душой) – всё же земной «двойник героини». Инструмент можно трогать руками, на ней можно играть, то есть она податлива, подчинена герою, даже ее силуэт напоминает женскую фигуру. Гитара олицетворяет земное начало в героине, её плоть.

Полярная ей «небесная» ипостась героини – «звезда» – символ чистоты и недоступности. Это свет, но свет мучительный, её лучи – это узы, пути для героя; образ звезды амбивалентен в его раздвоенном сознании.

В кульминационной *«Цыганской венгерке»* образ героини почти отсутствует. Хотя это единственное стихотворение, где есть портретная деталь: (*«С голубыми ты глазами, моя душечка»*), и биографические подробности: (*«Ты другому отдана...»* и *«я увидел у неё на руке колечко»*). В центре стихотворения – душа лирического героя, его переживания, его горе, рыцарское служение, гибель и мука. И переплетение этих мотивов в тугой неразрешимый узел. Она же – лишь немое *«светлое виденье»*, героиня вообще лишена голоса, только в девятом и тринадцатом стихотворениях она его обретает, и то чужой. В цикле важна не героиня, а лирический герой, его субъективное переживание, его исповедь.

В пятнадцатом стихотворении образ героини никак словесно не обрисован. Она – лишь немой участник диалога. Есть только обращение на «ты». Но вряд ли героиня, некогда любившая героя, близка «виновнице» цикла. В стихотворении явно звучит мотив молитвы, а, значит, очищения.

Шестнадцатое стихотворение, как говорилось выше, – экскурс в прошлое. Она – снова *«тень»*, *«ребёнок»*, *«ангел света»*, принадлежащий к сонму звёзд (звёзды *«хладно-безответны»*). Ее образ является во всех высоких ипостасях, словно проходит по кругу. После расставания ничего не изменилось.

В предпоследнем стихотворении – попытка примирения с ней, благословения её. Образ звезды в нём имеет иную, светлую семантику. Душа героини для героя – святыня; он прошел очищение страданием. Отсюда возникает пушкинский мотив примирения с соперником (*«Как дай вам Бог любимой быть другим»*).

Заключительное стихотворение цикла словно прочерчивает вектор от Него к Ней, пытаясь соединить. Она – «далёкий ангел», таинственная звезда. Важен мотив пространства инобытия: «вдали, туманная даль» – расстояние между героями. Это попытка лирического героя не только и не столько примирения с Ней и судьбой, сколько попытка перенести свою «грешную страсть» в плоскость небесных грез о прекрасном. Удалась она или нет, ответить сложно, не случайно стихотворение построено синтаксически как ряд риторических вопросов. Это роднит его с начальным стихотворением, замыкая цикл в некую композиционную раму.

Библиографический список

1. Блок А.А. Судьба Аполлона Григорьева. Собр. соч.: В 8 т. М.- Л., 1960 -1963. Т. 5. С. 500.
2. Костелянец Б.О. Поэзия Аполлона Григорьева // А.А. Григорьев. Избранные произведения. М.-Л., 1966. С. 5-89; Егоров Б.Ф. Аполлон Григорьев - поэт, прозаик, критик // А. А. Григорьев. Собр. соч.: В 2 т. 1. М., 1990. С. 5-26; Носов С.Н. Аполлон Григорьев. Очерк жизни и творчества. М., 1990. См.: Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1955. С. 117.
3. Егоров Б.Ф. Аполлон Григорьев - поэт, прозаик, критик // Григорьев А.А. Собр. соч.: В 2 т. 1. М., 1990. С.17.
4. Все тексты А. Григорьева цитируются по изданию: Григорьев А.А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Далее номер тома и страницы указываются в скобках после цитаты.
5. Егоров Б.Ф. Указ. соч. С. 18.
6. Блок А. А. Указ. соч. С. 517.
7. Егоров Б.Ф. Указ. соч. С.22.
8. Там же.
9. «О, кто бы Вы ни были: юноша или старец, богач или мудрец» (1,99).
10. Григорьев Ап. Воспоминания. Л., 1980. С. 282.
11. Носов С. Указ. соч.
12. Там же.