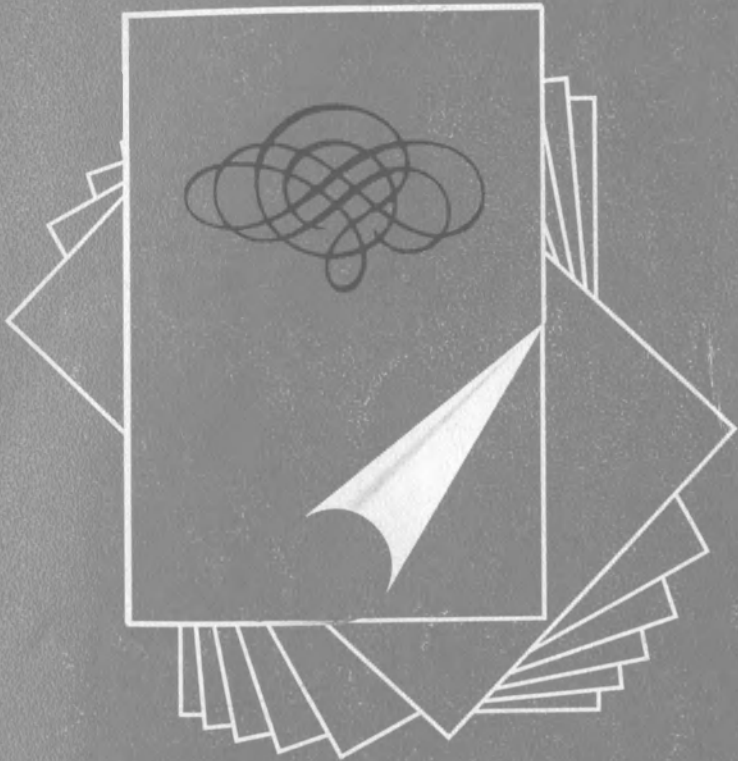




Л. А. Колобаева РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ

Л. А. Колобаева

# РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ



УДК 82  
ББК 83.3(2 Рос-Рус)6  
К61

Рецензенты:

доктор филологических наук *С.Н. Бройтман*,  
доктор филологических наук *С.И. Кормилов*,  
доктор филологических наук *В.И. Фатющенко*

Колобаева Л.А.

К61 Русский символизм. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. — 296 с.

ISBN 5—211—04207—7

Русский символизм представлен в книге как яркое и значительное явление литературы XX века. В монографии исследованы поэзия, проза и отчасти драматургия символистов — Д. Мережковского, З. Гиппиус, И. Ко-невского, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, В. Брюсова, А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова, И. Анненского и других — в новой интерпретации их творчества. Автор рассматривает теорию символа и, шире, — образа в качестве модели "переживаемого содержания сознания", модели "вымысла" (А. Белый) в их отношении к реализму и модернизму; характеризует стилевые тенден-ции символизма, определяет роль мифологического начала, новые формы иронии в произведениях символистов, показывает новаторские приемы поэтики и обновление жанров, в частности романа, в их творчестве.

Для специалистов-филологов, а также всех, кто интересуется русской художественной культурой и ее историей.

УДК 82

ББК83.3(2Рос—Рус)6

ISBN 5—211—04207—7

© Изд-во Моск. ун-та, 2000 г.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие . . . . .		4
Глава 1.	Символ в понимании символистов	10
Глава 2.	Начало. Религиозно-метафизические искания русских символистов. Д. Мережковский и Э. Гиппиус. Лирика . . . . .	30
Глава 3.	“Дионисийский тип” лирики. К. Бальмонт. И. Коневской И.И. Коневской . . . . . К.Д. Бальмонт . . . . .	50 50 61
Глава 4.	Поэзия онтологического трагизма. Ф. Сологуб: от мировой скорби к мировой иронии. Виды и формы “редуцированного смеха” в творчестве символистов . . . . .	83
Глава 5.	Поиски художественного синтеза. В. Брюсов. И. Анненский . . . . .	117
Глава 6.	Символы и творческая мифология поэтов. Лирика А. Блока и А. Белого . . . . .	155
Глава 7.	Аполлон и Дионис — сквозные символы-мифы в художественном сознании символистов. Вяч. Иванов. М. Волошин . . . . . Аполлоническое начало в поэзии М. Волошина . . . . .	213 228
Глава 8.	Исторический роман в творчестве символистов. Д. Мережковский. А. Белый . . . . . Мережковский-романист . . . . . А. Белый-прозаик. Исторический роман о современности . . . . . Парадоксы замысла: “Москва” А. Белого как антиэпопея . . . . .	238 238 257 270
Вместо заключения.	Национальное своеобразие символизма в России . . . . .	288

# Предисловие

Символизм знаменателен уже тем, что он положил начало художественному движению, которое широчайшим потоком разлилось в культуре XX столетия и было названо модернизмом. Впрочем, “модернизмом” стали называть это движение сами его участники. Так, И. Анненский еще в начале века в связи с оценкой поэзии З. Гиппиус говорил о “пятнадцатилетней истории нашего лирического модернизма”<sup>1</sup>.

Модернизм возник на рубеже XIX—XX веков, в период смены если не типов культуры (на смену типа культуры уходит не одно столетие), то стиля культуры, ее форм. Новые формы живописи с ее тягой к беспредметности, театра с его тенденцией к театру условности и “абсурда”, поэзии с ее движением к “авангарду”, музыки с ее цветовыми и иными опытами в первой четверти века видны почти невооруженным глазом. И, что особенно примечательно, тогда же возникали новые формы быта и творческого поведения, окрашивавшиеся стилем “модерн”. Стоит вспомнить странный, “безбытный” быт А. Добролюбова, или мифологизированную игру в кружке “аргонавтов” с участием А. Белого, или театральность поведения, свойственную А. Ремизову с его Вольной Обезьяньей палатой, включавшей немалый круг самых разных литераторов — от В. Розанова, Л. Шестова и Е. Замятина до М. Горького, или артистизм Вяч. Иванова и Л. Зиновьевой-Аннибал с их “башней”, или поведенческую игру М. Волошина и обитателей его коктейбельского дома, их стилизованные одежды, жесты и не всегда безобидные мистификации.

Модернизм рождался из осознания кризиса старых форм культуры — из разочарований в позитивизме, в возможностях науки, рационалистических знаний и разума, из кризиса христианской веры, из недовольства “упадком” литературы, — из оппозиции ко всяческой идеологической “ортодоксии”. “О причинах упадка” литературы в России Д. Мережковский заговорил еще в 1892 году.

Но модернизм оказывался не только следствием “болезни”, кризиса культуры, но и проявлением неистребимой внутренней ее потребности в самовозрождении, толкающей к поиску спасения, новых способов существования культуры.

<sup>1</sup> Анненский И. О современном лиризме. З. Оне // Аполлон. 1909. № 3. С. 8.

Модернизмом мы называем художественные течения конца XIX—XX веков, адепты которых ставят своей целью создание нового, “большого стиля” в искусстве, лежащего за пределами ближайшей традиции, с установкой на осознанное экспериментаторство, исходят из убеждения в автономности искусства и ориентируются на творческую активность читателя (зрителя).

Модернизм — очень сложное явление европейского и мирового искусства, охватывающее весьма разнообразные художественные течения — такие как символизм, акмеизм, футуризм, экспрессионизм, “новый роман”, театр абсурда и др.

Пора признать модернизм сильнейшим обновляющим ферментом искусства и литературы в нашем столетии.

Модернизм в России формировался в процессе взаимодействия с реализмом. Взаимодействие реализма (в широком понимании, включающем реалистическую литературу не только XX столетия, но и прошлого) и модернизма — не борьба только, но взаимовлияние, отталкивание и притяжение, проникновение друг в друга и обоюдное обогащение — и становится движущим началом литературного процесса в эпоху серебряного века. Суть взаимоотношений реализма и модернизма в это время состоит в разностороннем взаимодействии двух художественных принципов искусства — принципа миметического, “подражательного” в аристотелевском смысле<sup>2</sup>, то есть отражающего, воспроизводящего реальность жизни, и антимиметического, продуцирующего, вымышляющего, усилиями фантазии творящего собственную эстетическую реальность. Первый преобладает (хотя и не исчерпывает его!) в реализме, второй — в модернизме. Подчеркнем при этом, что подобный взгляд отнюдь не означает возврата к теории литературного процесса как борьбы двух возможных направлений — реалистического и антиреалистического. И модернизм и реализм мыслятся как явления многосложные, за каждым из этих понятий стоит не одна литературная ветвь. Кроме того, ни одно из них, и реализм в том числе, нельзя считать монопольным обладателем художественной “правды”. Модернизм, с нашей точки зрения, не исключает, а предполагает искание истины, но обретает ее на иных по сравнению с реализмом путях.

Охватить явление модернизма одним сколько-нибудь точным и всеобъемлющим определением затруднительно. Указание на его антимиметическую природу, которое подчеркивают ученые, например Р.Д. Клюге, верно, но недостаточно. Можно идти от тео-

<sup>2</sup> См.: Клюге Р.Д. О русском авангарде, философии Ницше и социалистическом реализме (Беседа с Е. Ивановой) // Вопросы литературы. 1990. Сентябрь. С. 65.

ретического самосознания самих деятелей модернизма. Так, мне представляется первостепенно важным определение художественного образа, данное символистом А. Белым. Образ, по его мнению, — это “модель *сознания*”, точнее, “модель переживаемого содержания сознания”<sup>3</sup>. И еще: по словам А. Белого, новое искусство ориентируется на “образы вымысла”<sup>4</sup>.

Полагаю, что такое понимание образности возможно отнести к модернизму в целом: он, модернизм, оперирует образами как моделью сознания (или “переживания”), а не объективного мира как такового. И добавим: это модель *сознания уединенного*, отстраненного от предлежащей реальности, “отчужденного”, понимая под этим отчуждение не только от общества, но и от целого мира. Последнее качество становится все очевиднее с развитием европейского модернизма, вплоть до “антиромана” и постмодернизма, включая и его русский вариант.

Если учесть, что термин “сознание” в XX веке под влиянием З. Фрейда стали понимать широко — как природу человеческой психики, включающей в себя не только разум, высшую форму, но и бессознательное как основополагающее свое начало, нам становится ясно, почему образ у модернистов — “модель сознания” и “вымысла” — в такой огромной степени ориентировался на сферу бессознательного — на стихию интуиции, памяти и воображения. Бессознательное, как открыли психологи XX века, таит в себе возможности “опережающего” постижения действительности. В этой связи мы приближаемся к пониманию того, почему такую исключительную, принципиально новую роль в модернизме (и шире: в искусстве XX века) начинает играть *фантастическое начало*. Еще О. Уайльд, например, видел свое назначение в том, чтобы возбудить воображение человечества. Фантастическое, смешиваясь с реальным, входит непременно и небывало весомой частью в состав образа в литературе нашего столетия — вспомним *мифы, легенды, сказки, образы сновидений* в ней.

И дело тут не только в количественной стороне — в весомости этих фантастических образов в литературе. И даже не просто в затушеванности *границ* между сверхъестественным, чудесным, фантастическим и реальным, естественным, сном и явью. Здесь есть нечто большее, о чем можно сказать словами Льва Шестова: “фантастическое *реальнее естественного*” (курсив мой. —

<sup>3</sup> *Белый А.* Литературный дневник. Об итогах развития нового русского искусства // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 236.

<sup>4</sup> Там же. С. 237.

Л.К.)<sup>5</sup>. Другими словами, воображаемое и фантастическое, которое пытается угадать скрытые сущности мира и очертания будущего, в ценностном плане может быть выше реально данного, видимого.

А стремление предвосхитить в искусстве, различить на горизонте знаки неведомого будущего на рубеже переломного XX века было как никогда сильным и, может быть, решающим побуждением к творчеству.

Фантастическое становится *структурным* элементом образа-символа. Сам символ современные ученые понимают как имя для *новых ситуаций*<sup>6</sup>. Наш XX век, с лавиной новых, неслыханных ситуаций, и вызывал к жизни символизм и, шире, колоссальную роль символики, условных образов в искусстве.

Однако фантастическое, гадая о неизвестном, может стать полнокровным и убеждающим в искусстве, если оно все-таки соотносит себя с реальностью и находит в ней какие-то надежные для себя опоры. Символическое и фантастическое в искусстве модернизма не случайно искало поддержки в самом большом пространстве и времени, в тысячелетнем художественном опыте человечества, начиная с самой далекой его древности. Так возникала установка на “*магию слов*”, на возрождение аналогий древним магическим способам воздействия на человеческую душу. Отсюда идет на первый взгляд необъяснимое парадоксальное соединение, скрещение остросовременных словесных форм с *архаизмами*. Образцы такого рода соединения легко можно найти в лирике Вяч. Иванова или А. Белого. Например, в сборниках “Урна” или “Звезда” А. Белого в соседстве с неологизмами мы встречаем такие архаические формы слова: “*зане* взволнованные силы”, “*воскуренные небеса*”, “душа *лиет* святую благодатьню” и другие, призванные создать высокий, на старинный лад, повелительно торжественный тон произведения.

И в символизме, и в акмеизме, и в футуризме — то есть в русском модернизме, мы встречаемся не только с фактом скрещения словесных форм, принадлежащих разному времени, но и со скрещиванием самих *временных* художественных форм — когда, скажем, в поэзии В. Брюсова, И. Анненского, Вяч. Иванова, А. Блока, О. Мандельштама и В. Хлебникова время давнопрошедшее, некий плюсквамперфект образно сочетается со временем будущим.

<sup>5</sup> Шестов Л. На весах Иова (Странствование по душам). Paris. 1975. С. 77.

<sup>6</sup> См.: Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 90.

При этом возникает необходимость осознать особенности модернизма, да и всей русской литературы серебряного века, в связи с проблемой “ренессанса” русской культуры в ту эпоху. Как расшифровывается содержание самого понятия “русский ренессанс”? Разные деятели литературы, искусства и философии неоднозначно отвечали на этот вопрос. Одни видели возможный ренессанс в возвращении на новом витке развития к классическим, пушкинским традициям (многие поэты 1900—1910-х годов); другие под “ренессансом” имели в виду прежде всего возрождение идеализма и христианской религии, вечной питательной почвы культуры (В. Соловьев, авторы сборников “Проблемы идеализма”, “Вехи”, писатели круга “Новый путь” и т.д.); третьи полагали использовать неисчерпаемый “ресурс” греко-римской античности, как И. Анненский или Вяч. Иванов; четвертые настаивали на обращении к корням национального языка, к его “природному”, допетровскому “ладу”, как А. Ремизов. Последний, к примеру, развивал такой взгляд на русский ренессанс, осуществляя его и в своих теоретических посылках, и в художественной практике: “Когда говорят о литературе конца 90-х годов и начала нашего века — “ренессанс”, не говорят “чего”. Надо думать о 20—30 годах девятнадцатого века. Символисты под знаком Пушкина. А сборники “Северные цветы” — Пушкинской традиции.

В этом смысле можно понимать ренессанс. Но по талантности единственный Блок, все остальные поэты от Брюсова до Чулкова под определение “ренессанс” не подходят.

“Ренессанс” конца 14-го и начала 15-го века. Словоплетение. Епифаний Премудрый. О таком ренессансе можно говорить смело. Андрей Белый, Хлебников, Маяковский, причтите и меня в эту словесную компанию. Пастернак и Тынянов позже”<sup>7</sup>.

Развитие русской литературы серебряного века, в том числе и модернизма, шло действительно под знаком не только ее решительного обновления, “модернизации” форм, творческих экспериментов и новаций, но одновременно — и “возврата” к первоистокам, восстановления и расширения общекультурных оснований творчества, в стремлении приживить “дичок” современной художественной мысли к древним началам национальной и мировой культуры.

Модернизм, по мнению М.Л. Гаспарова, был самым влиятельным направлением в русской литературе начала века, несмот-

<sup>7</sup> Ремизов А. Дневник. Запись от 19 ноября 1955 г. // Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 302.



ря на сравнительную малочисленность представляющих его поэтов<sup>8</sup>. Его влияние сильнейшим образом сказалось и в дальнейшем развитии отечественной литературы, во всей ее вековой перспективе. Литература XX столетия в лучших своих созданиях, таких как произведения А. Платонова, Е. Замятина, М. Булгакова, Б. Пастернака, А. Ахматовой, М. Цветаевой, О. Мандельштама, И. Бродского и других, перекрывала собой и модернизм, и реализм, усвоив определенные начала каждого из них, но не сводясь ни к тому, ни к другому. В их произведениях соединились вольная мифологизирующая фантазия, творящая свои далекие миры, свою реальность — по модернистской традиции, — и унаследованные от реализма конкретность и зоркость видения обыденной и исторической жизни.

Так рождалось новое качество литературы нашего столетия, новое качество самой художественности. У истоков этого стоит символизм, который и рассматривается в книге, — и в его замыслах, и в творческих воплощениях. Автора будет интересовать прежде всего проблема той художественной новизны, которую внес русский символизм в отечественную литературу.



<sup>8</sup> См.: *Гаспаров М.Л.* Поэтика “серебряного века” // *Русская поэзия “серебряного века”. 1890—1917.* Антология. М., 1993. С. 8.



## Символ В ПОНИМАНИИ СИМВОЛИСТОВ

Напомним некоторые фактографические сведения из истории русского символизма<sup>1</sup>.

В 1892 году в Петербурге выходит сборник стихов под названием “Символы”, автором которого был Д. Мережковский. Так было сказано слово, скоро ставшее знаменем новой поэтической школы в России. Это школа “новых поэтов”, которых назовут декадентами или, позже, символистами. Складывается она у нас примерно с середины 90-х годов: в 1894—95-х годах по инициативе В. Брюсова и при его активнейшем участии выпускаются три сборника “Русские символисты”, за ними следуют в 90-е годы его персональные книги стихов — “Chefs d’oeuvre” (1895), “Me eum esse” (1897), с 1894 года в Петербурге и Москве один за другим публикуются поэтические сборники К. Бальмонта — “Под северным небом” (1894), “В безбрежности” (1895), “Тишина” (1897), “Горящие здания. Лирика современной души” (1900), появляются “Новые стихотворения” (1896) Д. Мережковского, первые сборники З. Гиппиус (начавшей печатать свои стихи с 1888 года в “Северном вестнике”) — “Новые люди” (1896) и “Зеркала” (1898), выходят в свет “Рассказы и стихи” (1896) Ф. Сологуба, сборник А. Добролюбова “Natura naturans. Natura naturata” (1895), (в 900-е годы печатается его “Собрание стихов” (1900) и последний сборник “Из книги невидимой” (1905) и др.

<sup>1</sup> См. работы о символизме последних лет: *Ермилова Е.* Теория и образный мир русского символизма. М., 1989; *Ильев С.* Русский символистский роман: Аспекты поэтики. Киев, 1991; *Дмитриев В.* Поэтика: (Этюды о символизме). СПб., 1993; *Ломтев С.* Проза русского символизма. М., 1994; *Неженец Н.* Русские символисты. М., 1992; *Сарычев В.* Эстетика русского модернизма: Проблема жизнетворчества. Воронеж, 1991; *Искржицкая И.* Культурологический аспект литературы русского символизма. М., 1997.

По признанию З. Гиппиус, “декаденты” поначалу были “несчастливыми, осмеянными”<sup>2</sup>. Восприятие их поэзии современниками — а среди последних были, к примеру, и такие пронизательнейшие критики, как В.В. Розанов, — было недоумевающим или резко отрицательным. В. Розанов в “декадентах” находил такие черты, как “общее тяготение к эротизму”, когда при изображении любовной страсти “отброшено лицо любимого человека” и когда “умер душевный человек и остался только физиологический...”, он также порицал в их поэзии “молчание истории, неведение природы” и вычурность в форме “при исчезнувшем содержании”<sup>3</sup>.

Позже, когда обозначились религиозно-мистические искания символистов, В. Розанов сблизился с их кругом, став участником религиозно-философских собраний.

Самосознание нового литературного движения в 90-е годы нашло свое выражение в работах Н. Минского (“При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни” (1890), в лекции Д. Мережковского “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” (1892), напечатанной позже, в 1893 году, отдельной брошюрой, в статьях А.Л. Волынского, публикуемых в журнале “Северный вестник” и собранных потом в книге “Борьба за идеализм” (1900), в публичных лекциях П. Перцова и К. Бальмонта, вошедших у последнего в книгу “Горные вершины” (1904), в статьях В. Брюсова — “Об искусстве” (1900), “Ключи тайн” (1904) и др.

Основополагающим стало выступление Д. Мережковского “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы”, в котором в качестве программы радикального обновления русской литературы выдвигались три эстетических требования: расширение художественной впечатлительности, утверждение символов как доминанты поэтической выразительности в искусстве и обращение к мистическому содержанию — скрытому духу русской литературы, представленному ее великими образцами в прошлом и требующему продолжения в будущем<sup>4</sup>. Другими словами, это было требование поэзии “трансцендентальной”, проникающей за видимую оболочку вещей к их сокровенной и вечной сущности. Немецкий романтик Новалис — а русский символизм генетически, своими корнями, несомненно, восходил к немецкому романтизму — так определял “мистическое” и его близость к поэтическому искусству: “Чувство поэзии имеет много общего с чувством мистического. Это чувство особенного, личностного,

<sup>2</sup> Гиппиус З. Критика любви // Антон Крайний (З. Гиппиус). Литературный дневник (1899—1907). СПб., 1908. С. 52.

<sup>3</sup> Розанов В.В. Декаденты // Розанов В.В. Соч. М., 1990. С. 432, 437, 438.

<sup>4</sup> См.: Мережковский Д. Полн. собр. соч. Т. 15. СПб.; М., 1912. С. 250.

неизведанного, сокровенного, должного раскрыться, необходимо-случайного. Оно представляет непредставимое, зрит незримое, чувствует неощутимое и т.д.”<sup>5</sup> Новалис утверждал также: “Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого”<sup>6</sup>.

Общая логика оценок декаденства, данных Д. Мережковским и отразившая эволюцию его духовно-эстетического опыта, примерно такова. “Декаденство в России, — писал Мережковский в работе “Революция и религия” (1907), — имело значение едва ли не большее, чем где-либо в Западной Европе”<sup>7</sup>. Там оно было, по словам автора, явлением по преимуществу эстетическим, а у нас — глубоко жизненным. Поэты-декаденты были “первые европейцы”, свободные от “рабства” западников и славянофилов, и им принадлежала заслуга создания культурной среды в русском обществе. Они сумели освободиться от двух цензур — не только от цензуры правительственной, но и общественной, выступающей — по укоренившейся в сознании русской интеллигенции традиции — от имени революции. В результате новые поэты, уйдя “из общественности”, погрузились в “подполье” последнего одиночества. Пережив это испытание, они обрели “самозародившееся чувство мистики”, а затем от “бессознательной мистики” обратились к поискам “нового религиозного сознания”<sup>8</sup>.

С самого начала русский символизм, прошедший, по крайней мере, две основные фазы развития: индивидуалистически-“декадентскую” в 90-е годы, в творчестве “старших” символистов, и фазу возрожденчески-символистскую в поэзии “младших” символистов 900-х годов, — складывался и в теории, и в жизненно-эстетической практике (в творческом поведении поэтов) как нечто большее, чем литература, что каким-то образом отвечало национальным культурным традициям, а также сближало разные фазы самого символизма, творчество “старших” и “младших”. Так, Д. Мережковский утверждал, что искусство Брюсова, Сологуба, З. Гиппиус, “наследников великой русской поэзии от Пушкина до Тютчева”, “больше, чем искусство: это религиозный искус; их стихи — дневники самых упорных и опасных религиозных исканий”<sup>9</sup>. Символизм мыслился как некое новое миропонимание, как особый тип культуры и жизнестроения. Теоретически это было ясно осознано младосимволистами, но на практике предощущалось, переживалось, иногда даже

<sup>5</sup> Литературные манифесты немецких романтиков. М., 1980. С. 94.

<sup>6</sup> Там же. С. 94.

<sup>7</sup> Мережковский Д. Революция и религия // Мережковский Д.С. Павел I. Александр I. Большая Россия. М., 1989. С. 687.

<sup>8</sup> Там же. С. 687, 688.

<sup>9</sup> Там же. С. 688.

претворялось в жизнь уже некоторыми из “старших”. Поэты хотели предъявить эстетические требования не только к поэзии, но и к собственной жизни, пытаясь строить ее “способами” искусства. И, естественно, это порождало на жизненном пути “новых поэтов” нешуточные драмы, иной раз даже ломало их судьбы.

Стоит в этой связи, хотя бы вкратце, напомнить удивительный жизненный и творческий опыт Александра Михайловича Добролюбова (1876—1944?), начавшего талантливym поэтом, в ком некоторые его современники видели искры гения, и закончившего свой путь бродягой, сгинувшим в полной неизвестности, не ясно, где и когда. Во всем облике Добролюбова, запечатленном, в частности, в воспоминаниях В. Брюсова, сквозят его “крайние думы”, полное неприятие всех устоявшихся форм жизни и страстное желание поменять в ней абсолютно все. Об этом говорит и его необычный, “декадентский” быт — обитая черной тканью комната с таинственными символическими фигурами и иероглифами на стенах, черные мессы и курение опиума, — и история разрыва с Петербургским университетом, откуда он был отчислен за проповедь самоубийств, и тюрьма, куда он попал за отказ от воинской повинности, и культ поэзии, в конце концов обернувшийся (очень по-русски!) своей полной противоположностью — отказом от творчества, разрывом с цивилизацией, когда он, по словам Мережковского, бросился с вершин культуры в “стихию народную” в надежде обрести новую религию<sup>10</sup>.

Происхождение символизма сами символисты связывали с “кризисом сознания” (см., например, статью А. Белого “Кризис сознания и Генрик Ибсен”) и, шире, — с кризисом культуры, со всей очевидностью обозначившимся на рубеже XX века. Истоки его (кризиса) лежали в расшатывании традиционной системы ценностей — христианства, краеугольного камня европейской цивилизации, а также были связаны с волной первых острых разочарований в новом “боге” — в науке, вере во всемогущество разума, точных знаний и позитивизма. Потеря прежних ценностных ориентиров рождала особое чувство жизни — ощущение ее крайней переменчивости, неустойчивости, непостижимости, отсутствия опор “извне” и “покинутости” человека. Ощущением неожиданно открывшейся пропасти под ногами в бесконечном мире были исполнены пьесы М. Метерлинка, Г. Ибсена, А. Стриндберга, Ю. О’Нила, поэзия французских символистов. Предвосхищение подобных настроений русские символисты

<sup>10</sup> Там же. С. 692.

находили у Тютчева. Приведем отрывок из его стихотворения “Святая ночь на небосклон взошла...”:

На самого себя *покинут* он,  
Упразднен ум, и мысль осиротела,  
В душе своей, как в бездне, погружен,  
И нет извне *опоры*, ни *предела*<sup>11</sup>.

В поэзии Тютчева же сильнейшим образом выражалось то удивительное ощущение феномена времени, которое со всей резкостью заявит о себе в нашем, XX веке. Это такое ощущение времени, когда каждое его мгновение может обернуться угрожающей человеку “бездной” беспомощности и “незнанья”:

Увы, что нашего незнания  
И беспомощней и грустней?  
Кто смеет молвить: *до свиданья*  
Чрез *бездну двух или трех* дней?  
(Увы, что нашего незнания...)

Философия и эстетика символизма складывались в оппозиции к “точным” знаниям, рационализму, всем рационалистическим философским системам. По мнению А. Белого, философия и наука всегда слишком отделяли истину от жизни, и потому реальная, конкретная жизнь представляла в сознании людей крайне бессвязной, хаотичной и лишённой смысла, а логическая истина — слишком абстрактной и “внечеловеческой”<sup>12</sup>. Лев Шестов, философия которого формировалась, можно сказать, параллельно символистскому движению в России, в своей первой работе “Шекспир и его критик Брандес” (1898) утверждал: “Науке до души дальше, чем до звезд”<sup>13</sup>. От первых до последних своих трудов Шестов выступал против притязаний науки и философии на монопольное обладание истиной. Он полагал, что наука и философия внушают человеку страх и покорность перед тем, что объявляют необходимостью, и тем самым лишают человека дерзновения, превращая его в “рыцаря покорности” и усугубляя ставший привычным автоматизм человеческого поведения<sup>14</sup>. Природа же человеческой личности, по убеждению философа, — глубоко иррациональна: “Я” — ведь есть самое “иррациональное”, самое непокорное, не желающее покоряться, из всего, что

<sup>11</sup> Здесь и далее в художественных и стихотворных текстах курсив мой. — Л.К.

<sup>12</sup> Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 221.

<sup>13</sup> Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес. СПб., 1898. С. 21.

<sup>14</sup> См.: Шестов Л. На весах Иова (Странствование по душам). С. 49.

было создано Творцом”. Именно потому, что самое непокорное, оно и “самое непонятное, самое иррациональное из всего, что есть в этом мире”, — писал Шестов уже в своей поздней книге “На весах Иова (Странствование по душам)”<sup>15</sup>.

Символисты стремились исходить как раз из признания значимости иррациональной глубины человека и утверждали личность в качестве самоцели, а не орудия, средства борьбы в отличие от традиционного народнического и потом марксистского толкования личности. В понимании личности и философском осмыслении мира символисты опирались не только на философию Шопенгауэра (“Мир как воля и представление”), Фр. Ницше (“Так говорил Заратустра”, “Происхождение трагедии из духа музыки”, “По ту сторону добра и зла”, “Антихристианин” и др.), Э. Гартмана (“Философия подсознательного”) и, разумеется, Вл. Соловьева (“Смысл любви”, “Оправдание добра”, “Три разговора” и др.), но и на труды русских экзистенциалистов, таких как Н. Бердяев, Л. Шестов и др.

В основу эстетики старших символистов легло представление о мире как “эстетическом феномене”, которое обосновывалось еще в философии Шопенгауэра, по словам его интерпретатора А. Белого<sup>16</sup>. При этом символисты исходили из того, что красота своей широтой превосходит все другие ценностные критерии — морали, добра, долга, пользы и пр.: в ней, красоте, гаснут все привычные человеческие условности и границы, она способна охватить все разнообразие и богатство явлений мира и тем самым примирить человека с бытием. Подобно немецким романтикам, во многом родственным русским символистам, в красоте они готовы были видеть отблеск неба, божества.

Стремясь к “расширению художественной впечатлительности”, к чему призывал Мережковский еще в начале 90-х годов, поэты в своих статьях о литературе и в собственной поэтической практике раздвигали границы самого понятия прекрасного и поэтического. Так, К. Бальмонт в статьях “Поэзия ужаса”, “Кальдероновская драма личности” и др. в сферу прекрасного включает “поэзию ужасного” и “красоту чудовищного”. Рассматривая живопись Фр. Гойи, он проводит мысль о том, что “гармония сфер и поэзия ужаса — это два полюса Красоты”<sup>17</sup>.

В духе бодлеровской программы “цветов зла” и подобно художнику Гойе К. Бальмонт видит эстетическую необходимость в

<sup>15</sup> Там же. С. 191.

<sup>16</sup> См.: Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Белый А. Критика. Эстетика... Т. 2. С. 152.

<sup>17</sup> Бальмонт К. Горные вершины. М., 1904. С. 2.

том, чтобы “лирически захватить”, — то есть личностно пережив, приблизив к себе и полюбив, — осветить “область отрицательного”<sup>18</sup>, даже безобразного<sup>19</sup>. “Расширение” красоты в представлениях символистов, в основе правомерное, иногда оказывалось сродни той бескрайней, не ведающей границ русской широте, по поводу которой когда-то сетовал Достоевский: “Ох, широк человек, я бы сузил!” В такой широте растворялось слишком многое — нравственные критерии, разграничение между добром и злом, правдой и ложью (“Все равно мне, человек / плох или хорош, / Все равно мне, говорит правду или ложь...” — декларировал К. Бальмонт). Стремясь к абсолютной независимости искусства, к освобождению его от “ортодоксии” — от службы познанию, морали и социальности, — символисты, в особенности “старшие”, бравировали своим нравственным релятивизмом, подчеркнуто отделяя “художественное” от “человеческого”, уверенные в том, что “художник” всегда “не человек”, как об этом позднее, уже в 900-е годы, писал поэт и критик Эллис (Кобылинский Л.Л.)<sup>20</sup>.

Но по мере своего развития, в движении от 90-х годов к 900-м, символизм все настойчивее заявлял о себе как о новом миропонимании, которое стремится постичь мир как целое, во всей его бесконечности и глубине. Русские символисты с необычайной остротой по сравнению с предшественниками в поэзии были захвачены чувством бесконечности мира, как и бесконечности внутренней жизни человека. Перед ними заново открывалась душа — “бездна” и мир — бездна “без предела”. В свете такого мировосприятия бытовые и социальные начала человеческой жизни казались лишь “масками”, поверхностными (“ролевыми”, как скажут социологи много позднее) проявлениями личности, недостаточными для подлинного искусства. Новое искусство должно было стать искусством синтеза, символа, а символ, хотя он только намек, “кивок”, “отблеск”, — знак иного, но знак глубинно-сущностного, сокрытого и беспредельного бытия.

В 900-е годы теорию “символизма как миропонимания” разрабатывали в своих статьях А. Белый, Вяч. Иванов, В. Брюсов и другие символисты. Переосмысливая неоплатоновские и кантовские идеи, они отделяли мир феноменальный, мир явлений, данных человеку в чувствах и ощущениях цвета, звука, запаха, вкуса, в непосредственном опыте, от мира ноуменального, сферы скрытых сущностей, мира сверхопытного, приоткрываю-

<sup>18</sup> Бальмонт К. Горные вершины. С. 7.

<sup>19</sup> См. там же. С. 2.

<sup>20</sup> См.: Эллис. Русские символисты. М., 1910. С. 110.



щегося лишь для интуитивной догадки или особого, “мистического” созерцания. При этом они исходили из убеждения в “неподлинности” феноменального: человеческие чувства “лгут”, дают обманчивое, искаженное представление о предметах, значит, не достигает истины и опыт, в том числе научный, основанный на показаниях человеческих чувств. Из подобных посылок и возникло убеждение в неустранимой ненадежности рационалистических знаний и науки, отрицание детерминизма и причинно-следственных связей в постижении человеческого духа. Поэтому символисты делали исключительную ставку на интуицию, на искусство как высший тип духовного освоения мира и утверждали примат творчества над познанием. А. Белый писал: “...символизм подчеркивает примат творчества над познанием, возможность в художественном творчестве преобразовать образы действительности...”<sup>21</sup>

“Для нас символизм дорог, — утверждал Эллис, — более всего как путь освобождения, неизбежно ведущий нас к живому единству воли и знания и к примату творчества над познанием. Этим он сближается с сокровенным ядром последних глубин мистических учений и великих религий...”<sup>22</sup>

Великое преимущество творчества, искусства, поэзии символисты видят прежде всего в том, что в них господствует внерассудочное начало, “сверхчувственная” интуиция, следовательно, заключена возможность угадывания таинственной сути мира. Способ подобного угадывания — это прежде всего погружение, вглядывание поэта в себя, мистическое “внутреннее зрение”. По мысли Вяч. Иванова, поэзия — ось от Бога в сердце к Богу в небе, связь земли и неба, реального и идеального:

От Бога в сердце к Богу в небе  
Струной протянутая ось...<sup>23</sup>

Но в отличие от мечтательного романтизма поэт-символист, по словам Вяч. Иванова, романтическому томлению противопоставляет действенный порыв, “акт мистического самоутверждения”, безбоязненно идет дальше “внутрь себя от всего внешне-го”, к поддонной мистике души<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Белый А. Проблема культуры // Белый А. Критика. Эстетика... Т. 1. М., 1994. С. 51.

<sup>22</sup> Эллис. Культура и символизм // Весы. 1909. № 10—11. С. 168.

<sup>23</sup> Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 275.

<sup>24</sup> Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия // Иванов Вяч. Лики и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 72.

В программной статье “Ключи тайн”, открывающей первый номер журнала “Весы” (1904), В. Брюсов писал: “...мы живем среди вечной исконной лжи... Но мы не замкнуты безнадежно в этой “голубой тюрьме”, пользуясь образом Фета. Из нее есть выход на волю, есть просветы. Это просветы мгновений экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникают за их кору, в их сердцеви- ну. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечат- леть эти мгновения прозрения, вдохновения. Искусство начина- ется в тот миг, когда пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования”<sup>25</sup>.

Необходимо выделить здесь три принципиальных брюсовских положения: 1) постижение мира совершается через самоуглубле- ние, через самопознание субъекта; 2) решающим в этом случае признается момент “экстаза”; 3) повышенный интерес для художника представляют “темные тайные чувствования”, то есть человеческое подсознание, “подполье”. Заметим, что широкое обращение к сфере подсознательного в художественном творчест- ве было увлечением почти всей литературы серебряного века, своего рода знаменем времени, стремящегося по-новому разга- дать тайну самого человека, символистам же здесь принадлежала одна из первых ролей в возбуждении глубокого интереса к этой проблеме. Область бессознательного открывалась в символист- ской эстетике в качестве той особой сферы, в которой таинствен- ным образом пересекаются, сходятся лучи двух миров — феноме- нального и “иного”, высшего, ноуменального. “В бессознатель- ном мы <...> имеем слияние метафизической воли с миром явлений”, — писал А. Белый в статье 1903 года “Символизм как миропонимание”<sup>26</sup>.

На этих основаниях строится теория символа, складываются представления о структуре образа, которые развертываются в многочисленных статьях, а потом и в книгах А. Белого (“Симво- лизм”, 1910; “Луг зеленый”, 1910; “Арабески”, 1911), Вяч. Ива- нова (“По звездам”, 1909; “Борозды и межи”, 1916), Элиса (“Русские символисты”, 1910), Г. Чулкова (“О мистическом анар- хизме”, 1906) и др.

Символ — это образ знаковой природы, условный в основе. Он мыслится как образ, в котором видимое, конкретное, событийное выступает лишь неким иероглифом, иероглифом лежащей за ним тайны, знаком “иного”. А. Белый говорил: “Не событиями захвачено все существо человека, а символами

<sup>25</sup> Брюсов В. Ключи тайн // Весы. 1904. № 1. С. 19, 20.

<sup>26</sup> Белый А. Критика. Эстетика... Т. 2. С. 205.

иного”<sup>27</sup>. Вяч. Иванов писал о “символах, то есть знамениях иной действительности”<sup>28</sup>. И важнейшим творческим смыслом символа, целью создания художественного символического образа должно стать уловление связей, соотношений этого и иного миров, в конечном итоге их единство и целостность как воплощение целостности мироздания. В теоретических трудах Вяч. Иванова и А. Белого многообразно варьируется мысль о том, что символ и есть прежде всего претворенное в плоть единство: “Единство есть Символ”<sup>29</sup>. Этому посвящен, в частности, трактат А. Белого “Эмблематика смысла” (1909).

В конечном счете предполагаемое в *символе* единство — это не только единство формы и содержания, но и единство некоего высшего, Божественного проекта, лежащего в основании бытия, в истоке всего сущего, — это прозреваемое Символом единство Красоты, Блага и Истины. Такова была высокая романтическая установка младосимволистов, которые — в отличие от старших символистов и в значительной степени от своих европейских предшественников, французских символистов, — шли в своем творчестве к метафизическому приятию мира. Призвание художника, провозглашал Вяч. Иванов, — “благовествовать сокровенную волю сущностей”<sup>30</sup>.

Убежденность русских символистов в единстве мира, несомненно, питалась учением Вл. Соловьева о “божественном всеединстве Сущего”, используя выражение Вяч. Иванова<sup>31</sup>. Отсюда же проистекала и выдвигаемая младосимволистами идея объективности символа, поскольку в их понимании символична сама природа. Мысль о том, что “природа — символ”, развивалась, например, Вяч. Ивановым в статье “Мысли о символизме”.

Разрабатываемый символистами художественный метод был методом “символизации ценностей”: “Искусство есть символизация ценностей в образах действительности”, по словам А. Белого<sup>32</sup>. И это означало прежде всего возведение преходящего, *временного* — к *вечному*, конкретного, явленного, отдельного — к *вселенским, мировым* смыслам. “Символ — окно в Вечность”. “...В символизме мы имеем первую попытку показать во времен-

<sup>27</sup> *Белый А.* Символизм как миропонимание // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 246.

<sup>28</sup> *Иванов Вяч.* Лики и личины России... С. 107.

<sup>29</sup> *Белый А.* Эмблематика смысла // Белый А. Критика. Эстетика... Т. 1. С. 91.

<sup>30</sup> *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Лики и личины России... С. 108.

<sup>31</sup> *Иванов Вяч.* Ницше и Дионис // Там же. С. 42.

<sup>32</sup> *Белый А.* Теория, или Старая баба // Белый А. Критика. Эстетика... Т. 2. С. 245.

ном вечное...” — утверждалось в той же статье А. Белого “Символизм как миропонимание”<sup>33</sup>.

В этой связи теории символизма впервые заговорили об образе-модели. Тот же А. Белый определял символ как “живой образ-модель”, и в своем пределе — это модель целого мира<sup>34</sup>. В принципе в подобной теории в зачатке уже обрисовывался структурный подход к художественному образу, позитивный в своем универсалистском устремлении, но вместе с тем таящий в себе опасность излишнего абстрагирования материала.

Так выдвигался и эстетически оформлялся замысел грандиозный и, по сути, извечно присущий искусству, но предъявленный, так сказать, в форме неких абсолютных требований. И последнее обстоятельство мстило за себя: из устремленности к вечным (не меньше!) и мировым смыслам могла возникать и возникала неизбежная приглушенность конкретных реалий, некоторое иссушение почвы предметности, что в свое время заставит Блока задуматься и встревожиться о судьбе символистской школы.

Поиски художественного воплощения целостности мира могли идти по-разному — путем погружения поэта в себя, созерцания мира посредством “внутреннего зрения”, “откровения” или путем обнаружения сокровенного *родства разноприродного* — цвета и звука, звука и запаха, графической линии и звука и т.д., по “закону соответствий”, опробованному еще в поэзии Бодлера, или, наконец, путем восстановления усилиями памяти и воображения древнего, архаического, мифического корня в образной, метафорической аналогии. А. Белый, скажем, так поясняет соотношение метафорического, символического и мифологического образов в поэтической речи: “Когда я говорю “Месяц — белый рог”, конечно, сознанием моим не утверждаю я существование мифического животного, которого рог в виде месяца я вижу на небе; но в глубочайшей сущности моего творческого самоутверждения не могу не верить в существование некоторой реальности, символом или отображением которой является метафорический образ, мной созданный. Поэтическая речь прямо связана с мифическим творчеством...”<sup>35</sup>

Символистский образ, компенсируя возможные утраты чувственного воздействия, как правило, ищет поддержки в стихии музыки. При этом символисты опирались на учение немецких романтиков, а также на воззрения Шопенгауэра и Ницше,

<sup>33</sup> Белый А. Символизм как миропонимание // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 249, 253.

<sup>34</sup> Белый А. Смысл искусства // Белый А. Критика. Эстетика... Т. 1. С. 171.

<sup>35</sup> Белый А. Магия слов // Там же. С. 243.

первый из них в музыке усматривал выражение мировой воли, а второй приводил “музыку к дионисическим культам древности”, по словам их интерпретатора А. Белого<sup>36</sup>. Развивая подобные мысли, А. Белый обосновывал идею превосходства музыки над другими видами искусства, потому что она в высшей степени свободна от вещественных ограничений материалом (краски в живописи, камень, металл в скульптуре и т.д.) и в наибольшей мере беспредметна, безобразна: она имеет дело не с образами, а с мотивами — аналогами настроений в поэзии. В связи с этим символисты — в теории и собственно в поэзии — отводили особое место звуку.

Автор романа “Маски”, например, писал: “...я пишу не для чтения глазами, а для читателя, внутренне произносящего мой текст; и поэтому я сознательно насыщаю смысловую абстракцию не только красками... но и звуками”<sup>37</sup>.

Символисты первыми в русской литературе осуществили установку не на традиционное, зрительное (“чтение глазами”) восприятие художественного текста, а на слуховое. Подобная установка позднее была подхвачена футуристами: вспомним их ориентацию на чтение стихов в аудитории, а также их приемы звуковой игры, доведенные нередко до крайних форм.

Звукопись в творчестве символистов, тончайшая, изысканная, данная в форме сложных и многообразных повторов, аллитераций, внутренних рифм, анафор и т.п., выполняла важную и по сравнению с классиками новую роль. И дело тут не только в количественной стороне, но в новом качестве звукописи в их поэзии. Вяч. Иванов справедливо утверждал, что в классической литературе, например у Пушкина, звукопись в отличие от символистов и романтиков имела лишь “подсобное значение”<sup>38</sup>. У символистов же звукопись, звуковая игра, становилась поэтической доминантой, по крайней мере одной из них. Звуковой образ мог подниматься до символа, приобретать символический смысл. Так, например, в романе “Маски” А. Белого, по собственному признанию автора, “звуковой мотив фамилии Мандро, себя повторяя в “др”, становится одной из главнейших аллитераций всего романа”<sup>39</sup>. И, добавим мы, эта аллитерация, вызывая цепь возможных ассоциаций — *др, дыра, дребезг, дрязги, драка, драма, наконец черная дыра* в пространстве, — превращается в

<sup>36</sup> Белый А. Смысл искусства // Там же. С. 144.

<sup>37</sup> Белый А. Маски. М., 1932. С. 9—10.

<sup>38</sup> Иванов Вяч. О “Цыганах” Пушкина // Иванов Вяч. Лики и личины России... С. 245.

<sup>39</sup> Белый А. Маски. С. 10.

результате в некий символический знак — преступной авантюры героя и нависающей над всем миром угрозы.

Ключевой и до сих пор не вполне проясненной стороной теории символа является представление о природе многозначности символа в творчестве символистов. Обычно повторяющееся указание исследователей на то, что символ в отличие от аллегории — образ многозначный, верно, но недостаточно. Ведь всякий глубокий художественный образ, не только символический, по сути, многозначен, он предполагает и вызывает множество разных толкований.

Специфику символа у символистов, думается, надо искать в его принципиальной двуликости, двусмысленности. В том, что в развернутом символе заключены обычно разнонаправленные и даже противоположно направленные смыслы. Это образ-“оборотень”, таящий в себе одновременно оба полюса возможных значений, движение и игра смысловых оттенков которых и создает всю принципиальную неразгадываемость, тайну символа, его непреходящие “обманы” и нерассеивающиеся “туманы”. Показательна однажды оброненная Д. Мережковским фраза, выражающая всю двойственность созданного им образа Петра Великого и его авторской оценки в романе “Петр и Алексей”: “Чудо или чудовище?”<sup>40</sup>

В трактате Вяч. Иванова “Две стихии в современном символизме” (1908) звучит глубокая мысль о том, что символ знаменует не одну только, но разные сущности<sup>41</sup>. Подчеркнем, речь идет здесь не о присутствии в образе-символе разных признаков, свойств, оттенков смысла, а о разных, можно сказать, разнотипных сущностях. Нечто аналогичное имеет в виду и А. Белый, когда дает такое определение символа как соединения “разнородного вместе” или “соединения двух предметов в одном”, когда подразумевается не “механический конгломерат”, не синтез, а “органическое соединение”<sup>42</sup>.

В истоке шло это от представлений о “двоемирии”, о разделности и взаимопроникновении двух планов бытия, как бы они ни определялись — как феноменальное и ноуменальное, реальное и реальнейшее, земное и небесное, материальное и духовное, которые в человеческом существовании преломляются неизбывной смешанностью, встречей и столкновением противоречащих друг другу, иногда взаимоисключающих начал. И восхо-

<sup>40</sup> Мережковский Д.С. Грядущий хам // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. Т. 11. СПб., 1911. С. 26.

<sup>41</sup> См.: Иванов Вяч. Лики и личины России... С. 106—107.

<sup>42</sup> Белый А. Критика. Эстетика... Т. 1. С. 71, 242.

дило это к эстетическим, диалектическим представлениям философов немецкого романтизма, глубоко осознавших значимость “мышления перед вечным колоссальным диссонансом, который бесконечно разделяет человеческую судьбу...”<sup>43</sup> Немецкие романтики остро ощущали универсальность закона “антиподности”, дисгармонических противоречий жизни и иронизировали на счет тех, кто “не умеет охватить взглядом целое” и кому потому “невдомек, неразумным, что наша земля состоит из антиподов и что сами они — чей-то антипод”, как писал В.Г. Вакенродер<sup>44</sup>.

“Разнородность”, заложенная в ядре символа, давала возможность поэтам выразить дисгармонию мира, его трагические противоречия, которые в их сознании выйдут на первый план и во многом определяют парадоксальный, диссонансный характер их образности, антиномичность их поэтики.

Существенно, далее, положение А. Белого, указывающее на то обстоятельство, что символ является не только образом “видимости”, но и образом “сознания”, точнее “моделью переживаемого содержания сознания”, а также в значительной степени “образом вымысла”, фантазии<sup>45</sup>.

Роль воображения и фантастического в искусстве вообще необычайно возрастает в русской литературе на рубеже веков. А это, несомненно, было достаточно непривычно для русской литературной традиции, поскольку фантастические жанры никогда прежде не были сколько-нибудь мощной ветвью нашей литературы, а, скорее, пребывали где-то на ее периферии. Период перевала веков, период глобальных, “геологических” переворотов жизни ставил художника перед лицом неизвестности такого масштаба, что ее невозможно было охватить только разумом, логикой. В такие периоды обычно с особой настоятельностью и востребовываются формы воображения и — шире — бессознательного как “опережающего” постижения действительности, актуализирующего в человеке потенции предугадывания предстоящего и неизвестного будущего. Подводя “итоги развития нового русского искусства” в 1907 году, А. Белый толкует о “символическом образе, предугадывающем в пределах искусства новые формы жизненных отношений”<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Шлегель Ф. Об изучении греческой поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 49.

<sup>44</sup> Вакенродер В.Г. Несколько слов о всеобщности, терпимости и человеколюбии в искусстве // Там же. С. 72.

<sup>45</sup> Белый А. Литературный дневник. Об итогах развития нового русского искусства // Белый А. Критика. Эстетика... Т. 2. С. 236, 237.

<sup>46</sup> Там же. С. 234.

Продолжая такой ход мысли, современный исследователь И.П. Смирнов видит в символе “имя” для новых ситуаций: “Создатель символического высказывания — это тот, кто наделяет именами новые ситуации, складывающиеся в объективной реальности”<sup>47</sup>.

С этим связана и сама специфика структурного состава символического образа. В нем на равных с реальным выступает нереальное — сон и явь, фантастическое и действительное, осязаемое и бессознательное, даже “безумное”.

Относительно места и роли образов сновидений, упронизывающих произведения Ф. Сологуба (романы “Тяжелые сны”, “Мелкий бес” и “Творимая легенда”, рассказы), раннего Блока, А. Белого (роман “Петербург” и др.) и всех художников символистского круга, можно сказать примерно то же, что было сказано о звукописи: роль сновидческого из вспомогательной, какой она была в произведениях классиков-реалистов, становится стилиобразующей в художественном сознании.

Возьмем, к примеру, одно из ранних стихотворений Блока “За темной далью городской...”.

Лирическая композиция возникает как бы из воспроизведения только что увиденного сна — с присущей ему бессвязностью, хаотичностью картин, непонятными и многозначительными образами, которые могут быть восприняты как некие тайные знаки, предвестья, намеки на то, что должно произойти в ближайшем будущем. Это картина ночного города, его “темной дали”, “черной высоты”, снега и неожиданно появившегося на глазах лирического героя “белого льда”, на фоне которого возникает некое видение — движущаяся впереди героя фигура с “горящим” глазом, вскоре исчезнувшая так же внезапно, как и появилась, в сомкнувшейся “полынь”.

Следующая затем вторая часть стихотворения парадоксально не похожа на начальную, “темную”, черно-белую — она ярко расцвечена:

Слилось морозное кольцо  
В спокойный струйный бег.  
Зарделось нежное лицо,  
Вдохнул холодный снег.

И я не знал, когда и где  
Явился и исчез —  
Как опрокинулся в воде  
Лазурный сон небес.

(1902)<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 90.

<sup>48</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.:Л., 1960. С. 209.



Эти две финальных строфы насыщены образами и красками, вызывающими впечатление ожидаемой гармонии, успокоения и нездешней нежности. Ключевые слова здесь — спокойный, струйный, нежное лицо, расцветшее алым цветом и животворящее все вокруг (“вдохнул холодный снег”), лазурное, прямо ассоциирующееся со “сном небес” (“Лазурный сон небес”). Перед нами как бы попытка передать сон и разгадать его — к чему он, что может значить привидевшаяся фигура, и предчувствие, что это знак свыше, обещание благой вести и желанного просветления.

Однако финал стихотворения с видением, явившимся лирическому герою, подобно всякому человеческому сну может быть истолкован и прямо противоположным образом. Таинственная фигура с “нежным лицом” не просто исчезла, растворилась, она не поднялась ввысь, а пропала в “полынье”, погибла в пучине ледяного холода. Поэтому желанное просветление и гармония, может быть, всего лишь луч несбывшейся надежды.

Сон мог стать у некоторых писателей, например у А. Ремизова, в истоке безусловно близкого символистскому мировидению, некоей самостоятельной жанровой формой, а собирание снов — увлечением всей жизни. У Ремизова накопилось двадцать альбомов с записью “снов” и рисунками к ним, рассказы-“сны” составили целую его книгу — “Бедовую долю”<sup>49</sup>.

Другим “составом” символического образа может стать фантастика безумия, галлюцинаций и бредов. Так, например, в трехчастной композиции симфонии А. Белого “Возврат” лишь одна часть состоит из образов шаржированного быта и реалий поведения героев (химика Хандрикова, доцента Ценха и других с присущим им самодовольством обладателей “точных знаний”), а две другие части — из символики бессознательного. В первой — это сон (встреча ребенка со Стариком, Вечностью, на берегу океана, Вселенной) и в третьей — счастливые видения безумия, возврат лирического героя к самому себе, к собственной сущности, к вечному.

Сдвиг сознания, безумие способны открыть иную, новую точку зрения на происходящее, суть которого скрыта камуфляжем обычая и привычки. “...Надо сойти с ума, чтобы поумнеть” — такой афоризм однажды обронил А. Ремизов<sup>50</sup>. Заметим: сам афоризм в понимании символистов представляет собой свернутый в почку символ. А. Белый писал по этому поводу: “Афоризм <...>

<sup>49</sup> См.: Ремизов А. М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. 2-е изд. СПб., 1900—1909.

<sup>50</sup> Ремизов А. Письмо от 27 апреля 1956 г. // Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 289.

мост к символу. Символ, извне определяемый, есть напряженный до крайности афоризм”<sup>51</sup>. И потому афоризм необычайно характерен для писателей близкого к символизму круга. Например, произведения Ницше, ценимые русскими поэтами как блестящие образцы художественной (не только философской) символистской прозы, организуются и сверкают именно такого рода символами-афоризмами. Нечто аналогичное присуще и художественно-философской прозе Льва Шестова.

Все вместе это и должно было создавать эффект загадочности образа-символа, впечатление лежащей за ним тайны человека и мира. Причем поэт вовсе и не стремился снимать подобную завесу таинственности, больше того, он оберегал и сохранял ее присутствие в образе, потому что погружение в тайну мыслилось как приближение, соприкосновение с высшим, с Богом. З. Гиппиус (под своим псевдонимом критика — Антон Крайний) писала в “Литературном дневнике” о том, что тайна не может разъясниться, “не может и не должна быть найдена (сделаться не тайной)”, “тайна будет вечно раскрываться, до конца оставаясь тайной”<sup>52</sup>.

А. Белый существенно продвигает теорию символа, полагая его почвой и образа вообще, так сказать, его единицей, целостное переживание. При этом он решительно опровергает представление об искусстве как о мышлении в образах. В статье “Смысл искусства” он утверждает: “Всего менее можно сказать, что искусство есть мышление в образах”, “оно говорит нам всей нераздельной цельностью душевных процессов, в которых открываем мы и мысли, и чувства, и призыв к действию...”<sup>53</sup> Основой символа он считает “неразложимое единство”, “нераздельную цельность переживания”: “...мы разумеем под образом переживания неразложимое единство процессов чувствования, воления, мышления... Мы называем символом индивидуальный образ переживания...” — писал он в статье “Эмблематика смысла”<sup>54</sup>. При этом писатель подчеркивает, что переживание иррационально “по существу”, а мистика “адекватна всякому переживанию”<sup>55</sup>.

Но “цельность переживания”, лежащая в основании символа, сама по себе еще не обеспечивает художнику претворения в

<sup>51</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. С. 250.

<sup>52</sup> Гиппиус З. Влюбленность // Антон Крайний (З. Гиппиус). Литературный дневник (1899—1907). С. 208, 211. Речь в данном случае шла о тайне преображения пола.

<sup>53</sup> Белый А. Критика. Эстетика... Т. 1. С. 153.

<sup>54</sup> Белый А. Эмблематика смысла // Белый А. Критика. Эстетика... Т. 1. С. 133.

<sup>55</sup> Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Там же. Т. 2. С. 166.

образе целостности мира. Эту последнюю, самую важную в понимании символистов, можно обрести путем вглядывания в глубинные недра своего духа и поиском во внешнем мире скрытого родства, “соприродности” разных явлений, выявлением их соответствий. Современный исследователь западноевропейской литературы Г.К. Косиков находит в поэзии Бодлера три типа соответствий, мы встречаем их и у русских символистов: 1) соответствия, которые теперь называют синэстезией, — совмещение в образе признаков, лежащих в несовместимых чувственных плоскостях — цвета и звука (вспомним “черный смех” Блока), свойств графического, живописного и музыкального (“всех линий таянье и пенье” у Блока); соответствия чувственных впечатлений и воспоминаний и, наконец, 3) созвучие мира вещей с миром духовной “сверхприроды”<sup>56</sup>. Названные типы соответствий русские поэты обогащают новыми — например, образными связями — аналогиями между принципиально различными духовными явлениями, указывающими на “соприродность” Красоты и Добра<sup>57</sup> или “единосущность” пространства и времени<sup>58</sup>.

В отличие от западного русский символизм, время существования которого падало на период, когда давно назревавший в Европе кризис культуры достигал в России своего апогея, с особым напряжением, естественно, искал путей “спасения”, путей к умножению действительности искусства.

Понимание слова в русском символизме питалось романтической концепцией “магии слов”, то есть ориентировалось на слово суггестивное, внушающее, ворожащее, слово-“заклинание” (см. статью А. Белого “Магия слов”). Учение о слове разрабатывалось символистами с той целевой установкой, чтобы максимально выявить потенциал “событийности” слова. Как уже было выше отмечено, само определение символа и его истока — переживания — в числе составляющих последнего указывало на элемент “воления” и “призыв к действию”, как говорил А. Белый. Больше того, по А. Белому, слово творит связи, “творит причинные отношения”, поскольку общение — процесс творчества через слово<sup>59</sup>.

Близкие к этим мысли были развиты Вяч. Ивановым в статье “Наш язык” (1918). Автор статьи обосновывал, кроме того, идею

<sup>56</sup> Косиков Г.К. Шарль Бодлер между “восторгом жизни” и “ужасом жизни” // Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1993. С. 35.

<sup>57</sup> См.: Иванов Вяч. О “Цыганах” Пушкина // Иванов Вяч. Лики и личины России... С. 232.

<sup>58</sup> См.: Белый А. Критика. Эстетика... Т. 1. С. 227.

<sup>59</sup> См.: Белый А. Магия слов // Там же. С. 230.

эллинической природы русского языка, унаследовавшего дух древней Греции через Византию и церковнославянский язык. Русский язык, по словам Вяч. Иванова, есть “дело и действенная сила” и, главное, он, как и язык эллинов, пронизан духом “вселенским и всечеловеческим”<sup>60</sup>.

Очень существенным и вместе с тем неясным в нашем литературоведении остается вопрос о границах символа, позволяющих опознать, отличить действительные его очертания, его собственный состав. Вернемся к стихотворению А. Блока “За темной далью городской...”. Что именно является здесь символом, один ли здесь символ или несколько, где его начало и конец? Ответить на эти вопросы нам может помочь теория высказывания М. Бахтина и теория символа-“переживания” А. Белого, о которой шла речь выше.

Целостное, неразложимое переживание в этом стихотворении совпадает в своих границах с единым высказыванием, и то и другое укладывается в рамки этого стихотворения. В самом деле, нельзя отделить образ-сообщение об уходящем человеке в первой строфе от того, что случается с ним дальше: некто движется куда-то за “городскую даль”, потом исчезает в ледяной полынье, оставив после себя ощущение сияния, видение нежного, зардевшегося лица и света, который меняет все вокруг и представляется лирическому герою “лазурным сном небес”. Символичны в стихотворении образы “темной дали”, “черной высоты”, “льда” и “снега”, “полыньи”, “нежного лица”, его сияния и “сна небес”. Но все названные образы, скорее, лишь частицы единого Символа, который складывается из стихотворного высказывания в целом. Этот Символ выражен целостным лирическим “переживанием” невероятного события — то ли сна, то ли чуда (“лицо” появляется после исчезновения таинственной фигуры). В данном образном “переживании” слиты воедино все присущие ему составные элементы: *чувства* — удивления, ощущения тайны и страха (игра черно-белым цветом в первых двух строках), *волеие* — образ некоего движения души лирического героя от “темных чувств” к светлым, к надежде, всегда побуждающей к “действию”, и, наконец, *мысль* как итог, разгадка пережитого: видение — знак добрый, весть Благая. Таким образом, символом и его границами, с нашей точки зрения, надо считать законченное высказывание, образное целое всего стихотворения, развернувшееся в нем внутреннее событие, а отдельные его образы — только элементами символа. И, добавим, перед нами символ, тяготеющий к мифу. Лирический герой, как и авторский голос,

<sup>60</sup> Иванов Вяч. Лики и личины России... С. 25, 27.

таит в своей глубине веру в истинность предзнаменования — “сокровенную волю” Высших сил.

В 900-е годы, в пору зрелости своего самосознания, русский символизм, впитав идеи Вл. Соловьева, выступил с учением о теургии. то есть о религиозно-освященном творчестве. В своей работе “Две стихии в современном символизме” (1908) Вяч. Иванов утверждал, что поэт должен стать теургом, в том понимании, что было у Вл. Соловьева. Теург, конкретизировал он, это “художник, сознательный преемник творческих усилий Мировой Души”, который открывает “сокровенную волю сущностей”, потаенный “разум явлений”. “Только эта открытость духа сделает художника носителем божественного откровения”<sup>61</sup>.

Связь искусства и религии символисты осмысливали очень широко. Их связь, в интерпретации Вяч. Иванова и А. Белого, заключена в общности целей: “...в глубине целей, выдвигаемых искусством, таятся религиозные цели: это цели преобразования человечества...”<sup>62</sup>

Художник отнюдь не должен пропагандировать религию, что было бы бессмысленно, полагает Вяч. Иванов, но призван “будить в людях мистическую жизнь, но легкими прикосновениями облегчать в других прораствание цветов внутреннего опыта...”<sup>63</sup> Цель поэзии в этом плане видится Вяч. Иванову так: “Подлинный символизм уже несет в себе религиозное да внутреннего зренья и воления — скрытое утверждение истинного бытия в бытии относительном...”<sup>64</sup>



<sup>61</sup> Там же. С. 107, 108.

<sup>62</sup> Белый А. Смысл искусства // Белый А. Критика. Эстетика... Т. 1. С. 159

<sup>63</sup> Иванов Вяч. Экскурс II. Эстетика и исповедание // Иванов В. Лики и личности России... С. 143.

<sup>64</sup> Там же. С. 140 (курсив мой. — Л.К.).



Начало.  
Религиозно-  
метафизические  
искания русских  
символистов.  
Д. Мережковский и  
Э. Гиппиус. Лирика

**В** первой книге стихов Д. Мережковского “Символь (Песни и легенды)” (1892) все было программным: ее название, эпиграф из Гёте — на немецком языке и в русском переводе автора: “Все преходящее есть только символ” (где немецкое слово *Gleichnis* “подобие”, “отблеск” переведено Мережковским недвусмысленно показательно — “символ”), наконец, сам состав и композиция книги.

Сборник открывают три крупных по объему эпических произведения, посвященные религиозным темам, — “Бог”, “Франциск Ассизский (легенда)” и “Вера (повесть в стихах)”. Завершают сборник произведения опять-таки “больших” форм — “Возвращение к природе (драматическая сказка)”, стихотворная повесть “Конец века” и переводы — “Скованный Прометей” Эсхила и “Ворон” Э. По. Центральная часть книги — это лирические стихотворения, объединенные названием “Песни и легенды”. Уже самими названиями произведений, как видим, автор заявляет свои основные художественные темы: Бог, вера, заветы христианского подвижничества, конец истории, “возвращение к природе”, героические мифы античности, легенды древности и вещающее “вороном” новое искусство (“Ворон” Э. По).

Неким литературным манифестом звучат слова полемики автора с реализмом в стихотворной повести “Конец века”:

Новейший реализм до крайности довел,  
А близ него другой, художник идеальный,  
Стремится к прелести легенд первоначальной,  
В картине сказочный туманный полусвет,  
Деревья странные, каких в природе нет<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Мережковский Д. Символы (Песни и легенды). СПб., 1892. С. 353. Далее страницы по этому изданию даны в тексте.

Рисуя портрет “идеального художника”, автор запечатлевает собственное и опять-таки программное представление о новом искусстве — с “прелестью легенд”, с поиском духа первоэданности, высокими устремлениями и “туманным полусветом” созданных поэтом картин. Все это (кроме, пожалуй, туманов и полусвета) присутствует и у автора “Символов”. “Идеальный художник”, разумеется, поклонник чистой красоты, победительной и примиряющей человека с миром, укрощающей его стихии. Вот начало стихотворения “Гимн красоте”:

Слава, Киприда, тебе, —  
Нам — в беспощадной борьбе  
Жизнь красотой озарившая,

Пеной рожденная,  
Мир победившая,  
Непобежденная! (259)

Однако веры в то, что красота спасет мир, у Мережковского нет, и говорить об исповедуемом им панэстетизме было бы не точно. В стихотворении “Венера Милосская” образ богини Красоты, питающей в людях “веру в идеал — единственную веру”, все-таки исполнен холода и отчужденности от людских тревог и страданий: Венера, не замечая ничего вокруг, смотрит вдаль, и, может быть, только там, в будущем, в “лучшем веке” произойдет ее встреча — встреча Красоты — с вернувшимся к ней человеком:

Быть может, видела ты новый, лучший век,  
Те дни, когда к тебе вернется человек... (358)

В поэзии Мережковского, несмотря на его приверженность “новым веяниям”, слышны отзвуки лирики тех “отцов”, от наследства которых он отказывался, — традиций гражданской народнической поэзии, подчиненной “учительным” задачам. Риторика литературы этой традиции весьма ощутима в поэтике молодого Мережковского. Это риторика торжественно-пафосных вопросов типа:

Когда проснешься ты, о труженик суровый,  
.....  
Кто снимет с уст твоих безмолвия печать? (360)

Это поэтика прямых слов, логически выстроенных композиций и описательно-повествовательных форм, нередко с отзвуками надсоновских интонаций.

Но лирическое Я поэзии Мережковского, его мироотношение принципиально иные по сравнению с его непосредственными

предшественниками, и это меняет его художественное сознание. Мир в целом приемлетя в отличие от поэзии “гнева” предшественников. Приемлетя потому, что миру возвращается его корень и вершина — присутствие в бытии Высших начал, Бога. Правда, этот Бог, как изначально, Неведомый, к которому каждый должен прийти своим единственным и трудным, может быть, гибельным путем:

И я безверьем не утешен,  
Богов неведомых ищу.  
И верить в старых не хочу. (“Бог”, 20)

Поэма “Бог” открывается одноименным лирическим вступлением, неким зачином, представляющим собой, по сути, хвалу, гимн, горячее благодарение Создателю:

И Ты открылся мне: Ты — мир.  
Ты — все. Ты — небо и вода.  
Ты — голос бури, Ты — эфир.  
Ты — мысль поэта, Ты — звезда... (3—4)

В основание своей поэзии Мережковский и кладет “хвалу” Богу, миру, стремится взять тон благословения, тот тон, что сильнее всего прозвучит позднее у таких младосимволистов, как Вяч. Иванов, который главной задачей символистского искусства полагал задачу “благовествовать сокровенную волю сущностей”<sup>2</sup>. Отсюда и стиль поэмы Мережковского, как он сам в одном из лирических отступлений его называет, отстаивая свое право на него в разговоре с воображаемым критиком, — “стиль религиозный”.

Поэма “Бог” — двухчастная, состоящая из двух неравных частей: за стихотворением “Бог” следует основной корпус текста под названием “Смерть. Петербургская поэма”, которая в свою очередь делится на две “Песни”. “Первая песнь” — о юности, любви, о мечтах героя. “Песнь вторая” — о неожиданной смерти. Это история духовного кризиса героя, символически — развенчания позитивистского миропонимания и обращения к религиозной вере перед лицом смерти как к спасению.

Герой, Борис Каменский, — человек науки, физиолог, позитивист, поклонник Огюста Конта и, конечно, безусловный рационалист, который верит только в математические законы:

Порывы сердца подчинял  
Математическим законам. —

<sup>2</sup> Иванов Вяч. Лики и личины России... С. 108.



Пред ним весь мир был мертв и нем,  
Как ряд бездушных теорем. (16)

Сюжетные ходы поэмы — любовь героя к Ольге, увлеченность наукой, познанием, философией, дружба с “веселым” модным доктором, эпикурейцем Петровым (“Живи эпикурейцем!” — девиз последнего), автором даны как пути, обнаружившие свое бессилие, тупиковость перед главным испытанием человеческого существования — ужасом смерти. Не спасают ни знания, ни наука, ни ум человеческий (“Он книги разлюбил давно...” “Нет! Страху смерти победить // Умом нельзя...”); не выдерживает и любовь. Другими, безнадежно трезвыми глазами смотрит теперь герой, смертельно больной, и на своего друга-эпикурейца, отвращение к которому передано в поэме весьма выразительными *вещными* деталями, данными глазами умирающего героя:

И даже брюки, галстук модный,  
На пальце розовом кольцо  
Борис глубоко ненавидел,  
Как будто в первый раз увидел  
И понял друга своего. (40)

Как показано в поэме, не может также спасти человеческий дух сила. Повествование в поэме выходит на уровень более широкий, эпический, связанный с планом историческим, с темой Петербурга и России. Поэма не случайно названа “петербургской”, и в ней автор касается многих характерных для русской литературы “петербургского периода” мотивов, которые позднее будут развиты в романах самого Мережковского и в “Петербурге” А. Белого, а много позже — в “Поэме без героя” Анны Ахматовой. Это мотивы Медного всадника и “холодного” города, где человек пропадает от “страха и тоски // под грозным манием руки // Петровой...”, и картина “Офеума шумного”, с веселой суетой и вечным разгулом “кутил полночных”, и перекликающиеся с Достоевским мотивы неизъяснимого “русского духа” — образы юношей с выражением недремлющей “совести” в лицах, и образы русской девушки, готовой принести себя в жертву, как это делает Ольга (“О, русской девушки любовь, // Всегда на подвиг ты готова!..”), и спор автора с “могучим”, суровым веком, утверждающим право силы:

Ты начертал рукой кровавой  
На всех знаменах: “в силе — право!”  
.....  
Но ведь не пушки, не твердыни,  
Не крик газет тебя доньше  
Спасает, русская земля!.. (63)

Символическим центром и вершиной композиции поэмы служит образ Иконы — “образ Спаса Чудотворный”, который обещает чудо спасения России, возможно, потому, что молитва, одна она, объединяет — объединяет людей разных состояний, воззрений и сословий:

Мужик и дама в соболях,  
И баба с Охты отдаленной  
Здесь рядом молятся. В очах  
У многих слезы. Благовонный  
Струится ладан. Лик Христа  
Лобзают грешные уста. (18)

Финал поэмы — прозрение героя, читающего Евангелие и наконец увидевшего его свет и “проснувшегося”. Сама приближающаяся смерть теперь “поется” автором (“О, Смерть, тебя пою!.. чтоб наконец проснулся ты”). Не случайно жанровую форму своего произведения Мережковский называет так, по видимости, архаично: “песнью”.

Однако *воспевание* смерти и общий патетический тон произведения, тон “хвалы” Богу, отнюдь не исключает в поэме трагизма, выраженного в ней чувства обреченности на гибель целого поколения, к которому принадлежит сам поэт:

Мы — дети горестных времен,  
Мы — дети мрака и безверья!  
“Te mortui!” Весь наш род,  
Как на арене гладиатор,  
Пред новым веком смерти ждет. (64)

Части поэмы, как уже было сказано, автором названы “песнями”, так же как и последующий раздел поэтического сборника — “Песни и легенды”. Заметим, “песни” Мережковского совсем не похожи на те “музыкально”-поэтические формы, какие были, например, у Поля Верлена, это не “романсы без слов” с их зыбкой, полутоновой, нюансовой и мелодичной словесной стихией. Но само обращение к “музыкальной” форме в поэзии, к лирике песенного строя весьма симптоматично для символистов. Музыка стиха, его напевность, при всем “горестном”, нередко трагическом содержании произведения, по замыслу поэта должна служить неким катарсисом, настраивать на примирение с бытием, с миром.

В поэзии Мережковского уже с первых его сборников — “Символы” и “Собрание стихов. 1883—1903” (М., 1904) — обрисовываются некие общие для русского символизма подходы и начала. Это обращение к ценностям по масштабу мировым и переход в этой связи к “большому времени” и большому пространству. Это обращение ко времени мировых культур — к

античности и христианству. В первую, программную, часть сборника “Символы” входят поэма “Франциск Ассизский” (к образу которого поэт будет обращаться не раз), средневековая легенда “Имогена”, мистерия XIII века “Христос, Ангелы и Душа”, легенда “Монах”. В поэме “Франциск Ассизский” изображается житей необычного христианина, святого, жизнь которого, исполненная тяжких испытаний, вместе с тем была освещена солнечным чувством веселья и радости *земного* существования и ощущением связанности с миром, со всеми людьми, в глазах художника — прообраз нового христианина, не отрицающего “плоть” жизни и дух “общественности”.

Поэт раздвигает рамки художественного пространства, стремясь сделать его всемирным. Своими стихами об Италии, написанными Мережковским во время его путешествия по Европе в 1891 году и занимающими заметное место в его первой книге лирики, Мережковский открывает итальянскую тему в русской литературе серебряного века, столь для нее важную. В стихах “Рим”, “Пантеон”, “Будущий Рим”, “Колизей”, “Марк Аврелий”, “Везувий”, “Помпея” и других, которые можно считать неким итальянским циклом, сквозь образы современной Италии просвечивают картины и символы древнего, античного Рима.

В переводе трагедии Эсхила “Скованный Прометей” Мережковский погружает читателя в мир эллинский, в мир глубочайшей греческой трагедии, а в переводе “Ворона” Э. По сталкивает нас лицом к лицу с фантастическими видениями американского писателя Новейшего времени. Так обозначается шкала эстетических ценностей автора “Символов”, одного из родоначальников новой поэтической школы в России.

В стихах итальянского цикла проявляются элементы антиномического стилевого мышления, которое будет впоследствии общей чертой модернистской поэтики. Прочтем стихотворение “Пантеон” (1891). Вот его начальные строки:

Путник с печального Севера к вам, Олимпийские боги,  
Сладостным страхом объят, в древний вхожу Пантеон:  
Дух ваш, о, люди, лишь здесь спорит в величьи с богами:  
Где же, бессмертные, где — Рима всемирный Олимп?  
Ныне кругом запустение, ныне царит в Пантеоне  
Древнему сонму богов чуждый, неведомый Бог!  
Вот он, распятый, пронзенный гвоздями, в короне терновой.  
Мука — в бескровном лице, в кротких очах его — смерть.  
Знаю, о, боги блаженные, мука для вас ненавистна.  
Вы отвернулись, рукой очи в смятении закрыв.  
Вы улетаете прочь, Олимпийские светлые тени!..<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Мережковский Д. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1990. С. 544. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

Образ Пантеона, древнего языческого храма, предстает здесь символом *множественности* ценностей, множественности богов. И ему противостоит Бог иной — распятый Христос, символ веры в единого Бога, символ *единства* истин. Символическая картина в стихотворении развивается не просто как некое противостояние богов и истин, но как некий несмолкающий спор в душе лирического героя, в сознании которого сталкиваются два противоположных представления о мире. В древней вере, в “светлых тенях” Олимпийских богов живет близкое сердцу поэта поклонение красоте, жизни и радости, а в образе Распятого — идеал жертвенного подвига и “небесной любви”. Концовка стихотворения звучит роковым, вековечным сомнением:

Где же ты, *истина*?.. В смерти, в *небесной любви* и *страданиях*  
Или, о, тени богов, в *вашей земной красоте*?  
Спорят в душе человека, как в этом божественном храме, —  
*Вечная радость* и *жизнь*, *вечная тайна* и *смерть*. (4, 545)

Подобная образная *антиномичность* представляет собой не просто выражение внутренней двойственности, совмещения в одном явлении разнородных качеств. Она заключает в себе зачаток *диалогичности* (в понимании М. Бахтина), то есть взаимодействия голосов как бы двух разных субъектов и их внутреннего спора. И это уже некое новое качество поэтики, наметившееся в лирике Мережковского.

Элементы такого рода диалогичности ощутимы иногда и в стоящих рядом, словно параллельных стихотворениях, принадлежащих одному циклу и одному времени написания и перекликающихся между собой, как голоса в споре. Так соотносятся друг с другом стихотворения “Везувий”, где образ древней стихийной катастрофы, извержения, с клокотаньем и сверканьем огня, раскаленным паром и пеплом, дан как символ “Великого Хаоса” вселенной, перед которым все-таки не смиряется человек (“Привет тебе, о древний // Великий Хаос, Праотец вселенной, // Я счастлив, что нет в душе смиренья // Перед тобой, слепая власть природы!..”), и “Помпея” — с образом Везувия безмятежного, подобного облаку, розового и “нежного”, — антиномия двух реальных состояний природы, увиденных в “большом времени”. Или стихотворение “Так жизнь ничтожеством страшна..”, построенное на сквозном образе пустоты, “тихого ужаса” человеческого существования, и рядом опровергающий его символический образ бессмертного величия человека, создавшего вечный город Рим в одноименном стихотворении. Завершается это последнее патетической строкой: “Смертный, бессмертен твой дух; равен богам человек!” (4, 544)

В начальном словосочетании — “смертный бессмертен” — уже просматривается с блеском развернувшаяся позднее в творчестве всех символистов поэтика оксюморона.

Лирика Мережковского по своей жанровой структуре представляет собой либо символизированный пейзаж, как в стихотворениях “Помпея”, “Везувий”, либо символический портрет исторического лица, как в стихотворении “Марк Аврелий”, в котором дан идеальный образ “философа-императора”, или своего рода архитектурный “портрет” вечного города, его храмов и цирков (“Рим”, “Будущий Рим”, “Колизей” и др.). Но чаще всего символы Мережковского носят, так сказать, сюжетный характер, поскольку вырастают на почве древних легенд и мифов, используя некий их сюжетный каркас. Показательно в этом плане, например, стихотворение “Небо и море” (1889):

Небо когда-то в печальную землю влюбилось,  
Снегою страстной в объятья земли опустилось...  
Стали с тех пор небеса океаном безбрежным,  
Вечным, как небо, — как сердце людское мятежным. (230)

Этот сказочный сюжет подводит автора к важному для него образу двойственности, пронизывающей все явления бытия, к образу океана, в котором обнаруживает себя двойное его происхождение — от неба и от земли: “Скорбь о родных небесах его вечно тревожит... // Вечно земное в груди его спорит с небесным!”

Глубоко символична поэма-легенда Мережковского, своего рода житие в стихах, — “Франциск Ассизский”. В образе святого монаха из Ассизи звучат не только канонические для житий мотивы — ухода из дома, отказа от богатства, от греха собственности и обретения внутренней свободы в скитаниях и лишениях. В жизни Франциска Ассизского, как она обрисована в поэме, автор видит прообраз истинного, нового христианина. В нем сохраняется чувство органического родства с миром природы, отсутствует сознание греховности человеческого “веселья” и “смеха” и есть вера в Бога не “гнева”, но Творца “бесконечной радости” бытия. Сердцевиной поэмы можно считать одну из центральных глав ее (гл. IX), где дан эпизод встречи героя с отшельником — антиподом Франциска, который укоряет последнего, что у него в “уме лишь радость”, и страшит тем, что смех — это зов беса (“смехом люди бесов лишь зовут”). Следующая глава (X), где звучит внутренняя речь Франциска, по сути, ориентирована на предыдущую диалогически и представляет собой мысленный ответ героя (и автора) с опровержением подобного толкования христианской веры:

От него Франциск в раздумье шел:  
Он жалел монаха всей душою.  
Темный, свежий бор и ясный дол  
Манят к счастью, миру и покою.  
Радостные птицы щебетали,  
Понимал, о чем в сырой траве  
Мошки в солнечном луче жужжали,  
Все, что ключ шептал на ложе мха;  
Сердце чисто, дух его свободен,  
Нет! Не верит он во власть греха,  
В смерть и в ад, и вечный гнев Господень,  
Ликованья больше в Небесах  
Об едином грешнике спасенном,  
Чем о праведных мужах.  
Только в сердце, злобой омраченном, —  
Скорбь и ужас, только лица злых  
Полны грустных дум в молчаньи строгом,  
А в душе у добрых и простых —  
Радость бесконечная пред Богом! (4, 589)

Так, уже в ранней лирике Мережковского прорастали зерна той религиозной философии, которую он позднее будет развивать в своих статьях, книгах и публичных выступлениях в организованных по его и З. Гиппиус инициативе религиозно-философских собраниях и в журнале “Новый путь” (1903—1904), в котором принимали участие В.В. Розанов, Н.А. Бердяев, Д.В. Философов, П. Перцов, В.А. Тернавцев, А.В. Карташов и др. Поэзия его с самого начала становится по-своему идеологичной, это лирика преимущественно “религиозного стиля”, стиля литургических песнопений.

Параллельно с творчеством Мережковского в том же русле шло творчество Зинаиды Николаевны Гиппиус (8 (20).11.1869, г. Белев Тульской губернии — 9.09.1945, Париж).

Поэзия З. Гиппиус, как и Мережковского, по своему стилю была не только “религиозной”, но, можно сказать, неоклассицистической в отличие от неоромантической лирики К. Бальмонта и Ф. Сологуба, А. Блока и А. Белого. В поэзии Мережковского и З. Гиппиус господствует не “стихийный гений” в качестве лирического “Я” поэта, как у Бальмонта, преобладают не символы природных, космических стихий и своеобразный лирический жанр “стихийных гимнов”, другими словами, лиризм романтического своеволия, нескончаемой игры чувств, лиризм “дионисийский” (так в свое время определит его Вяч. Иванов), но стремление к выверенности, строгости форм, к “трезвости” поэтической мысли и к философской, метафизической ее углубленности, движение к классичности выражения, с неизбежным оттенком рационалистичности.

3. Гиппиус писала Петру Перцову в 1902 году: “Боже мой, как я жажду серьезности, ясности и трезвой силы, а не одиночных самоупоений и любовных видений Бальмонта!”<sup>4</sup>

Но эти ветви символизма.— романтическая и неоклассическая, — разумеется, переплетаются у поэтов, нередко сходятся в пределах творчества одного поэта, как, в частности, у Гиппиус. В истоке разных типов лиризма лежит особый строй чувств и умонастроений, в конце концов “новые души”. Н. Бердяев писал об этом так: “После Достоевского, Ницше, Ибсена, Кирхегардта народились новые души. В них *нет спокойствия, подчиненности объективному порядку*, которые поражают не только в человеке старого христианского типа, но и в человеке античном”<sup>5</sup> (курсив мой. — Л.К.).

Подобные “новые души” окружающим и нередко литературной критике были малопонятными, отталкивали и раздражали, тем более что такие личности, как “сильфида” З. Гиппиус, были склонны к вызывающему эпатажу. О З. Гиппиус нередко судили резко и язвительно даже те поэты и критики, которые, казалось бы, были близки ей по литературной эмигрантской судьбе. Например, Г. Адамович в книге “Одиночество и свобода” (Нью-Йорк, 1955) так отзывался о ее поэтической индивидуальности: “вызывающий эгоизм”, “сухость”, отсутствие “благодати” в таланте, а Л. Шестов в письме к А. Ремизову полушутливо предрекал З. Гиппиус, что она кончит “колдуньей”. Были, разумеется, отзывы современников и другого свойства. И. Анненский, например, писал по поводу ее первого “Собрания стихотворений” (1904): “В ее творчестве вся пятнадцатилетняя история нашего лирического модернизма”<sup>6</sup>.

З. Гиппиус в своей творческой деятельности была весьма разносторонней, она — поэт, критик, прозаик, романист (ею написана трилогия “Чертова кукла”, 1911; “Роман-царевич”, 1913, и незаконченная часть “Очарование истины”), автор рассказов (сборники “Новые люди”. СПб., 1896; “Зеркала”. СПб., 1898; “Третья книга рассказов”, СПб., 1902) и драматург (пьесы “Маков цвет”. СПб., 1908; “Зеленое кольцо”. Пг., 1916). Гиппиус принадлежат поэтические сборники — “Собрание стихов. 1889—1903” (М., 1904), “Собрание стихов. Книга 2. 1903—1909” (М., 1910), “Последние стихи. 1914—1918” (Пг., 1918) и вышедшие в эмиграции “Стихи. Дневник. 1911—1921” (Берлин,

<sup>4</sup> Гиппиус З. Письмо П. Перцову от 14.02.1902 г. // Русская литература. 1992. № 1. С. 137.

<sup>5</sup> Бердяев Н. Самопознание. М., 1990. С. 240.

<sup>6</sup> Анненский И. О современном лиризме. З. Оне // Аполлон. 1909. № 3. С. 8.

1922) и “Сияние” (Париж, 1939); мемуары “Живые лица” (т. 1—2. Прага, 1925) и посмертно изданная незаконченная книга “Дмитрий Мережковский” (Париж, 1951).

В поэзии З. Гиппиус душа поэта (желающая быть “новой”) явлена нам в личине колючего, острого, резковатого человеческого “Я”. Прочтем стихотворение “Сосны”. Оно построено на параллели образа сосен, качающихся под окном, и “души” поэта, на их диалоге. В образе сосен звучат мотивы суровости, угрюмства и колючести, беспечности и “равнодушия”, даже мертвенности, которой герой не хочет себя предать:

Качаемся, беспечные,  
Нет лета, нет зимы...  
Мы мертвые, мы вечные,  
Твоя душа — и мы.

Твоя душа в мятежности  
Свершений не дала.  
Твоя душа без нежности,  
А сердце — как игла<sup>7</sup>.

“Злому равнодушию” противостоит в лирическом герое жажда любви и веры: “Любви хочу и веры я...” (65).

Мир лирики З. Гиппиус открывается прежде всего как мир волеизъявления, здесь нет места жалобам и стонам даже тогда, когда “все кругом”, как в одноименном стихотворении, страшно и ложно (“Все кругом”). Концовка стихотворения “Все кругом”, вопреки его негативному пафосу, утверждает волю противостояния “всему”, то есть всему низкому, рабскому и фальшивому в окружающем: “Но жалоб не надо. Что радости в плаче? // Мы знаем, мы знаем: все будет иначе” (89).

В лирике З. Гиппиус преобладает именно такая волевая интонация, энергия ее стиха упруга, сильна и тверда, подобна мужскому началу. Недаром в ее стихотворениях лирическое “Я” выступает от *мужского* лица. С. Маковский в своих мемуарах, рисуя портрет З. Гиппиус, в самом ее внешнем облике и складе личности находил черты некоей андрогинности.

Творчество поэтессы начиналось с ноты вызывающего самоутверждения, как известно, вообще свойственного символистам, в особенности старшим. Стоит напомнить в этой связи нашумевшие в свое время стихи “Песня” и “Посвящение”. В последнем звучат скандально известные строки:

Но люблю я себя, как Бога, —  
Любовь мою душу спасет. (28)

<sup>7</sup> Гиппиус З. Живые лица. Т. 1. Тбилиси, 1991. С. 65. Далее ссылки на это издание даны в тексте.



Но задумаемся, что скрывается за этим вызовом? Только ли безудержное самоутверждение и чувство отчужденности от людей? В стихотворении “Стук” есть слова, многое объясняющие в подобной позиции (или позе) поэта:

Сильней, чем себя и людей,  
Я душу свою люблю. (49)

Поэт любит в себе не себя, а частицу Бога в душе. Поиск Бога в душе, ожидание чуда — главный исток поэзии З. Гиппиус. Этот мотив — важнейший в стихотворении “Песня”, которым открывался первый ее сборник “Собрание стихов. 1889—1903” (1904):

Увы, в печали безумной я умираю,  
Я умираю,  
Стремлюсь к тому, чего я не знаю,  
Не знаю...

И это желание не знаю откуда  
Пришло, откуда,  
Но сердце хочет и просит чуда,  
Чуда!

Лирическая напевность, песенность этих стихов создается приемом, который станет характерным для всей символистской поэзии, — приемом повтора, то есть ритмом самих слов, фраз (“чуда” — “чуда”, “я умираю” — “я умираю”), гласных (протяжных) звуков. В данном случае многократно повторяется звук У (Ю), как бы удлиняющий звучание ключевого слова — “чуда” (чу-у-у-да!), с целью усилить впечатление от его тайны.

Тайна, “чудо”, желание соприкоснуться с недоступным, загадочным, невидимым, закрытым для разума миром (“Я раб моих таинственных // Необычайных снов...// Но для речей единственных // Не знаю здешних слов...” — “Надпись на книге”, с. 41), с одной стороны, и “трезвая сила”, ясность, рационалистическая прозрачность поэтического строя — с другой, определяют полюса поэтики З. Гиппиус. Жанры по традиции романтические — баллада, “заклинание”, “молитва”, с магическим словом, взыванием к потусторонним силам, — соседствуют в ее поэзии с жанрами, так сказать, классическими — такими как сонет, которому свойственна строгая упорядоченность поэтического строя.

То же самое мы встречаем и на уровне стилистики, художественной речи, в которой сочетаются логическая ясность образного и словесного строя с намеренной неопределенностью и отвлеченностью выражений. В том же стихотворении “Все кругом” окружающая реальная жизнь, постылая и отвратительная в глазах

поэта, передается цепочкой сплошных негативов-определений. Стихотворение целиком (кроме последнего двустрочия) выстраивается на признаках без предмета, на эпитетах (прилагательных и причастиях) без того слова, которое они определяют:

Страшное, грубое, липкое, грязное,  
Жестко тупое, всегда безобразное,  
Медленно рвущее, мелко-нечестное,  
Скользкое, стыдное, низкое, тесное,  
Явно-довольное, тайно-блудливое,  
Плоско-смешное и тошно-трусливое,  
Вязко, болотно и тинно застойное,  
Жизни и смерти равно недостойное,  
Рабское, хамское, гнойное, черное,  
Изредка серое, в сером упорное... (88)

И дальше все четырнадцать строк даны без единого существительного. Подобное нагнетание признаков, их синтаксический параллелизм в сочетании с неназванностью объекта, с крайним ослаблением сферы "имен" (то есть предметности) и создает необходимое автору впечатление неопределенности и всеохватности "объекта" речи — это вообще "все" окружающее. Объект поэтических инвектив обозначен лишь в заголовке стихотворения — "Все кругом". В этом случае, как и в ряде других, у З. Гиппиус проявляется нечто общее с поэтикой порицаемого ею К. Бальмонта (склонность к зыбкости предметного образа, как бы растворяемого во множественности признаков).

Степень отвлеченности образов у З. Гиппиус, пожалуй, особенно высока. И это отвлеченность намеренная и осознанная. Вот одна из характерных эстетических деклараций поэта в стихах:

Мне мило отвлеченное:  
им жизнь я создаю...  
Я все уединенное,  
Неявное люблю. ("Надпись на книге", 43)

В лиризме З. Гиппиус нет ни следа сентиментальности, размягченности, "задушевности". Ее поэтический мир — это мир метафизических раздумий, последних вопросов. Даже исконная материя лирики — любовь — не занимает у нее много места. Вряд ли прав С. Маковский (который как критик очень высоко оценивал творчество З. Гиппиус), утверждавший, что любовь относится к числу основных ее тематических сфер<sup>8</sup>. Основные мотивы ее поэзии — вера, Христос, Бог, смерть, истина, душевный разлад "детей ночи", поколения людей поры "безвременья".

<sup>8</sup> Маковский С. На Парнасе "Серебряного века". Мюнхен, 1962. С. 102.

Стихотворение “Истина или счастье”, весьма лирически проникновенное, написано в форме послания к другу, с пожеланием ему высшего блага. Таким благом оказывается отнюдь не “счастье”:

Я тихой пристани для вас боюсь,  
Уединенья знаю власть я;  
И не о счастии для вас молюсь —  
О том молюсь, что выше счастья. (57)

Истина (в широком смысле) для лирического героя поэтессы всегда дороже и “выше” счастья. З. Гиппиус, как и Д. Мережковский, таким образом включается в диалог о счастье, который на рубеже веков неожиданно остро сказался в русской литературе — в произведениях А. Блока, А. Чехова, А. Ахматовой, М. Цветаевой и других поэтов, вдруг ставших отторгать мечту о человеческом “счастье”, по крайней мере в привычных о нем представлениях.

Горячее желание З. Гиппиус и ее лирического героя — соединить “разум с любовью”, как это сказано в стихотворении “Нагие мысли” (здесь выделено З. Гиппиус):

Мы соберемся, чтобы хотеньем  
В силу бессилия преобразить,  
*Веру — с сознанием, мысль — с откровеньем,*  
*Разум — с любовью соединить. (71)*

Программными для символистов, таким образом, с самого начала были идеи синтеза, то есть сопряжения противоположностей во имя новой целостности художественного сознания.

Важнейший исток возможной и желанной целостности мировосприятия человека, да и самой его жизни, видится в христианской вере, в возврате к Богу. Но это не только возврат, это новое отношение к Богу, поиски нового Христа, “Иисуса Неизвестного” — не церковно-догматического, принадлежащего “историческому христианству”, по выражению Мережковского. Вера, выраженная в поэзии З. Гиппиус, не традиционно-каноническая, едва ли не еретическая, как и у Мережковского, стремившегося к радикальному обновлению христианства.

Показателен в этом отношении мотив неба в лирике З. Гиппиус. В ее стихах “небеса унылы и низки”, “злорадны и низки” (“Посвящение”), “слепые давят небеса” (“Крик”), “с безжизненных небес”, “зловещий небосклон” (“Снежные хлопья”) и т.п.

Небо уже не является безусловным символом Божественного, высокого, оно словно опустело и заместилось какими-то иными силами. Так завязывается мотив спора с Небом в лирике З. Гип-

пиус. Недвусмысленно выражен в ее стихах отказ лирического героя от смирения, отказ, разумеется, совсем не христианского толка. Например, в стихотворении “До дна”:

Но слабости смирения  
Я душу не отдам. (53)

В позицию непокорности по отношению к самому Богу встает ее лирический герой не однажды. Красноречиво в этом плане стихотворение “Свобода” (1904) из второго “Собрания стихов” 1909 года:

Я не могу покоряться людям.  
Можно ли рабства хотеть?  
Целую жизнь мы друг друга судим, —  
Чтобы затем умереть.

Я не могу покоряться Богу,  
Если я Бога люблю.  
Он указал мне мою дорогу,  
Как от нее отступлю? (88)

Стихотворение заканчивается строками, в которых звучит гордая мысль о нераздельности воли человеческой и Божьей и где лирический герой заявляет о себе как бы *на равных* с самим Богом:

Отче, вовек да будут едино  
Воля Твоя и моя! (88)

Стихотворение “Гибель” (помеченное датой “4 сентября 17”) представляет собой собственно уже не молитву, не мольбу и даже не общение с Богом в форме внутреннего диалога с ним, а некий счет, обвинение, предъявленное Господу, покинувшему людей в дни общей гибели, требование ответа от него “в день конца”:

Но мы придем в последний день,  
мы спросим в день конца, —  
за что Ты нас покинул? (148)

Богу брошен упрек в бессилии: “В сияние одетый, // Бессильно смотришь с высоты?”

Весьма интересны выведенные в поэзии З. Гиппиус *типы христианина*. Имеется в виду группа стихотворений — “Христианин”, “Другой христианин”, “Предсмертная исповедь христианина”, “Смирренность”, “Как все”, “Я. От чужого имени”, “Не здесь ли?” и др.

Стихотворение “Не здесь ли?” написано от лица монаха. В его образе запечатлена успокоенность, удовлетворенность собой конформистского, догматического религиозного сознания, кото-

ное скрывает в себе, по сути, инерцию привычки, бездумья и “безволия”. Вот отрывок из этого стихотворения:

Весь день работаю *без дум*,  
С *однообразной неизменностью*,  
И *убиваю* гордый ум  
Тупой и ласковой смиренностью.

Я на молитву становлюсь  
В часы вечерние, обычные,  
И говорю, когда молюсь,  
Слова *чужие* и привычные. (89)

В стихотворении “Христианин. По Ефрему Сирину”, построенном как монолог героя, монаха, обрисован тип приверженца предельно аскетической, суровой православной веры. Как проклятия миру звучат его слова: “Все прах и тлен, все гниль и грех. // Позор — любовь, безумство — смех, // Повсюду мрак, повсюду смрад, // И проклят мир, и проклят брат...” (58).

В стихотворении “Другой христианин” (которое в сборнике расположено следом за “Христианином” и как бы составляет с ним некий неявный мини-цикл) представлен образ совсем иного, “непонятного” христианина (“Никто меня не поймет...”), в душе которого происходит несмолкаемая борьба разных и противоречивых начал. Строй стихотворения держится на оксюморонах “*страданье*” и “*радость*”, “*рассвет несветлого дня*” и др.:

Никто меня не поймет —  
И не должен понять.  
Мою душу *страданье* жжет,  
и *радость* мешает страдать. (58)

Наконец, еще один тип верующего — скорее, как некая мечта о нем, о новом, светлом христианстве, приемлющем радость жизни, “веселье” и “смех”, — воплощен в стихотворении “Баллада”. Это христианин сомневающийся, ищущий правду истинного “Божиего завета”:

Посты и вериги  
*Не Божий завет*,  
Христос, в твоей книге  
Прощенье и свет. (30)

Как видим, перед нами образ христианина отнюдь не традиционной складки, и симпатии автора, несомненно, на его стороне.

В поэзии З. Гиппиус есть и прямо еретические мотивы — своего рода некая дьяволиада, причем не сатирическая, а лирически пережитая. Это волнующие автора и лирического

героя встречи с чертом (по выражению С. Маковского)<sup>9</sup>. Это такие стихотворения, как “В черту” (1905), “Час победы” (1918), “Равнодушие” (1938) и др. Позиция автора в них — не отторжение зла, а очень личностное соприкосновение с ним, когда поэт как бы готов вобрать зло в себя и защитить его. Так! стихотворение “Божья тварь” представляет собой молитву за Дьявола, оправданную тем, что он тоже страдает:

За Дьявола тебя молю,  
Господь! И он — твое создание.  
Я Дьявола за то люблю,  
Что вижу в нем — мое страданье... (72)

В связи с этим надо указать на звучание в лирике З. Гиппиус ницшеанских мотивов. Это мотивы *бессилия, страдания*, они слышны, например, в стихотворении “Два сонета. 1. Спасение”:

Мы так *беспомощны*, так жалки и смешны,  
Когда *помочь* другим пытаемся напрасно... (66);

— мотивы *нелюбви к “несчастным”*:

“Я покорных и несчастных не терплю...” (“Тоске времен”, 121);

— переоценка “греха”:

“Грех — жить без дерзости и без мечтания...” (68).

Но в отличие от Ницше-“антихристианина”, утверждавшего “смерть бога”, З. Гиппиус смертельный грех видит в “Богоубьении”. Приведем стихотворение “Что есть грех?”:

Грех — маломыслие и малодейанье,  
Самонелюбие — самовлюбленность,  
И равнодушное саморассеянье,  
И успокоенная упоенность.

Грех — легкочувствие и легкомудрие,  
Полупроказливость — полуволнение,  
Благоразумное полубезумие,  
Полувнимание — полужабвенье.

Грех жить без дерзости и без мечтания,  
Не признаваемым и не гонимым.  
Не знать ни ужаса, ни упоения,  
И быть приемлемым, но не любимым.

К стыду и гордости — равнопрезрение...  
Всему покорственный привет без битвы...  
Тяжеле всех грехов — Богоубьение,  
Жизнь без проклятия — и без молитвы. (68)

<sup>9</sup> Маковский С. На Парнасе “Серебряного века”. С. 107.

Для стиля этого стихотворения, как и вообще для лирики З. Гиппиус, характерна броская афористичность, придающая произведению упругую энергию и лаконичность. В афористичности, добавим, в свернутом виде заключена потенция символа, как отмечал в одной из своих статей А. Белый. Афоризм, по его словам, — “мост к символу”<sup>10</sup>.

Стиль приведенного стихотворения, можно сказать, антибальмонтовский: здесь дана цепочка характеристик — существительных, роль которых обычно ослаблена в лирике Бальмонта. Движение поэтической мысли у З. Гиппиус совершается в переходах между полюсами лексических значений слов: “самонелюбие” — “самовлюбленность”, “полувнимание” — “полузабвение” и т.д. Автор прибегает к легкой неологичности, давая или изобретая неупотребляющиеся или малопривычные в языке словесные формы: “маломыслие”, “легкочувствие” и т.д. Целостность произведения создается единой, свойственной З. Гиппиус повелительной интонацией.

Выделяются в лирике З. Гиппиус стихотворения, в которых воплотилось переживание истории или современности в отношении к истории. Это отклики на мировую войну и революцию, которую поэтесса яростно отвергла, раздумье о декабристах в стихотворении “14 декабря 17 года”, сюда же можно отнести стихотворения о Петербурге — “Петербург” (1909), “Петроград” (1914) и “Третий Петербург” (1919).

В петербургских стихах резко различна их эмоционально-стилевая тональность. В первом, в “Петербурге”, преобладает тон обличений, даже проклятий: душа города холодна и “жестока”, на ней следы “ржавых пятен”, “рыжих пятен” крови казненных (и, может быть, не только в прошлом, но и в будущем) — “несмываемая печать” Каинова предательства. Однако один из предосланных стихотворению эпиграфов из Пушкина — “Люблю тебя, Петра творенье...” — соотносится с общим содержанием стихотворения по принципу оксюморона и по-своему меняет тон целого. Отношение автора к Петербургу не однолинейно, в нем обвинительный, дерзостный счет городу на фоне русской истории, но и затаенная любовь к Петрову творенью. Заметим, кстати, что такого рода прием — намеренное разноречие эпиграфа (или заголовка стихотворения) с самим содержательным его планом, привносящее в произведение противоположный, но необходимый оттенок смысла, как бы по принципу дополнительности, отмеченный нами у З. Гиппиус, вводится в поэзию и

<sup>10</sup> Белый А. Символизм как миропонимание // Белый А. Критика. Эстетика... Г. 2. С. 213.

другими символистами, например И. Анненским в стихотворении “Кулачишка”, скорее всего, независимо от опыта З. Гиппиус.

В стихотворении 1914 года “Петроград” — пафос “гамбургского счета” Петербургу сменяется (в условиях войны это вполне понятно) пафосом *защиты*, защиты города — “совершенного деянья рук”, “детища Петрова” — и его исторического дела.

“Третий Петербург” завершает собой названный ряд стихотворений как некую лирическую трилогию. И это завершение не только по времени, но и по смыслу. Завершается некая триада — цикл, связанная единством и развитием общего смыслового ядра — движением чувства поэта — от ненависти, за которой потаенная любовь, к открытому признанию в любви, но любви “жестокой”

В минуты вещей снов  
Я проклял берег твой, Нева,  
И вот сбылись моих пророчеств  
Неосторожные слова.

Мой город строгий, город милый!  
Я ненавидел — но тебя ль?  
Я ненавидел плен твой стылый,  
Твою покорную печаль.

Люблю тебя... Но повседневность  
И рабий сон твой — проклял я...  
Остра, как ненависть, как ревность,  
Любовь жестокая моя.

Острой, как ненависть, любви исполнено также стихотворение “14 декабря 17 года”, где прошлое и современность сведены воедино. Прошлое — это память о декабристах, современность — события революции 1917 года, которые воспринимаются как трагическая измена прошлому, заветам “святых” и “чистых героев”, как поругание “чести земли”. Образ Невесты в этом стихотворении — символ Свободы, которой “солдатский штык проткнул глаза” (151).

В “Петербургских дневниках. 1914—1919” З. Гиппиус писала: “Да, историю делают не люди... Но и люди тоже в какой-то мере... С воцарением большевиков — стал исчезать человек как единица. Не только исчез он с моего горизонта, из моих глаз; он вообще начал уничтожаться, принципиально и фактически. Мало-помалу исчезла сама революция, ибо исчезла всякая борьба. Где нет никакой борьбы, какая революция” (163).

И все-таки вопреки проклятьям, разочарованиям, сильнейшему душевному смятению и мрачным пророчествам у поэта порой пробивалась надежда на воскресение России. Такая надежда ощутима, например, в стихотворении “Нет” (февраль 1918). Проникновенной лиричностью исполнен “Отъезд”, посвященный



вынужденному и трагичному прощанию с Родиной, воспомина-  
нию об отъезде из России навсегда:

До самой смерти... Кто бы мог подумать?

(Санки у подъезда, вечер, снег.)

Знаю. Знаю. Но как было думать,

Что это — до смерти? Совсем? Совсем? Навек?

Молчите, молчите, не надо надежды.

(Ветер, ветер, снег, дома...)

Но кто бы мог подумать, что нет надежды...

(Санки. Вечер. Ветер. Тьма.)

Итак, в лирике З. Гиппиус отразилась яркая творческая лич-  
ность. В ее поэзии запечатлены новые для русской литературы  
умонастроения, характерный для серебряного века “антиномизм  
переживаний”. Ей принадлежит заслуга в разработке тонического  
стиха, ставшего перспективным для всей поэтической культуры  
XX века, в развитии некоторых поэтических приемов и лиричес-  
ких жанров (например, такого как “молитва”, превращенная в ее  
стихах в диалог, даже спор с Богом). Поэзия З. Гиппиус вместе  
с творчеством А. Мережковского обозначила религиозно-фило-  
софскую линию в движении русского символизма.



М.М. Кошкин



“Дионисийский  
тип” лирики.  
К. Бальмонт.  
И. Коневской

В девяностые годы ярко процвела поэзия символистов-неоромантиков, поэзия стихии, которую можно назвать, используя определение Вяч. Иванова, лирикой “дионисийского типа”<sup>1</sup>. Полнее всего она выразилась в творчестве К. Бальмонта. К бальмонтовской ветви символизма были близки поэты И. Коневской, М. Дурнов, Л. Семенов, В. Гофман и некоторые другие.

### И.И. Коневской

Иван Иванович Ореус (Коневской — его псевдоним) родился в Петербурге в 1877 году в семье генерала. Он окончил (1901) Петербургский университет. В университетские годы занимался переводами Верхарна, Ибсена, Гете, Метерлинка, Фр. Ницше. Рано увлекся поэзией, писал стихи и блестящие статьи о литературе, которые с 1897 года публиковались в журналах. В 1899 году цикл стихов Коневского был опубликован в сборнике “Книга раздумий”, где участвовали также К. Бальмонт, В. Брюсов и М. Дурнов. В 1900 году вышел персональный сборник стихов Коневского “Мечты и думы. 1896—1899”, а в 1904, вышла книга “Стихи и проза. Посмертное собрание сочинений” (М., 1904). Поэту был отпущен совсем малый жизненный срок: во время своего путешествия в 1901 году он утонул в реке Аа под Ригой, на станции Зегевольд Лифляндской губернии. Творческий его путь продолжался с 1894 по 1901 год.

Входя в поэтический мир Коневского, нельзя не ощутить некоей его странности — некоторой тяжеловесности его строя,

<sup>1</sup> Иванов Вяч. Лики и личины России... С. 105.

налета архаичности на его лексике (“радость умерная” “грядущий день — нечуем он”, “вещему я внемлю” и пр.), старомодной, казалось бы, торжественности интонации (“ум, вознесшийся вплоть до облаков”)<sup>2</sup> — и вместе с тем не почувствовать несомненной принадлежности его поэзии нашему веку. Это лирика медитативная, философическая, как будто не ведающая любви (“Я не любил, Не мог всей шири духа...”), пренебрегающая обыкновенными человеческими радостями, исполненная отчаянной неудовлетворенности жизнью и вместе с тем иногда ошеломляющая нас приливами какой-то своей первозданной радости бытия — “первобытной детской жизнерадостностью” (используя выражение самого поэта из его статьи о Достоевском).

Хмель подобной стихийной радости жизни переполняет стихотворение “Отрывок” (1895):

Первозданная свежесть и резкость весны,  
Крепкий запах весенней стихии!  
Ты вливаешься в нас до нежнейшей струны,  
И неистовства едко-сухие  
Мы вдыхаем, сильны.

Дикий дух мятежа и войны,  
Иступленные соки глухие,  
Нас мутите вы властно, природы сыны.  
Захмелеем же мы,  
Словно древние гунны лихие... (СП, 3)

(Заметим, кстати, что здесь уже звучит тема гуннов, весьма симптоматичная для той поэтической эпохи, подхваченная, в частности, Брюсовым в его знаменитом стихотворении “Грядущие гунны”).

Поэзия Коневского — это поэзия вечного непокоя, мятежности духа и внутренней напряженности. “Венец жизни”, в понимании поэта, — “час напряженности дивной” (СП, 9). Его лирический герой стремится быть “ожесточенно жив”, приобщаясь к стихийной игре жизни, к “роднику движения”<sup>3</sup>. В своей статье “Карамазовы” Коневской говорит о новом чувстве жизни: “Так в человеческих душах пробуждено новое ощущение радости бытия, ценящее прелесть его более всего в *повышенные* его минуты — в неудовлетворенности, соединенной с немеркнувшей надеждой, а подчас и в муках ради предмета надежды” (СП, 128) (курсив мой. — Л.К.).

<sup>2</sup> Коневской И. Стихи и проза. Посмертное собр. соч. М., 1904. С. 128. Далее ссылки на это издание даются в тексте с сокращенным обозначением СП и указанием страниц.

<sup>3</sup> Коневской И. Книга раздумий. СПб., 1899. С. 82. Далее ссылки на это издание даются в тексте с сокращенным обозначением КР и указанием страниц.

В это новое ощущение бытия входит непременно составной частью ощущение существенного, даже коренного отличия от “отцов”, от предшественников, ощущение разрыва с традицией. (Примечателен сам факт отказа многих поэтов символизма от имени своих отцов: у Бориса Бугаева — А. Белого, Кобылинского — Эллиса, Ореуса — Коневского, вызванный, вероятно, не только эстетическими соображениями.) В статье под характерным названием “Новый душевный рубеж” Коневской суть этого “рубежа” определяет весьма глубоко и точно: это ворвавшиеся в сознание поэтов его поколения “веяния широкого невидимого бытия” и возникшее вследствие этого ощущение “двух существований” человека, принадлежащего *этому* миру и *тому*, “силам тихой бездны”, “неисследимому океану” вселенной (СП, 151, 152; курсив мой. — Л.К.).

Именно это — переживание мира как тайны, мистическое его чувство, и стало главной составляющей мировосприятия всех русских символистов. В статье “Мистическое чувство в русской лирике” такое ощущение мира как тайны, которую нельзя открыть и к которой можно только приблизиться в непосредственном и художественном созерцании, Коневской стремится обнаружить в истоке у поэтов-предшественников и вместе с тем осознать отличие новых поэтов-современников от классиков. Элементы мистического чувства, чувства непостижимости бытия Коневской находит у Тютчева и Боратынского, а также у Пушкина в “Пире во время чумы”, в “Египетских ночах”, где звучат мотивы безумного *наслаждения гибельностью*. Но, по словам автора статьи, “он (Пушкин. — Л.К.) далек был от сознания средоточности и первостепенности такого момента в своем поэтическом бытии...” (СП, 207). Современные же поэты, и в этом проявляется “новый рубеж” искусства, мистическому чувству непостижимости бытия придают первостепенное значение и делают его средоточием своего творчества.

Понятно, что острое ощущение подстерегающей человека непредсказуемости жизни (вспомним строки Блока: “Пройди опасные года, // Тебя подстерегают всюду...”) ведет к кардинальному сгущению атмосферы напряженного драматизма в поэзии по сравнению с веком “отцов”. Это запечатлено, в частности, в “Наследии веков” (1896) Коневского. В этом стихотворении глубоко выражено ощущение связи лирического “Я” с прошлым, с “праотцами” и одновременно пролегшей между ними внутренней границы. Приведем отрывок:

Так ныне всякий с детства уж богат  
Всем, что издревле в *праотцах* копилось:  
Еще во мне младенца сердце билось,

А был зреей, чем дед, я во сто крат.  
Сколь многое уж я провидел! Много  
В отцов роняла зерен жизнь-тревога,  
Что в них едва пробились, в нас взошли... (СП, 14)

Лирическое “Я” отделяет от праотцов многократно усилившееся в нем чувство “жизни-тревоги”, “духа взрытого” и сознание в связи с этим умножившейся “во сто крат” внутренней зрелости личности.

Удивительным и в значительной мере новым свойством лирики этого типа, и Коневского в частности, явилось соединение в ней предельной субъективности и одновременно иного стремления, которое можно назвать “выходом из себя”, стремления уйти от всего, связывающего с отдельным, “личным” и частным. Обратимся к стихотворению “Соглашение”, к его начальным строкам:

Мне счастья нет, какое людям  
Дано в удел.  
Не пожелать мне и не сделать  
Желанных дел.  
Со страстью целей добиваться —  
Не жребий мой.  
Мой путь — извилистый и чудный,  
Путь не прямой. (СП, 73—74)

“Цели жизни” эта душа не знает, не знает принципиально. Всякое служение “цели” как ограничение жизни отвергается лирическим героем поэта. Ни “счастье”, ни “дело”, ни *любовь* (“Я не любил. Не мог всей шири духа // В одном лице я женском заключить...”), ни служение обществу — идеалы “отцов” — не привлекают поэта. И — шире: “Рай утоления — не наша стихия...”, как скажет поэт в стихотворении “В огне заката”. Коневской здесь перекликается с А. Добролюбовым, которому принадлежат, например, такие строки:

Опорою семьи нельзя быть мне:  
И матери надеяться на сына запрещаю.  
Себя иному жребью обрекаю.  
За что, быть может, пострадаю,  
И многие не вспомнят обо мне...<sup>4</sup>

Поэзия Коневского и поэтов этого ряда отмечена устремленностью лирического героя к неограниченной полноте жизни — жизни, в которой “все... тайной веселит”, “ничто не дарует, но все сулит” (“До и после”), — желанием приблизиться к скрыто-

<sup>4</sup> Добролюбов А. Собрание стихов. М., 1900. С. 62.

му, смутно осязаемому существу бытия — к “гордой нетленности творящих сил” (ст. “Соглашение”).

Не “цель”, но целостность бытия — в этом властвующем стремлении лирического “Я” поэта и определяется главное качество его творческой концепции личности и главное качество лиризма поэта — лиризма всеохватности.

В одном из самых ранних и еще весьма несовершенных стихотворений Коневского уже было осознано поэтом подобное устремление. Прочитаем начальную строфу этого стихотворения:

Я с жадой *ширины*, с полнообразья жадой,  
Умом *обнять весь мир* желал бы в миг один;  
Представить себе вдруг *род, вид, оттенок каждый*  
Всех чувств людских и *дел, и мысленных глубин...*

(“Отрывок”, 1894. СП, 1).

Итак, душой поэта движет жажда “полнообразья”, “ширины”, желание охватить умом “*весь мир*”, представить картину “*народов и веков*”, испытать “*все*” человеческие чувства, их “род, вид” и “оттенок каждый”. И приобщение к подобной, поистине вселенской полноте бытия мыслится поэтом как включенности лирического “Я” в стихию *движения*, вечных “*переливов жизни*”.

Лирика “переливов жизни”, игры стихий в творчестве Коневского представляет важную, если не главную его составляющую. Выразительна она в цикле стихов, помещенных в “Книге раздумий”. Этот цикл дан под названием “От солнца к солнцу”, что недвусмысленно выражает поэтическую солидарность Коневского с К. Бальмонтом и по-своему предвосхищает настроение знаменитого сборника старшего поэта “Будем как солнце”.

Стихи Коневского в названном цикле — это своего рода “стихийные гимны”, подобно Бальмонту, — “гимны” воде<sup>5</sup>, солнцу и ветру. Сюда можно отнести такие стихотворения, как “Средь волн”, “От солнца к солнцу”, “Сын солнца”, “Рост и отрада” и др. Символы стихий в них — символы вечных творящих первоначал природы, “родника движения”, приобщаясь к которым лирический герой, “сын солнца”, обретает силу, “воли нераздельность” и способность изменяться, переходить от одного “света” к другому — “от солнца к солнцу”.

В такого рода “стихийной”, дионисийской лирике, воспевающей бесконечные изменения, “переливы жизни”, было заложено зерно принципиального, можно сказать, метафизического

<sup>5</sup> “Вода — моя стихия!” — сказал поэт, которому суждено было в ней погибнуть.

донжуанства — поэтизации вечной изменчивости бытия и права человека на измены, на абсолютную свободу. В одном из стихотворений Коневского брошено знаменательное: “Жизни я служу, а существам неверен...” (“Нараспев”, СП, 70). Подобный феномен поэтического донжуанства вспыхивает в творчестве многих символистов и, шире, поэтов серебряного века. Так будет пробиваться в искусстве новая “религия жизни”.

В связи с этим у Коневского и некоторых других поэтов рубежа веков мелькнет вновь (прежде метеором блеснувшая только у Пушкина и очень немногих поэтов его плеяды) весьма редкая в русской литературе поэтизация легкости (К. Бальмонт, М. Кузмин в этом отношении, пожалуй, самые яркие фигуры). В творчестве Коневского, в целом отнюдь не певца легкости и не “легкого” поэта, обладавшего, однако, очень широкой в потенции художественной палитрой, есть моменты, когда он захвачен очарованием легкости как неким свободным, артистическим жизнеотношением. Такой момент, в частности, выражен в оригинальном поэтическом переосмыслении Коневским известного крыловского символа (точнее, аллегории) Стрекозы, вечно порхающей и пляшущей (стихотворение “Рост и отрада”). Символ беспечности и безрассудности, получающий у Крылова недвусмысленно ироническую, назидательно-критическую оценку, в изображении Коневского получает совсем иной смысл и освещение: легкомыслие предстает как легкость духа, что сродни подвигу, который потом награждается (или отмищается) “вечным сном”:

...”Век свой пела,  
“да, это дело”. И подвиг даже;  
После ж — вечный сон” (КР, 79).

Все это, несомненно, близко к поэтическим настроениям Бальмонта, который, кстати, в том же сборнике “Книга раздумий” помещает свои стихи под весьма симптоматичным названием: “Лирика мыслей и символика настроений” (КР, 3; курсив мой. — Л.К.)

В лирике Коневского в отличие от Бальмонта выражено не только приобщение к стихиям, к тютчевскому “хаосу”, но и воля противостояния им. К примеру, в лирическом обращении к “хаосу”, с тютчевской окраской образа, у Коневского звучит воля сберечь, отстоять перед лицом “безличия” цельность собственной личности:

Нет, не ликуй коварная пучина!  
Я — человек, ты — бытия причина.

Но мне святыня — цельный мой состав...

.....  
Мой лик, стихи той себя *не сдав*... (КР, 81)

В творчестве Коневского так же, как и Бальмонта, присутствуют и сливаются две поэтические “материи” — “лирика мыслей” и “символика настроений”, но доминирует у него первая — “лирика мыслей”, начало *философское*. Сама символика стихий, призванная выразить игру “творящих сил”, и нескончаемое движение, осознается Коневским как “неустанное “Werden” (становление, — Л.К.) единой мировой души” (статья “Живопись Беклина (Лирическая характеристика)” (СП, 168). Говоря о философском корне творчества поэта, вероятно, недостаточно указывать на его пантеизм. В его поэзии заявляло о себе то новое, складывающееся философское мировосприятие, которое в разных его формах определит самосознание культуры XX века — сознание единства мира, связанности *всего со всем*, всеобщей “отзывности” его частей и частиц друг на друга в “потоке мирового движения”. В статье “Карамазовы” Коневской писал: “...Старец учит о *непрерывной связи* всех существ в ее лоне (“громаде мироздания”. — Л.К.), о *нераздельной зависимости* и друг от друга; и таким образом *открывает отзывность* одного проступка на весь мир” (СП, 128; курсив мой. — Л.К.). Такого рода пророческое сознание складывалось еще у Достоевского и Вл. Соловьева и потом было подхвачено их последователями-символистами.

Из этого мироощущения, из жажды романтической цельности бытия проистекают основные черты поэзии Коневского — максималистское, романтическое отрицание частного, острое ощущение вечных противоположностей бытия, тоска от невозможности их соединить и поэтика оксюморона и антиномий:

Тут — зима, а там — вся нег лета,  
Здесь — иссякло все, там — сочный плод.  
Как собрать в одно все части света?  
Как свершить, чтоб не дробился год?  
(“Припев”, СП, 60—61)

Характерная для Коневского символическая структура образности наглядно проявляется в таких его стихах, к примеру, как “Посвящение. Джиоконде Винчи”:

Сам я смеюсь над собой,  
Знаю — я *властен*, но *хил*,  
Ты же моею судьбой  
Правишь, как мудрость могил.

Дерзко метнусь я к лучам:  
Смотришь — а ты уже тут.  
Взором, подобным врачам,  
Правишь над дерзким ты суд.

В *зыбких* и *твердых* устах  
Ведений тьмы залегли.  
Силен ли я иль *зачах* —  
Век мне открыть не могли.  
Вечное “да” в них и “нет”.  
Благо им, слава за то!  
Это — премудрый ответ:  
Лучше не скажет никто. (1898, СП, 42)

Прежде всего здесь обнаруживается некая присущая символистской поэзии многоступенчатость, многослойность образного рисунка. В стихотворении легко вычленить по крайней мере три таких слоя в строении образа и его составе. Это, во-первых, образ *искусства*, портрет кисти Леонардо да Винчи — “Джиоконда”. Во-вторых, встающий за ним образ жившей когда-то *женщины*, ее загадочной улыбки, и, наконец, сквозящая во всем этом *тайна самой жизни*, перед которой склоняется лирический герой со своим вечным недоумением — каков же он сам, силен или слаб, властен или хил.

Образы вырастают из цепочки оксюморонов. В образе Джиоконды — это *зыбкие* и *твердые* уста, их одновременные “да” и “нет”. И это не просто женское лукавство, но сила и мудрость самой жизни: взоры ее целительны (“подобны врачам”), в них знание, но и неразгаданность — “ведений тьмы”. За всем этим — автор, поэт, знающий двойственность бытия и приемлющий, восславляющий ее: “*Благо им*, слава за то!”

Заметим, что по такому же примерно структурному типу будут строиться образы в “Итальянских стихах” Блока: от образа храма (иконы, статуи) к образу Мадонны и потом к образу земной женщины, простой итальянки, к символам самой жизни.

В том же роде, что и “Посвящение”, программное стихотворение Коневского “В небывалое”:

Стыдитесь говорить: нельзя! Взывайте: можно!  
“Навеки” — это смерть, а власть — “все до поры”!  
Ведь непреложное так пусто и ничтожно,  
Вне всякой вольности и роскоши игры.

“Все может быть!” И так быть всемогущ могу я,  
“Нельзя не быть” — то для невольников закон,  
Возможность берегу, в возможность убегу я,  
Не вечен ни один заветный Рубикон.

Люблю я Истину, но также мило Мненье,  
И вечность хороша, лишь если время есть. ✓



Под каждым Мнением заложено Сомнение,  
Как заповедный клад; то личной воли честь.  
(1900, СП, 107—108)

Лирика Коневского была именно поэзией возможности (“Возможность берегу, в возможность убегу я...”), как и поэзия символистов по преимуществу, с их пафосом не “утоления”, а “жажды” и поиска. Коневской был одним из тех, кто перестал верить, что “двуногий зверь велик”, и кто полагал, что современный ему человек представляет собой лишь “неведомой породы переходы”: “Кто мы? Неведомой породы переходы...” (СП, 109). Важнейшую задачу человечества поэт видел в борьбе индивидуальности с общечеловеческой и личной природой, как он писал в своей статье об А. Добролюбове (“К исследованию личности Александра Добролюбова”).

Главное в творчестве Коневского В. Брюсов видел в следующем: “Он усмотрел рабство и бессилие не в условиях общежития, а в тех изначала навязанных нам отношениях к внешнему миру, с которыми мы приходим в бытие: в силе наследственности, в законах восприятия и мышления, в зависимости духа от тела”<sup>6</sup>.

Это была поэзия, которой вдруг стало тесно в рамках от века предначертанного человеческого бытия, которая стала поэзией “переходов”, лирикой устремлений, а не ответов:

Я не любил; но как стремился  
Любить: мой дух кипел творя...

Символисты, старшие и младшие, очень высоко ценили творчество рано ушедшего из жизни поэта и восприняли многие его ноты, символы и приемы. Стоит назвать хотя бы символические мотивы “сына солнца”, стихийности, хмельных “гуннов”, “правды вечной кумиров” (последний мотив стал сквозным в лирике Брюсова) и др. Плодотворными для поэзии серебряного века оказались приемы импрессионистической поэтики, намеченные в творчестве старших символистов, и в том числе Коневского.

Блок, высоко ценивший Коневского, усматривал в его творчестве черты того важного “этапа русской поэзии, когда она из “собственно декадентства” стала переходить к символизму”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Брюсов В. Иван Коневской // Гофман М. Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб.; М. Б. Г. С. 104.

<sup>7</sup> Блок А. Миропольский А. Ведьма. Лествица. Кн-во “Гриф”. М., 1905 // Золотое руно. 1906. № 1. С. 149. См. также: Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 598.

Блок видел значимость подобного перехода еще в том, что поэт нащупывал и находил “совсем особенное, углубленное и отдельное чувство связи со своей страной и своей природой”. “Как будто впервые, — продолжал Блок, — добытатель руды ощутил на своей лопате родную глину, родные песни, и, подняв голову, заметил, в какой стране он работает, куда он опять возвратился, уйдя, казалось, — безвозвратно, в глубь собственной души. Иван Коневской именно “на миг и тем — на век” вдохнул в себя запахи родной глины и загляделся на “размеры дальних расстояний”. Он полюбил “несокрушимой” любовью родные, кривые проселки в чахлах кустиках, ломаные линии горизонтов, голубую дымку дали; он понял каким-то животво-детским, удивленным и хмельным чутьем, что это и есть — Россия. И потому естественно, что он возлюбил до боли то место, где эта Россия как бы сходит на нет, где она уже и Россия и не Россия, “не земля, а так — одна зыбь поднебесная, и один солдатик сторожевой стоит”; этим крайним “распутьем народов”, местом, где пахнет и нищенским богатством Европы и богатой нищетой России, — стал для Коневского город — Петербург, возведенный на просторах болот; это место стало для поэта каким-то отправным пунктом в *бесконечность*, и финская Русь была воспринята им сильно, уверенно — во всей ее *туманности*, хляби, серой слякоти и страшной *двойственности*”<sup>8</sup> (курсив мой. — Л.К.).

Та творческая черта Коневского, которая взволновала Блока, — обращенность к мифу о России и “крайние думы” о ней, — проявилась уже в стихах “Книги раздумий”, а также в критической прозе поэта. Стихотворение “С Коневца” в “Книге раздумий” можно считать выражением творческой программы Коневского. Образный строй произведения разворачивается из некоей мифологемы — о “варяге”, пришедшем на Русь “из-за синего моря”, причем здесь просматриваются некоторые автобиографические аллюзии, намекающие на “нордическое” происхождение поэта, а также на источник его псевдонима Коневской — тот, кто “с Коневца”, с Севера. Стихотворение начинается так:

Я — варяг из-за синего моря,  
Но усвоил протяжный язык,  
Что, степному раздолию вторя,  
Разметавшейся негой велик.

И велик тот язык и обилен;  
Что ни слово — *увалов размах*,  
А за слоюм, что в слове усилен,  
Бьются всплески и в смежных слогах.

<sup>8</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 598—599.

*Легкокрыло той речи паренье,  
И ясна ее смелая ширь.  
А беспутное с Богом боренье  
В ней смиряет простой монастырь.*  
(1898, КР, 55)

Впечатление от “чуда-озера”, Коневца, составляющее начальный, пейзажный исток стихотворения, перерастает в образ “протяжного” русского языка, а затем и самой Руси:

Чудо-озеро, хмуро-седое,  
Пусть у ног ее бьется, шумит,  
А за ним бытие молодое  
Русь в беспечные дали стремится. (Там же)

И это образ некоей великой полноты, вбирающей в себя самые удивительные противоположности: “смелую ширь”, “увалов размах” и легкость, крылатость, беспечность и нежность. Образы русского языка и самой Руси возникают из множественности выразительных оксюморонов. Оксюморонны по отношению друг к другу в стихотворении и строфы (во второй строфе ключевой образ — “увалов”, камней, то есть тяжеловесности и крепости, а в третьей строфе — образ легкокрылого “паренья”), и строки: “степное раздолье” в одной строке и “нега” — в следующей (третья и четвертая строки первой строфы), “беспутное боренье” и смирение (в третьей и четвертой строках третьей строфы), и, наконец, словосочетания: *разметавшаяся* (значит, разбросанная, устремленная вширь) *нега* (нежность, то есть нечто интимное, не направленное вовне, неширокое) или “беспечные дали” (дали — образ, ассоциирующийся с чем-то недостижимым, бесконечным, и они неожиданно оказываются “беспечными”).

Образ лирического Я, который непосредственно проступает в двух завершающих строфах и построен по тому же принципу (“Все, что есть в необъятном объеме, // Все впитает тычинка — мой взор... И в луче я все солнце постигну, // А в просветах берез — неба зрак...”), выражает основное творческое кредо поэта: в отдельном, летучем впечатлении, в “миге” — уловить дыхание вечности и необъятности, в “луче” — постичь “все солнце” и небо.

Стихотворению предпослан эпиграф из А.К. Толстого: “Сосредоточен, я живу в себе самом...”, подчеркивающий одну из главных эстетических установок Коневского и других поэтов-символистов старшего поколения, установку на выражение углубленного личностного самосознания.

“Его поэзия — дневник, он не умел писать ни о ком, кроме как о себе — да, в сущности говоря, и не для кого, как только

для самого себя. Коневскому важно не столько, чтобы его поняли, сколько — чтобы понять самого себя”<sup>9</sup>, — эта оценка творчества Коневского, принадлежащая проницательнейшему критику В. Брюсову, несомненно, верна.

## К.Д. Бальмонт

“В течение десятилетия Бальмонт нераздельно царил над русской поэзией”, — признавал тот же В. Брюсов в одной из статей о нем 1906—1908 годов<sup>10</sup>. За десятилетие своего поэтического “царствования”, примерно с половины 90-х и до середины 900-х годов, он выпустил немало стихотворных сборников: “Под северным небом” (1894), “В безбрежности” (1895), “Тишина” (1897), “Горящие здания” (1900), “Будем как солнце” (1903), “Только любовь” (1903), “Литургия красоты” (1905). За ними последовал длинный ряд других поэтических книг. Но уже со сборников “Только любовь” и “Литургия красоты” критика справедливо отмечала признаки самоповторения поэта и его “спуск вниз” (Брюсов)<sup>11</sup>. Действительно, несмотря на то что творчество поэта продолжалось еще долгие годы (умер поэт в 1942 году, а прекратил писать по болезни примерно лет за десять до того), все его лучшее и характерное принадлежит этому рубежному времени.

Поэзия Бальмонта замешана на романтических дрожжах. В его лирике с самого начала видна ультраромантическая неприязнь ко всей обыкновенности жизни, ее прозе, всему вообще “миру мер”. Сама реальность жизни с ее повседневным течением, неизбежными буднями и бытом, со своими повторениями и неповторимостью — та, в которую пристальнейшим образом вглядывались писатели-реалисты, — обыкновенность человеческого существования, преувеличенная и осмеянная, но и единственно достойная внимания художника в понимании Гоголя, освещенная теплом жизни души героев Толстого, катастрофическая и трагическая у Достоевского, смешно и горько пуганная, трагикомическая у Чехова — все это отринуто певцом “безбрежности”. Именно такой пафос и зафиксирован названием сборника Бальмонта — “В безбрежности”. Это мир программной,

<sup>9</sup> Брюсов В. Иван Коневской // Гофман М. Книга о русских поэтах последнего десятилетия. С. 104.

<sup>10</sup> Брюсов В. К.Д. Бальмонт. Третья статья // Брюсов В. Далекие и близкие: Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М., 1912. С. 89.

<sup>11</sup> Там же.

желанной поэту “бесприютности”. Так и называется одно из стихотворений этого сборника — “Бесприютность” (1894). Лирический герой его вызывающе отчужден от привычной человеческой жизни, символы которой — “очаг”, “родной сад”, “родимые безмолвные луга”. Его позиция — не включение в конкретную жизнь, а бегство от нее, позиция надмирности, не человеческой, а *сверхчеловеческого*: “Забыть, что значит плач, что значит смех...”<sup>12</sup> Точка обозрения предлежащей взору лирического героя картины дана в этом стихотворении как бы не в рамках самой картины, а за ее пределами — над жизнью, над землей, где-то сверху, откуда виден лишь общий ее план: “гор неумолимая громада”, “морские берега”, слышен заглушающий плач и смех “рев и рокот водопада”.

Не случайно появление в его поэзии чисто романтических символов — традиционных (морской разбойник, обольстительные испанцы и др.) и нетрадиционных, *неоромантических* (скифы, скорпион, пантера, хамелеон, сколопендра и т.д.). Сами традиционно-романтические образы получают иное качество: у автора мы видим стремление беспредельно расширить значение символа до планетарной, космической всеохватности смыслов. В стихотворении “Океан” образ “безбрежного океана” — это образ *Вселенной, мироздания* в целом, его безнадежно неразрешимой загадки (сб. “В безбрежности”).

Таков же общий смысл символа “Горящих зданий”: “здание” здесь именно мироздание. Поэт вступает в некий фамильярный контакт с космосом.

Отношения поэта к действительности строятся по типу: Я и Мир, где “Я” мыслится равновеликим миру. В поэзии символистов мы видим выражение претензий личности поднять себя к высшей, Божественной сущности мироздания и уверенной в прямых соответствиях своего “Я” и тайн Вселенной.

В лирике символизма — от Бальмонта до Волошина — выражается жажда ничем не связанной жизни, ее мировой “аппетит”. М. Цветаева писала М. Волошину: “У Бодлера есть строка, написанная о Вас, для Вас: “L’univers est égale a son vaste appetit” [“Вселенная равна своему огромному аппетиту”]. “Вы — воплощенная жадность жизни”<sup>13</sup>.

Безудержный мировой “аппетит” движет поэзией Бальмонта. Его лирический герой — некий блуждающий дух, который стремится заговорить на всех языках, увидеть все города земли,

<sup>12</sup> Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л., 1969. С. 99. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте с указанием страниц в скобках.

<sup>13</sup> Письмо М. Цветаевой к М. Волошину от 5 января 1911 г. // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1975 г. Л., 1977. С. 159.

все страны, приблизиться к тайне разных культур, услышать “звон всех времен и пиров” (240). Он — вечный путник, скиталец и “моряк любви”. Все это определяет одну из ключевых особенностей его художественной системы — экстенсивность образного освоения мира, пространственную и временную экспансию его поэтического воображения, путешествующего по всей планете. Об этом говорят уже сами названия многих его “путевых” стихотворений: “Египет”, “Исландия”, “Бретань”, “Индийский мотив”, “Воспоминание о вечере в Амстердаме”, “Испанский цветок”, “В Венгрии, в старом костеле приходском...”, “Мексиканский вечер”, “Литва и Латвия, Поморье и Суоми...”, “На Макарийских островах...” и др.

Кроме того, это могут быть стихи, запечатлевшие “путешествие” во *времени*, — стихи о художниках, поэтах, драматургах, музыкантах разных эпох: “К Шелли”, “К Лермонтову”, “К Бодлеру”, “Веласкес”, “Пред картиной Греко”, “Кальдерон”, “Леонардо да Винчи”, “Микель Анджело” и др.

Подобная экстенсивность образной системы, пространственная и временная, вселенский “аппетит” поэтической фантазии не случайны в русской поэзии рубежа веков, как и во всей европейской культуре к концу XIX столетия. Во всем этом угадывается предвестье нового литературного века, тот момент истории, когда Запад вспомнил о Востоке, а Восток потянулся к Западу, когда поэты уловили потребность человечества представить, обозреть, осознать себя *в целом*. И подобная тенденция обнаруживалась не только в поэзии, но и в искусстве. Совершался поиск методов “глобального художественного обобщения”<sup>14</sup>, по выражению искусствоведа Д.В. Сарабьянова в его книге о символизме в русской живописи.

Основа поэзии Бальмонта, его образности, как уже отмечалось, лежит в романтическом ключе: образы в его художественном сознании являют собой не столько переживания реальности, сколько “отражение отражений”, жизнь в “зеркале мечты” — сна, сказки, видения, воспоминания, в сфере воображаемого и желаемого, нежели действительного:

Виденья дней, как будто бы не бывших,  
Встают, как сказка, в зеркале мечты...  
(“Терцины”, 1900, 260)

И это принцип всего его творчества. Из “бесконечностей мечты”, из жажды “вселенной” (“Вселенной жаждал я...”) и

<sup>14</sup> Сарабьянов Д.В. Стилль модерн. Истоки. История. Проблемы. М., 1989. С. 14.

рождается идеал лирического субъекта его поэзии. Однако в отличие от героя собственно романтического — цельного и определенного — в поэзии Бальмонта утверждается личность принципиально иного порядка, когда лирическое “Я” предается не единой, но “дробящейся мечте” (155).

В сборниках Бальмонта 90-х годов — “Под северным небом”, “В безбрежности”, “Тишина” — складывается та поэтика, которая во многом станет определяющей для символистов на долгие годы. Это, условно говоря, поэтика неопределенности, “туманов” и “теней”, поэтика размытых очертаний слова и образа. Уже в первых стихотворениях сборника “Под северным небом” (1894) — “Фантазия”, “Зарница”, “Лунный свет”, “Нить Ариадны”, “Без улыбки, без слов”, “Я расстался с печальной луною...” — она ярко представлена. Здесь господствует колорит “призрачного” света, зыбкого сумрака, “лунного сиянья”, атмосфера “загадочных снов”, “духов ночи”, образ предрассветной страны “без улыбок, без слов”. Лирическое “настроение” создается образами бессловесных звуков: “ропанье ветра”, “тихий стон метели”, шепот деревьев (“шепчут сосны, шепчут ели”, с повторяющимся шипящим), характерной неопределенностью субъекта действия (“*чи-то* вздохи, *че-то* пенье, *че-то* скорбное моление”), а также образами таинственного, “возвратного” движения, переданного специфическими глагольными формами — мнится, струится, приснится, искрится, мчатся (“мчатся духи... мчатся духи”).

И за всем этим сквозит желание поэта прикоснуться к миру иному, незримому, — говорит о себе “тревога, жажда веры, жажда Бога”. В сонете “Лунный свет” это выражено непосредственно от лица лирического “Я”: “Моя душа стремится в мир иной, // Пленяясь всем далеким, всем безбрежным”.

Задание поэта-символиста — поистине грандиозно и нескромно принципиально: это стремление почувствовать и воплотить в слове самое “ткань бытия” — ту, что выше людей, быта, скудных человеческих отношений, желание увидеть “то, что людям не приснится, никому, никогда”. Потому в ранних стихах Бальмонта звучат роднящие его с Зинаидой Гиппиус ноты небывалой тоски — “тоски о том, чего нет” на свете (“Нить Ариадны”). И потому у поэта рождаются стихи-молитвы со скорбным вопросом к Богу — “Зачем?”, в последующем творчестве весьма редкие:

Все неизбежно для меня.  
Велик ты, Господи, но мир твой неприветен,  
Как все великое, он нем,  
И тысячи веков напрасен, безответен  
Мой скорбный крик: “Зачем? Зачем?..”  
(“Зачем?”, 83)

Подобная “тоска” оправдана стремлением поэта проникнуть в тайну Вселенной, в непостижимые разумом Высшие ее начала. Такое творческое задание поэта и делает его художественное сознание собственно символистским.

Подобными творческими импульсами рождается и ставшая знаменательной для всего символизма стилистика Бальмонта характерной для него разреженностью предметной сферы, склонностью уменьшить, облегчить весомость имен существительных — путем сокращения их в числе или возведением в ранг предельно обобщающих, “отвлеченных” имен с суффиксом *-ость*, типа: *безгласность, беспредельность, безмерность, безбрежность*, — нередко с оттенком неологизма: *звездность, всегласность, хрустальность, глубинность, священность* и т.д.

И потому, даже если в основе стихотворения лежит ассоциация с предметом вполне земным, реальным и обыкновенным, как, например, степной ковыль, он неузнаваемо преобразуется под пером поэта, растворяясь и по-своему возвышаясь в символических образах вечного таинственного качания, мерцания и, словно предсмертного, дрожания:

Точно призрак *умирающий*,  
На степи ковыль качается.  
Смотрит месяц *догорающий*,  
Белой тучкой омрачается.

И блуждают *тени смутные*  
По пространству *неоглядному*,  
И *непрочные, минутные*  
Что-то шепчут ветру жадному.

И мерцание *мелькнувшее*  
Исчезает за *туманами*;  
Утонувшее *минувшее*  
Возникает за курганами.

Месяц меркнет, омрачается,  
*Догорающий и тающий*,  
И, дрожа, ковыль качается.  
Точно призрак *умирающий*. (“Ковыль”, 97)

В стихотворении собственно три главных “предмета” — ковыль, степь и курганы. И образы их становятся предельно неопределенными, подвижно меняющимися и многозначными, потому что очертания предмета затушевываются во множестве разнокачественных признаков, преимущественно определений: *умирающий, догорающий, тающий, смутные, непрочные, минутные, мелькнувшее, утонувшее*. Впечатление усиливается певучестью стиха, музыкальностью ритма, мелодичными повторами слов и синтаксическими параллелизмами (“качается” — “омрачает-



ся”). Так, степной ковыль (такой земной и зримый у Бунина, которому посвящено бальмонтовское стихотворение) превращается в “призрак умирающий”, символ минувшего, вечную загадку “утонувшей” в курганах и в “неоглядном” пространстве жизни.

13 Аналогичную поэтику растворения предметности, намеренной неопределенности вещей и лиц, возникающей из сознания неопределимости, *далекости* душ (“Душа душе далекая, как для звезды звезда...”), легко почувствовать, прочитав стихотворение Бальмонта из цикла “Любовь и тени любви” из книги “Безбрежности” (1895) — такие, например, как “День за днем ускользает несмело...”, “Мы шли в золотистом тумане...” и др. Красноречиво уже само название цикла “Любовь и тени любви”.

В стихотворении “День за днем ускользает несмело...” пространство и время широки и лишены определенных границ: это вообще ускользающее время, бегущее “день за днем”, и это ничем не ограниченное, “неоглядное” пространство (“Неоглядный раскинулся мрак...”). Но одновременно это и некое мгновение (“Снова полночь немая...”) и более конкретное пространство — на миг открывшаяся “дверь” и “засветившийся родимый очаг”, луч, блеснувший и исчезнувший. Образ любви здесь создается не словами о любви, не описанием чувств, но возникшим на этом таинственном фоне видением “родного лица”, погасившего “ужас изгнания”, а также игрой противоположных, оксюморонных образов-состояний — полногласного звучания и немой тишины (“полночь немая” и “бой колокольных часов”, “медный говор” и мгновенное “молчанье”). Длительность и интенсивность головосов ночи подчеркиваются созвучиями, аллитерациями, пронизывающими весь строй стиха, особенно второй строфы:

Гулкий звук разрастается, стонет,  
Заунывным призывом звучит  
И в застывшем безмолвии тонет,  
И пустынная полночь молчит. (103)

Звуки з — с в сочетании с согласными в или т, многократно повторяясь и варьируясь, усиливают, как бы воспроизводя впечатление длящегося звука — то ли звона, то ли стона формирующего основное лирическое настроение стихотворения. Итог ему подводит заключительное четверостишие:

Дверь открылась — и снова замкнулась,  
Луч блеснул — и его не видать, —  
И бессильно в груди шевельнулось  
То, чему не бывать, не бывать. (103)

Так находит свое завершение художественное целое произведения, смысловое и образное ядро которого — в символе этого

“луча”-мгновения, шевельнувшегося в сердце лирического героя как откровение в любви света высшего и неизъяснимо прекрасного.

В поэтике раннего Бальмонта еще явственно ощутимы черты, навеянные памятью о любимых его поэтах — А. Фете (например, стихотворение “Песня без слов”, с выдержанной в духе фетовской лирики стилистикой коротких назывных предложений: “Ландыши. Лютики. Ласки любовные...”) или Ш. Бодлере с его законом поэтических “соответствий”: так, например, “В столице” Бальмонта, где ассоциация с запахом свежего сена рождает в душе лирического героя цепочку воспоминаний-снов с образами детства, родных лугов, песни косца, июльских зарниц и “певучего родника” печали. Но уже тогда в ранних стихах Бальмонта пробивается голос оригинального поэта, с собственным и неповторимым тембром — голос певца мимолетности — “мимолетности красоты”, озарений “на миг”, “восторга минутного”, “мгновений” печали, “мига невозможного” (“Август”, “В столице”, “В этой жизни смутной...”, “Грусть”, “Песня без слов”) и в других стихотворениях с утонченной импрессионистической тканью. M

Ведущая лирическая интонация стихов, преимущественно мягкая и печальная, сдержанно скорбная, “северная”, в первых его книгах “Под северным небом”, “В безбрежности”, “Тишина” заметно меняется начиная со сборника “Горящие здания” (1900). Из души поэта, его лирического “Я” рвущая “кричащие” ноты, резкие, острые слова: “Я хочу кричащих бурь!” Стихотворению со знаменательным заголовком “Кинжальные слова” предпослан эпиграф из Шекспира: “Я хочу говорить резко...” (“Гамлет”). Уже в “Тишине” и еще сильнее в “Горящих зданиях” звучат мотивы, созвучные Ницше, — “воли одной” (“Только воля одна...” в стихотворении “Скифы”), вызова судьбе (“Я вызов шлю судьбе...” — “Скорпион”), выхода “за пределы правды и лжи” с непосредственными образными аналогиями лирического героя сверхчеловеку — с мотивами его несходства с человеком, равнодушия к людям земли: “*He похож на человека, // Я блуждаю век от века...*” (сб. “Тишина”), “Я когда-то был сыном земли...” — с образом “стихийного гения”, которому свойственна “удесятеренная” “жажда бытия”. В “Горящих зданиях” (1900) выделяется символический мотив солнца (“Я увижу солнце, солнце, солнце...” — “Как испанец”) как символа предельно интенсивной, взрывной жизни и образ “Сына солнца” — поклонника такой жизни, поэта “избранного” (“Избранный”). Напомним, что образ Сына солнца и движения “от солнца к солнцу” содержался в лирике Коневского, а в начале 900-х годов в различной и V

полемической окраске он станет весьма знаменательным не только для символизма — прославленный сборник самого Бальмонта “Будем как солнце”, образы солнца у Сологуба, “Дети солнца” Горького и др.

Освобождение, “воля” личности видится Бальмонту в уподоблении индивидуальной человеческой жизни природным стихиям — в “мировом причастии” к ним. При всей зыбкости “мечты” поэта, “вечно разной”, в поэтическом мире Бальмонта постоянно желание его лирического “Я” достичь полноты жизни в упоении самим процессом бытия, сменой впечатлений от его многообразия, готовность отдаться всем без различия ее началам и добрым и злым, всем истинам без разбора.

Сборник “Будем как солнце. Книга символов” (1903) открывается стихотворением, точнее мини-циклом из двух стихотворений, под названием “Четверогласие стихий”. Символами последних в сборнике выступают Солнце (огонь, пламя, костер, звезда), Земля, Вода (море, океан, водопады), Воздух (ветер, бури, грозы, громы и т.д.) — некие первоэлементы мира. “Гимны” стихиям Бальмонт продолжает петь и дальше: в поэме “стихийного гения” является нам поэт в книге стихов “Только любовь” (1903), “стихийными гимнами” называет он в подзаголовке сборник “Литургия красоты” (1905).

В стихотворении “Завет бытия” (1901, сб. “Будем как солнце”) три ключевых символа, (три завета). В строфе первой это “играющий ветер” — символ стихийности, несвязанности: свободной игры сил, легкости, воздушности, вольности человека — сквозной в творчестве Бальмонта. Во второй — символ “звучного моря” — завет жизненной полноты, полнозвучия (“Будь всегда полнозвучным, как я!”), неисчерпаемости красок и “переливов”.

Образы моря, гроз, грома (впрочем, как и все другие), — и разумеется, чисто условные: они легко могут появиться, скажем, в картине пустыни. Как вечный мираж души, который всюду ей “чудится”, возникает образ моря в стихотворениях о Египте — “Приближаясь к Александрии”, “Египет”, “Рубище”. Египетские пирамиды отнюдь не поражают его величием своего замысла — и устоять в веках, напротив, твердыня пирамид, их тяжесть: незыблемость гнетут поэта. Именно в этой связи рождается ассоциация: “суша” — “тюрьма”. Вообще прочность, “отчаянье покоя” — чуждые ему начала (“Я дома прочного нигде не воздвигал...”). Наоборот, лиризмом надежды освещен символ бегущего от всех берегов кораблика: “Едва чего коснусь, лечу я прочь скорей...” (383).

И в этом уже обозначается одно из уязвимых мест поэзии Бальмонта: желание лишь едва коснуться всего, а не внедриться в

жизнь, боязнь укорененности мстят за себя, накладывая на его поэтический мир нередко печать неглубокости, поверхностности.

Третий “завет бытия”, третий ведущий символ Бальмонта — Солнце, огонь, горение, самосожжение. Это ключевые образы сборников “Горящие здания”, “Будем как солнце”, “Только любовь”. Символ Солнца, конечно, неоднозначен в его творчестве. В образе “Горящих зданий” есть реминисценция с идеей русской ереси, раскола, самосожжения ради своего символа веры. Но главным и специфическим для Бальмонта, пожалуй, надо признать тот смысловой оттенок, что содержится в символическом мотиве солнечной “взрывности”: “Есть в солнце и взрывность и свет” (“Двойник”, 383).

Образ солнца здесь — это образ огромной звезды, где каждую секунду совершаются взрывы мощной энергии, рождение миров — символ высшей, ежесекундной жизненной интенсивности, когда в каждое мгновение рождаешься и умираешь (“Я каждой минутой — сожжен...”, 42).

Жажда интенсивности жизнеощущений, отличающая лирического героя Бальмонта (особенно в таких его сборниках, как “Горящие здания”, “Будем как солнце”, “Только любовь”), становится в его поэзии *критерием ценности личности*. Стоит отметить, что подобный критерий выдвигался в то время и в теории, теории философов — “борцов за идеализм”, в частности Н. Бердяева и С. Аскольдова. Так, Н. Бердяев писал в статье, помещенной в сборнике “Проблемы идеализма”: “В человеке есть безумная жажда жизни интенсивной и яркой. Жизни сильной и могучей, хотя бы своим злом, если не добром. Это необыкновенно ценная жажда...”<sup>15</sup> (курсив мой. — Л.К.).

Значение *критерия интенсивности* как одного из важнейших в оценке личности подчеркивал С. Аскольдов: “Действительность естественным образом требует оценки с точки зрения интенсивности”<sup>16</sup>. И еще: “Души отличаются друг от друга по сложности, интенсивности и координации своих состояний”<sup>17</sup> (курсив мой. — Л.К.). Критерий интенсивности С. Аскольдов справедливо связывает с ницшеанской эстетикой, с “принципом жизненной мощи”<sup>18</sup>, как его определяет русский интерпретатор Ницше.

<sup>15</sup> Бердяев Н.А. Эстетическая проблема в свете философского идеализма // Проблемы идеализма: Сб. статей. М., 1903. С. 131.

<sup>16</sup> Аскольдов С. Философия и жизнь // Проблемы идеализма. С. 198.

<sup>17</sup> Аскольдов С. Основные проблемы теории познания и онтологии. СПб., 1900. С. 233.

<sup>18</sup> Аскольдов С. Философия и жизнь // Проблемы идеализма. С. 198.

Символ Солнца — символ “жизненной мощи”, интенсивности жизнеощущений — наполняется у Бальмонта иногда гедонистическим содержанием. В некоторых его произведениях, как, например, в “Великом ничто” (сб. “Будем как солнце”) он так и расшифровывается в ассоциативной цепочке образов: *солнце — дракон* (“прекрасные чудовища Китая”) — “символ наслаждения” жизнью. Поэт-символист, в данном случае отклоняясь от классических литературных традиций, в частности пушкинской: солнце — символ светлого разума, свободного человеческого духа, — вводит в образ иные смысловые акценты.

Главное поэтическое устремление Бальмонта в 900-е годы — увлечь, “зачаровать” радужными, солнечными напевами, мотивами вольности человеческих чувств, пафосом “расширения” личности в эмоциональной стихии. Каково реальное художественное наполнение этого пафоса?

Поэт стремится заразить человека смелыми желаниями, научить умению хотеть (“Умей хотеть”), видя в этом первоисток жизни, ее *творящее* начало и возможность возрождения современной личности. На этом пути, создавая образ человека смелых желаний, Бальмонт достигал оригинальной поэтической выразительности. Характерно в этом отношении его стихотворение 1902 года “С морского дна”. Это стихотворение-баллада, поэтическая легенда, повествующая о том, как одна из морских дев вопреки преданиям и страшным запретам отважилась подняться со дна, чтобы увидеть солнце на небе, хотя знала, что это губительно для нее. Концовка стихотворения такова:

И с болью я медлил и ждал у окна  
И явственно слышал в окно  
Два слова, что молвила дева со дна, —  
“Я видела солнце, — сказала она, —  
Что после — не все ли равно!” (223)

Стихотворение выливается в хвалу *безумству смелости* (“Да будет бессмертно отныне / Безумство души неземной...”, 222), восторженное утверждение которого перекликается с известным горьковским мотивом “безумства храбрых”. Однако разница в художественном наполнении образов Бальмонта и Горького существенная. В образе романтических “безумцев” Горького ощутим определенный социальный ориентир, опора на какие-то, пусть только что рождающиеся общественные и исторические силы, тенденции реальной жизни. У Бальмонта же в образе запечатленной им артистической личности ее радость и свобода сотворены “из ничего” (сравним: *творчество “из ничего”* в концепции

Н. Бердяева), когда человеческое “Я” отправляется только из одного себя, изнутри, из собственной воли и мощи “хотений”<sup>19</sup>.

Творческая радость, рожденная волшебством желаний, в понимании Бальмонта способна побороть зло жизни, даже саму смерть. В стихотворении более позднего времени “Лермонтов” вновь раздаётся бальмонтовский гимн человеческой “солнечности”, могущей предотвращать трагедии, подобные гибели Лермонтова:

Да будет дух наш солнечен и целен,  
Чтоб не был мертвый вновь и вновь застрелян. (423)

Романтическая “безосновность” такого пафоса подчеркивается еще тем обстоятельством, что это стихотворение написано в 1916 году, в год мировой бойни, уничтожившей миллионы людей, когда становилось очевидным, что одним “умением хотеть” человека не спасешь.

Потому вольная радость, воспеваемая Бальмонтом, иногда иллюзорна и риторична. Особенно тогда, когда его лирический герой встает в позу дерзкого нарушителя всех заветов, в позу жестокого, безумно-страстного “стихийного гения”. В этом отношении характерны, например, его “испанские” стихи (“Испанский цветок”, “Sin miedo” (“Будь без страха”) и др.). Неожиданность проявлений его лирического субъекта нередко становится непредсказуемостью некоей мелодраматической игры и воспринимается как попытка поэта продемонстрировать “демонизм” человеческой природы:

Любить? — Любя, убить — вот красота любви...  
 (“Пламя”, 1897, 133)

Приблизься: тебе я всю *правду скажу*.  
А может быть, только *ужалю*...  
 (“Ты мне говоришь, что как женщина я...”, 1900, 241)

Но *согрею* ль я другого или я его *убью*,  
Неизменной сохраню я душу вольную мою...  
 (“Воля”, 1902, 236)

В воображении поэта его лирический герой есть воплощение цельности личности. Об этой претензии он заявляет в своих

<sup>19</sup> Философскую аналогию этому можно найти в экзистенциалистской концепции личности и творчества Н. Бердяева в его книге “Смысл творчества. Опыт оправдания человека” (М., 1916), где, в частности, утверждалось: “Свобода есть мощь творить из ничего...” (с. 140).

стихах много раз. Так, в стихотворении “Далеким близким” (адресованном его собратям по поэтической школе — символистам из группы Мережковского, с которыми у него есть не только близость, но и известная “далекость”) он пишет:

✓  
Вы разделяете, сливаете,  
Не доходя до бытия.  
Но никогда вы не узнаете,  
Как безраздельно целен я.  
(1903, 290)

Поэзия Бальмонта чужда определенности романтического героя, сосредоточенного на единой думе, цели, рыцарски преданного единственной любви и одному идеалу. Бальмонт, как и ряд других символистов, отбрасывает такой “единственный”, постоянный идеал, считая его, скорее всего, старой, не оправдавшей себя людской выдумкой. Он, певец “изменчивых мечтаний”, пытается саму эту “изменчивость” возвеличить, поэтизировать как меру прекрасного в личности. Бесконечным рефреном звучат в его творчестве такие ноты:

Как сладко изменяться,  
Живите для измен!  
 (“Слова-хамелеоны”, 234)

...Я вечно — другой.  
Я каждой минутой — сожжен.  
Я в каждой измене — живу.  
 (“Мы брошены в сказочный мир...”, 242)

Ты правдива, хотя ты измена... (“К Елене”, 286)

Бальмонт пытается постичь не только многообразие мира, но и внутреннее многообразие человеческого “Я”, вообразить человеческую душу как некую множественность голосов, готовых отозваться на все и всякие зовы земли и неба, ада и рая, Бога и дьявола. Лирического героя бальмонтовского типа отличает не только бесконечная смена впечатлений, но и смена богов, которым он поклоняется (“Моя душа — глухой всебожный храм...”, 264). И потому он — не только вечный странник, но и Дон Жуан, вечный любовник, обреченный и обрекающий других на измену.

Что представляет собой бальмонтовский Дон Жуан? В “Дон Жуане. Отрывках из ненаписанной поэмы”, в пяти ее сонетах, как в цветной мозаике, набрасываются разные “лики” героя, в которых горит пестрая “радуга” его души (“Я — радугой пронзанный туман...”). Перед нами мелькает то привычный образ не

знающего поражений обольстителя, то Дон Жуан, изверившийся в любви, остывший, уставший от “земной жизни”, то неуязвимый и бесстрашный, то предающийся горечи воспоминаний. Завершающая поэму-исповедь по замыслу автора должна до дна обнажить всю противоречивость личности героя: в нем цинизм (“Я полюбил пленяющий разврат...”) смешан с “печалью неземной”, со светом “иног”. Мелькание, мгновенная смена разных обликов персонажа — принцип его изображения. В итоге перед нами, в сравнении с романтическим, постаревший на целый век Дон Жуан, безнадежно усталый от “постылой” жизни, безвозвратно развенчавший все свои святыни:

✓  
Земная жизнь — постылый ряд забот,  
Любовь — цветок, лишенный аромата.  
О, лишь бы плыть — куда-нибудь — вперед, —  
К развенчанным святыням нет возврата. (141)

Акцент, специфический для Бальмонта, выражен в образе вечного “плаванья”, движения и перемен, пусть даже ничего не обещающих. “О, лишь бы плыть — куда-нибудь — вперед...” Подобный образ отвечает общему пафосу творчества поэта.

Пафос новизны, изменчивости, динамики существования у Бальмонта двойствен в своем объективном художественном содержании: в нем преломляются какие-то сдвиги времен и культур, ожидание неизбежных в жизни России изменений. А с другой стороны, здесь налицо определенная уязвимость его лирического героя, скованного страхом перед жизнью, который прорывается, например, в таких строчках из стихотворения “Старый дом”:

Живите, живите — мне страшно —  
живите скорей. (296)

Дух “ускорения” жизни, поэтизируемый Бальмонтом, здесь выдает себя с головой: он — не от молодости, энергии и здоровья, а напротив, от какой-то лихорадки, внутреннего недуга, от того, что жить — “страшно”.

Кроме того, подчеркнем, “расширение” человеческого “Я” в беспредельной и безотчетной эмоциональной стихии совершается в художественном мире Бальмонта за счет ума и добра, по-ницшеански. Поэта пленяют фигуры, “сжегшие ум в огне любви”. Человеческое “Я” у Бальмонта, как и у всех старших символистов, замыкается на самом себе, и в нем уравнивается все: правда и ложь, добро и зло, стирается их различие.

✓  
Все равно мне, человек плох или хорош,  
Все равно мне, говорит правду или ложь. (234)

Подобных деклараций, релятивистски уравнивающих добрую волю и злую, безумие и разум, “чуткость” и “бездушие”, “небо” и “фурии”, в поэзии Бальмонта множество. Так, в “Похвале уму” Бальмонт поет равно ум и безумие:

Безумие и разум равноценны,  
Как равноценны в мире свет и тьма.  
В них — два пути, пока мы в мире пленны,  
Пока замкнуты наши терема. (298)

Все подобные “уравнения” определялись общим пантеистическим пафосом всеоправдания мира, с которым Бальмонт входил в новый век. Сборнику 1900 года “Горящие здания” предпослан выразительный эпиграф (из самого себя): “Мир должен быти оправдан весь, / Чтоб можно было жить” (147).

Этот пафос трансформировался у Бальмонта объективно в утверждение некоей надмирности и созерцательности личности в отношении к людям, к их страданиям.

Поэтому при всех “горениях” его лирического “Я” его поэзия может показаться холодной и безлюдной. Безлюдье, какая-то космическая пустынность — неизбежные свойства его художественного мира. Излюбленные его поэтические символы — внечеловеческого или дочеловеческого происхождения: Млечный путь, всяческие вообще “звездные знаки”, вулканы — или из другого, экзотически-“звериного” ряда: хамелеоны, сколопендры, саламандры — символы изменчивости или ядовитости.

Символика звездного в лирике Бальмонта, надо сказать, с развитием его творчества наполняется разносторонними смыслами. Звезды — не только символы бесконечности мироздания. Это символ далекости душ друг от друга, их разделенности и боли. Стихотворение “Час вечерний” воплощает один из таких образно-смысловых планов:

Зачем в названьи звезд отравленные звуки —  
Змея, и Скорпион, и Гидра, и Весы?  
— О друг мой, в царстве звезд все та же боль  
разлуки,  
Там так же тягостны мгновенья и часы.

Звездная символика в бальмонтской лирике (как это на первый взгляд ни странно для поэта-Дон Жуана) может быть “знаком постоянства”, знаком начала, компенсирующего упоеание стихийностью и необходимого символисту для выражения эстетического “синтеза”:

Звезды, одетые блеском убранства,  
Вечно идущих по тем же путям. —  
Пламенный знак моего постоянства...  
 (“В душах есть все”, сб. “Горящие здания”. 168).

И вот что особенно примечательно. Звездное как символика беспредельного, безбрежного, иного у Бальмонта уже входила в качестве неотъемлемого структурного элемента в образную ткань интимной лирики, придавая ей новую форму, ставшую характерной для всех символистов, овладевших искусством сопрягать земное с бесконечным. Прочтем стихотворение “Она отдалась без упрека...”, которое, кстати, И. Анненский считал одним из лучших у Бальмонта:

Она отдалась без упрека,  
Она целовала без слов.  
— Как темное море глубоко,  
Как дышат края облаков!

Она не твердила: “Не надо”,  
Обетов она не ждала.  
— Как сладостно дышит прохлада,  
Как тает вечерняя мгла!

Она не страшилась возмездья,  
Она не боялась утрат.  
— Как сказочно светят созвездья,  
Как звезды бессмертно горят! (252—253)

Форма параллелизма, как будто весьма архаическая, известная еще фольклорной поэзии, здесь приобретает остро современный рисунок. Природный, космический образный план — моря, его темной глубины, тающей вечерней прохлады и, наконец, в апогее, бессмертного горения звезд, — насыщаясь расширяющимся кругом ассоциаций и “соответствий” с любовным планом, обрастает все новыми пластами значений и достигает емкости многомерного символа.

Из пафоса “расширения” личностного бытия через погружение в многоцветье стихийного течения жизни и критерия интенсивности в поэзии Бальмонта проистекает импрессионистическая тенденция<sup>20</sup>. Она начинается с культа мгновения, присущего его лирическому сознанию.

Характернейшее состояние лирического героя Бальмонта — беспрестанная погоня за “мгновеньями красоты”. Целый ряд

<sup>20</sup> См.: *Корецкая И.* Импрессионизм в символистской поэзии и эстетике // *Корецкая И.* Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995. С. 199—252.



циклов Бальмонта посвящен этому специально: “Мимолетно” (“Горящие здания”) “Мгновения правды” (“Тишина”), “Мгновения слиянья” (“Только любовь”). Поэт стремится уловить вибрацию человеческой души, переменчивость настроений, “дрожание страстей”. Образ “дрожания” в метафорической системе Бальмонта сквозной: у него “мысль... дрожит”, “лунные ласки дрожат на листах”, скрипка “дрожала, пела и рыдала...”, слова любви “дрожат” и т.п.

Так возникает особая поэтика — поэтика “дрожащего стиха”, “переменных строк”, слов-хамелеонов, радуги красок и музыкальных переливов.

Для многих стихов Бальмонта характерна особая, *прерывистая* структура. Недаром поэт ряд своих стихов так и называет “прерывистыми строками”: “Старый дом. Прерывистые строки”, “Болото. Прерывистые строки”, “Прерывистый шелест” и др. В них строка дробится на части, на кратчайшие фразы, нередко в одно-единственное слово, членится резкими, внезапными, как провалы речи, паузами (графически это выражается в обилии знаков тире). Тем самым создается эффект пульсирующего, быстрого ритма, “подвижной красоты” стиха.

Другим пристрастием, другим типом его стиха являются “медленные строки”, певучая медлительность поэтической речи, ее музыкальность. Общий смысл и художественное оправдание этих типов стиха — в их сочетаниях, в создании все того же эффекта многоликости лирического “Я”. Известное стихотворение Бальмонта “Я — изысканность русской медлительной речи...”, как и многие другие, строится на подчеркнутом соединении ритмов “медленных строк” и “внезапного излома”, разорванного стиха, с намерением создать впечатление сложности, “разорванно-слитности” поэтической личности. “Изломанные” строки типа: “Я — внезапный излом, / Я — играющий гром...” сменяются певучими, протяжными: “Переплеск многопенный, разорванно-слитный, / Самоцветные камни земли самобытной...” (282).

Специфика структуры импрессионистического образа и состоит в прерывистости, мозаичности его внутреннего рисунка. Импрессионистический образ держится на признании самоценности субъективных впечатлений, когда не столько важен сам предмет, сколько отношение к нему, мимолетное его восприятие. Вопрос о том, соответствует ли это впечатление тому, что есть на самом деле, образ — существу изображаемого объекта, в этом случае художника не тревожит. Важно, как предмет ему видится. В искусстве такого рода первостепенным представляется состояние самого субъекта, а не окружающего его мира.

Почвой подобного искусства становится своеобразное мировосприятие, “импрессионистическая” психология личности,

культивирующей погоню за любым интенсивно прожитым мгновением жизни, “острыми ощущениями” ее. В своем корне подобная психология связана со спецификой той урбанистической культуры, которая, возникнув в последней четверти девятнадцатого века, мощно развернулась в двадцатом и которая осознала как “городская”, индустриальная, позднее “сверхиндустриальная” в обществе изобилия.

Еще К. Чуковский на заре века в статье о Бальмонте говорил об условиях складывающейся в России “городской культуры” и новой, формирующейся в них массовой психологии городского человека, о таких ее качествах, как небывалая множественность впечатлений, быстрота их смены и вытекающая отсюда укороченность переживаний: “Но выиграв в *количестве*, впечатления наши потеряли в силе: переживаний теперь больше, но каждое из них *укоротилось*”<sup>21</sup>. И уже в наши дни, в конце XX века, американский социолог Олвин Тоффлер размышляет о сходных, но многократно усилившихся и усложнившихся процессах в жизни современного ему общества. Один из этих процессов, по мнению О. Тоффлера, — стихийное *ускорение темпа перемен* жизни, которое становится также и психологическим фактором, “изменяющим само наше восприятие жизни”<sup>22</sup>. Надвигается “цивилизация эфемерности”, “конец постоянства” (так называются главы в его книге). Как никогда прежде, непрочными и непостоянными становятся отношения человека с местом, где он живет и работает (образуется “новое племя кочевников”), с вещами, которыми он пользуется (“общество выбрасывателей”). “Экономика прочности” сменяется “экономикой недолговечности”, “сдвиг в сторону недолговечности затронул даже архитектуру”<sup>23</sup>. В результате все убыстряющейся смены научных теорий “появляется острое ощущение непостоянства самого знания”<sup>24</sup>. “Даже музыка испытывает на себе все больший напор нарастающих темпов передачи информации. Имеются данные о том, что музыканты исполняют сегодня произведения Моцарта, Баха и Гайдна в ускоренном темпе по сравнению с тем, как исполнялись эти же произведения в эпоху их создания. Мы заставляем Моцарта звучать быстрее”<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Чуковский К. От Чехова до наших дней. СПб., 1908. С. 362. (Курсив мой. — Л.К.)

<sup>22</sup> Тоффлер О. Столкновение с будущим // Иностранная литература. 1972. № 3. С. 231.

<sup>23</sup> Там же. С. 232.

<sup>24</sup> Там же. С. 235.

<sup>25</sup> Там же.

Все это накладывает неизбежный отпечаток на психологию человеческой личности — ее мышление, восприятие, сами человеческие отношения, в которых психология постоянства обесценивается.

Подобные заключения американского социолога имеют определенные основания в реальных процессах, происходящих в современном обществе. И подобные процессы в своем раннем истоке улавливались, преломлялись по-своему в том мировосприятии, в том чувстве жизни, которое питало корень импрессионистического искусства и литературы. Так в определенном смысле смыкаются “начала” и “концы” самосознания культуры XX века. И в этом смысле пафос Бальмонта — “живите скорей”, пронизывающий его поэзию, можно рассматривать как раннее предвестие “шока от столкновения с будущим”.

Но развитие импрессионистической поэтики, как и импрессионистического мироощущения, питалось, разумеется, и более глубокими корнями, не только обстоятельствами общественной и исторической жизни России конца XIX — начала XX века. Установка Бальмонта на художественную “мимолетность” впитала в себя существенные для поэта влияния древних восточных воззрений, основанных на вере в спонтанность постижения бытия. Некий отсвет подобных восточных учений заметен в ряде его произведений — и в переводах из индийской поэзии, и в некоторых стихотворениях. Например, в двух стихотворениях под названием “Великое Ничто” (1900) возникает образ поэта, ищущего ответов на свои сомнения в “старинных” китайских и индийских манускриптах, в которых открывается возможность “проникновения в таинство основ”, где ощутим холод отрешенной мудрости, связанной с признанием “мгновенности” всего сущего:

Бесчувственно Великое Ничто,  
В нем я и ты — мелькаем на мгновенье... (265)

В “Еще необходимо любить и убивать...” (1901) воедино связываются образы “мига” и Высшей воли, Бога, ожидающего от своего творения *полной* жизни:

Всегда разнообразных, он хочет новых снов,  
Хотя бы безобразных, мучительных миров,  
Но только *полных жизни*, бросающих свой крик,  
И гаснущих покорно, создавши *новый миг*. (261)

В стихотворениях, которые можно назвать своеобразными гимнами напряженным “мигам” жизни, например в “Полосе

света” (сб. “Тишина”), звучит как бы оправдание подобного культа мгновений. Миг, прожитый интенсивно, хотя он обречен на стремительное угасание, оставляет след на всей жизни — бросает “свет широкой полосой”.

Бальмонт как истинный символист, стремящийся к “всемирности” в поэзии, обращает свои взоры, как уже говорилось, и к Востоку и к Западу. Его лирический дух витает в “большом времени” и большом пространстве. И это не только абстрактно-поэтическая бесконечность Космоса, но и “большое время” исторических культур. В числе первых символистов Бальмонт участвует в создании своеобразных лирических жанров — “портрета” вечных городов мира и символического портрета гениев культуры. В образе художников, поэтов, драматургов — Гойи, Веласкеса, Мурильо, Гете, Кальдерона, Лермонтова, Рафаэля, жизнь которых в перспективе веков видится опять-таки неким ослепительным мгновением, поэт стремится запечатлеть не только уникальный, “звездный” взлет человеческой личности, но и образ культур разных времен, с их неповторимым национальным колоритом и, главное, мировым, универсальным смыслом. Обратимся к стихотворению “Пред картиной Греко в музее Прадо, в Мадриде” (1897):

На картине Греко вытянулись тени.  
Длинные, восходят. Неба не достать.  
“Где же нам найти воздушные ступени?  
Как же нам пути небесные создать?”  
Сумрачный художник, ангел возмущенный,  
Неба захотел ты, в небо ты вступил, —  
И с высот низвергнут, богом побежденный,  
Ужасом безумья дерзость искупил. (132)

Образы на картине Эль Греко предстают в поэтическом освещении поэта (в соответствии с его высоким эстетическим идеалом) как символ напряженного устремления ввысь, движения к небу, когда все на картине живописца, даже сами тени изображенных фигур, видятся в усилении *восхождения*: тени “*вытянулись*”, “*длинные, восходят*”. Замысел художника истолкован как дерзкая, безумная попытка достичь недосягаемых, запретных Божественных пределов.

В годы общественных перемен и потрясений Бальмонт, чуткий лирик, умел настроить свою лиру на другой лад. В эпоху 1905 года он писал стихи гнева (цикл “Песни мстителя”, 1907) или хвалы новому герою — рабочему “Поэт — рабочему”, “К рабочему”, “Начистоту”, “Земля и воля”, “Русскому рабочему” — все 1905 года). В первые послеоктябрьские годы в созву-

чий с общим хором поэтических голосов славил труд, “молот и стих” (цикл “Песня рабочего молота” — стихотворения “Слава, крестьянину”, 1917; “Вольный стих”, 1917; “Поэт — рабочему”, 1919; “Песня рабочего молота”, 1920; и др.).

В период эмиграции (с 1920 года он жил вначале в Литве, потом во Франции, под Парижем и в Бретани, где и скончался в 1942 году) Бальмонт вновь и вновь варьирует свои прежние символы, нередко повторяясь. Так, в цикле из двух стихотворений “Светослужение” (1937) лирический герой является в роли исступленного огнепоклонника. В стихотворении “Всходящий дым” (1936) ключевые образы — “огнепоклоннический храм”, “благоговение к кострам”, сжигающие страсти (“В страстях всю жизнь мою сжигая...”) — исходят из этой мифологема.

В 20—30-х годах в творчестве Бальмонта выделяются стихи о России. Это цикл “Мое Ей. Россия” (1923), “Северное сияние. Стихи о Литве и Руси” (1931), “В раздвинутой дали. Поэма о России” (1919) и др.

“В раздвинутой дали” — по сути, не поэма, а цикл лирических стихотворений — “Уйти туда”, “Хочу”, “Здесь и там”, “Я русский”, “Мать”, “Отец”, в которых с глубокой искренностью и выстраданным ностальгическим чувством выражена память, вздох о “родном пороге” (как сказано в стихотворении из другого цикла “Русский язык”). Ноты боли, мотив верности святыням, всечеловеческим и национальным, согревают эти стихи неподдельным лирическим чувством. Образ главной святыни, России, исполнен возвышенной романтической мечтательности:

Узнай все страны в мире,  
Измерь пути морские,  
Но нет вольней и шире,  
Но нет нежней — России<sup>26</sup>. (“Хочу”)

Стоит сказать, что эти стихи о “нежной” России писались в 1929 году, и станет понятно, как далеки были эти грезы поэта от реальной России года кровавого “великого перелома”.

Символистски-романтическое противостояние реального “здесь” и идеального “там” реализуется в образах противопоставления Европы и России. Прочтем стихотворение “Здесь и там”:

Здесь гулкий Париж и *повторы* погудки,  
Хотя и на новый, но ведомый лад.

<sup>26</sup> Бальмонт К. Стозвучные песни. Соч. Верхне-Волжское издательство, 1998. С. 224.

А там на черте бочагов — *незабудки*,  
И в чаще — давнишний алкаемый клад.

Здесь вихри и рокоты слова и славы,  
Но душами правит летучая мышь.  
Там в прянном цветенье болотные травы,  
*Безбрежное поле, бездонная тишь.*

Здесь в близком и в точном — *расчисленный*  
разум,  
Чуть глянут провалы, он шепчет: “Засыпь”.  
Там стебли дурмана с их ядом и слезом,  
И стонет в болотах зловещая выпь.

Здесь вежливо-холодны к бесу и к богу,  
И путь по земным направляю звездам.  
Молю тебя, вышний, построй мне дорогу,  
Чтоб быть мне хоть мертвым в желаемом  
там<sup>27</sup>.

Так, расчетливый, “расчисленный разум” — “здесь”, в “гулком Париже”, на Западе, и видения бесконечности, “бездонной” глубины, некоего таинственного высшего смысла — “там”, в “тиши” России (“Безбрежное поле, бездонная тишь...”). Образ “тиши” — сквозной в стихах о России (“безбрежное поле, бездонная тишь”, “медвяная тишь” и т.п.) — складывается в символ этого скрытого смысла, обещания гармонии.

Стихи о России, хотя они и рисуют всего лишь романтически-идеальный ее образ, исполнены неподдельного лирического чувства, поэтически утверждающего святыню подлинную — сыновнюю любовь к Отчизне. И эта подлинность выливается в завораживающую музыку стиха, в его певучий, протяжный сладостно-замедленный ритм.

Поэзия Бальмонта в целом сыграла немалую роль в обновлении поэтической выразительности. В своем творчестве Бальмонт отыскивал неизвестные прежде пути в поэтическом выражении подвижности и многоликости человеческого “Я”, создавая “мистический язык души”<sup>28</sup>, прививал вкус к изысканной красоте слова, расцветивал русскую лирику новыми приемами словосочетаний, формами музыкальности стиха, расширял вместе с другими символистами возможности рифмы, превращая ее из “частного случая” звуковых соответствий в конце строки в общий закон созвучий<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Там же. С. 225.

<sup>28</sup> См.: Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 103.

<sup>29</sup> См.: Гофман В. Язык символистов // Лит. наследство. Т. 27—28. М., 1937. С. 98.

О значении К. Бальмонта в своей жизни, а значит, и для русской поэзии вообще, с глубочайшим уважением говорил В. Брюсов: "Его иступленная любовь к поэзии, его тонкое чутье к красоте стиха, вся его своеобразная личность произвели на меня впечатление исключительное. Многое, очень многое мне стало понятно, мне открылось только через Бальмонта. Он научил меня понимать других поэтов, научил по-настоящему любить жизнь... Вечера и ночи, проведенные мною с Бальмонтом, когда мы без конца читали друг другу свои стихи и стихи своих любимых поэтов <...> останутся навсегда в числе самых значительных событий моей жизни. Я был одним до встречи с Бальмонтом и стал другим после знакомства с ним"<sup>30</sup>.



<sup>30</sup> Брюсов В.Я. Автобиография // Русская литература XX века. 1900—1910. Т. 1. М., 1914. С. 111.



Поэзия онтологического трагизма.  
Ф. Сологуб: от мировой скорби к мировой иронии.  
Виды и формы "редуцированного смеха" в творчестве символистов

В отличие от импрессионистической поэзии бальмонтского типа с ее многоцветьем и многоголосьем Ф. Сологуб — поэт строгой внутренней сосредоточенности и определенности. Его лирическое "Я" на всем протяжении творческого пути поэта, при всех его мистификациях и разнообразии масок, остается верным самому себе, и потому возникает впечатление его неизменности и статичности. Некая видимая неподвижность лирического героя Сологуба проистекает из убеждения поэта в неизменности основ бытия: мир, видоизменяясь в своих личинах, в сокровенном своем существе лишь повторяется, возвращается к самому себе. В его творчестве по-своему преломляется шопенгауэровско-ницшеанская идея возврата, вечного круговращения истории человечества: "Что было, будет вновь, // Что было, будет не однажды..."

Хотя резких перемен в развитии поэта не происходило, все-таки можно наметить определенные периоды его творческой эволюции. Начав печататься с 1884 года, Ф. Сологуб окончательно вошел в круг старших символистов с 1892 года, когда он стал участвовать в журнале "Северный вестник". В 1890-м — начале 900-х годов он выпустил множество книг стихов и рассказов: "Стихи. Кн. 1 (1896)", "Рассказы и стихи" (1896), "Собрание стихов. Книги III и IV, 1898—1903" (1904), "Жало смерти. Рассказы" (1904), а также роман "Тяжелые сны" ("Северный вестник". 1895. № 7—12). Этот отрезок творческого пути Сологуба — от его начала и до 1903—1904 годов — и составляет первый период его творчества.

\* На обложке книги дан заголовок «Тени».

Следующий период падает на 1904—1913 годы, условно назовем их 900-ми, это период активности и разнообразия творчества Сологуба — поэта, прозаика и драматурга. В этот период выходят сборники: “Книга сказок” (1905), “Родине. Стихи. Книга пятая” (1906), “Политические сказочки” (1906), “Змий. Стихи. Книга шестая” (1907), “Пламенный круг. Стихи. Книга восьмая” (1908); сборники рассказов: “Истлевающие личины” (1907), “Книга разлук” (1908), “Книга очарований: Новеллы и легенды” (1909) и “Опечаленная невеста” (1912); драмы: “Победа смерти” (1907), “Дар мудрых пчел” (1907), “Ванька-Ключник и паж Жан” (1908), “Ночные пляски” (1908) — и романы: “Мелкий бес” (1905), “Творимая легенда” (1907—1913) и “Слаще яда” (1894—1912).

Третий, последний период творчества падает на вторую половину 1910-х и 20-е годы, точнее с 1914 по 1927 год (год смерти поэта)<sup>1</sup>. Поэт вновь от прозы обращается преимущественно к лирике. К этому времени относятся его поэтические сборники “Война” (1915), “Алый мак” (1917), “Фимиамы” (1921), “Соборный благовест” (1921), “Одна любовь” (1921), “Небо голубое” (1921), “Костер дорожный” (1922), “Чародейная чаша” (1922), “Свирель” (1922).

В профессиональную литературу Сологуб пришел, оставив свой нелегкий учительский труд в “медвежьих углах” России, таких как Крестцы Новгородской губернии или Вытегра под Вологдой, о которых он на всю жизнь сохранил “яд воспоминаний”. Этот “яд” — чувство униженности “томительной нуждой”, горькое “знание света” с иерархией “неравенства” — питал “злые” думы поэта, окрасившие собой раннее творчество Ф. Сологуба:

Так говорит мне знание света,  
Увы! его я приобрел  
Еще в младые очень лета,  
Вот оттого-то я и зол. (1888)<sup>2</sup>

В его ранней поэзии переплетаются, соседствуют мотивы бытийно-метафизические, вечные, в духе “новой поэзии” 90-х годов, с нотами традиционно гражданственными, воспринятыми от восьмидесятников. Характерны в этом (последнем) отношении такие стихотворения Сологуба, как “Восьмидесятники”, “Я

<sup>1</sup> Такая периодизация впервые была предложена в работе: Бройтман С. Ф. Сологуб // История русской литературы XX века. Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). (В печати.)

<sup>2</sup> Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975. С. 91. Ссылки на это издание далее даны в тексте, в скобках, с указанием страницы.

рано вышел на дорогу...”, “Стоит пора голодная...”, “Вот у витрины показной...” и др. Таким был первый, начальный исток его поэзии — поэзии “отрицаний”, не желающей “льстить миру” и не щадящей собственной души: “Разлей отраву дерзких отрицаний // На ткань души...” Поэтическая душа, тоскующая и отравленная, искала восполнений в мире “невоплощенных” желаний и “невозможной мечты”, лежащих за пределами грубой реальности. И это другой творческий импульс Сологуба, в основе романтический, со временем преобразующийся в собственно символистский.

Фантастические образы-мечтания поэта о Земле Ойле, о Звезде Маир и т.п., по сути, явятся в роли символов иного бытия, некоей “невоплотимой правды”, но правды изначально действительной, задуманной Высшими силами и сокрытой, находящейся по ту сторону земной реальности. О том, как это выражалось в поэзии Сологуба, речь пойдет позже, а сейчас обратимся к ранней его прозе, к роману “Тяжелые сны” (1895), весьма характерному для первого периода его творчества и совмещающего в себе оба названных выше плана — социальный и символистски-метафизический, мифологический.

Роман “Тяжелые сны” отдельной книгой был издан в 1896 году, современное его издание, задержавшееся так надолго, вышло только в 1990 году (Л.: Худ. литература), с предисловием М. Павловой. Запоздалое признание нередко грешит крайностями в оценках, так произошло и в данном случае. М. Павлова, автор интересного в целом предисловия к нынешнему изданию романа, сокрушаясь о том, что современники Сологуба совсем не поняли его, как бы компенсируя грехи прошлого, готова все “странности” романа считать безусловным новаторством. На наш взгляд, это преувеличение. Но, надо признать, в манере автора “Тяжелых снов” и в самом деле уже прорисовывается, хотя вряд ли в совершенном своем выражении, некая принципиальная новизна и определенная символистская характерность. Попробуем в этом разобраться.

Российская глухая провинция, жизнь маленького городка, со своей утробной пошлостью, невероятными слухами, клеветой друг на друга и лицемерием встает в образах романа как некий кошмар, “тяжелый сон”. Отсюда и название произведения. Атмосфера жизни местной интеллигенции — учителей, актеров, чиновников, а именно они в центре романа — предстает перед нами в серии гротесков и анекдотических ситуаций (например, волнение в городе по поводу разнесшегося там слуха о воздушном шаре, на котором прилетят таинственные возмутители спокойствия, чтобы начать всеобщую смуту, революцию).



W “Тяжелые сны” — не только символика заголовка, но и ведущий принцип изображения; его “странность” и своеобразие; сны, видения, грезы, кошмары в сознании героев прослаивают повествование, неразделимо и неразлично смешиваясь с фактами и событиями реальности. Но мало сказать, что сон и явь смешиваются и чередуются, что образы снов занимают беспрецедентно обширное место в романе. Символика снов становится, можно считать, главным средством изображения персонажей: она обнажает “тайное тайных” в героях, выдает запрятанные внутрь, неосознанные мотивы их действий. Так, душевная драма Клавдии приоткрывается из вереницы преследующих ее снов. Клавдия — человек, который выделяется из своей среды, она — натура смелая и страстная, но запутавшаяся в клубке своих жгучих любовных переживаний: она увлечена Палтусовым, любовником своей матери. В снах Клавдии, где ее мать является в облике вампира, сосущего ее кровь, обнажается мучительное состояние героини — и ее страх, и ненависть, и чувство соперничества и вины — нескончаемая внутренняя пытка.

Ф. Сологуб разделяет общесимволистскую установку в понимании человеческой природы как природы в основе иррациональной, поскольку в психике человека преобладающая роль выпадает на долю бессознательного начала. Подобная установка, отвечающая современным научным открытиям в области психологии, была в начале века в общем художественно глубоко перспективной.

Сон, кошмарный и вещий, в романе “Тяжелые сны” может играть роль побудителя действий, двигателя сюжета. Так, сон Логина, когда перед ним является Мотовилов как воплощенный ужас города, олицетворенное мировое зло, толкает героя на его убийство: “Кошмар сбывается...” — таков рефрен романа и его час пик.

В центре произведения — школьный учитель математики Логин, отчужденный от окружающей среды, ее презирающий и одинокий, — образ, несомненно, с элементами *автобиографизма*.

Изображение внутреннего мира героя, психологизм романа весьма специфичны и знаменательны для символистской школы. Внутренняя жизнь Логина не просто двойственна и противоречива, но сплетена из противоположных состояний как бы в каждое переживаемое им мгновение. В герое всегда ощутимы два живущих в нем архетипа: “доверчивый, кроткий Авель” и “угрюмый Каин”, притаившийся “в тайниках души”, “мстительный и злобный”<sup>3</sup>. Вот, к примеру, каким предстает образ Логина в воспри-

<sup>3</sup> Сологуб Ф. Тяжелые сны: Роман. Рассказы. Л., 1990. С. 226. Далее ссылки на это издание даются в тексте, в скобках, с сокращенным обозначением ТС.

яти героини романа, Анны: “Другим человеком подходил к ней, — пробуждался доверчивый, кроткий Авель, а угрюмый Каин прятался в тайниках души. Но чуткая Анна различала холодное дыхание Каина в безмятежно-нежных речах Логина и тосковала. Она томилась мыслью: как растаять лед? Как умертвить Каина? Как восстановить в смятенной душе Логина немеркнувший свет святости? Надо ли принести жертву?” (ТС, 226).

Художественная мысль автора кажется порой в подобных случаях несколько однолинейной, прямо указующей на два полюса противоречий. Но за этим можно проследить и постепенно складывающийся в поэзии Сологуба особый, иронически окрашенный психологизм “качелей” (вспомним одноименное стихотворение поэта), то есть психологизм максимально обострившихся и убыстрившихся в своем внутреннем колебании — в качании — человеческих состояний. Символ “зыбких” качелей станет со временем одним из главных в прозе и лирике поэта. С этим связаны в лирике Сологуба весьма часто встречающиеся в ней словесные “формулы” утверждения-отрицания типа: “Жизни рад и не рад...”, “И не рад ты, и рад ты ему...”

Печали ветхой злою тенью  
Моя душа полуодета,  
И то стремится жадно к тлению.  
То ищет радостей и света.  
И покоряясь вдохновенно  
Моей судьбы предначертаньям,  
Переношусь попеременно  
От безнадежности к желаньям. (1894, 122)

Подобный принцип, кстати, проявится и обогатится в блоковской поэзии: вспомним “качание” от опьянения красотой лирического героя знаменитой “Незнакомки”.

Загадочное и несомненно новое качество образа центрального героя проявляется в том, что авторское, лирическое сочувствие отдано персонажу порочному: в Логине не раз выделяются автором неестественные эротические поползновения (мотив его искушения страстью к мальчику, а также совершенное им жестокое убийство).

Дело в том, что главное в герое, как это проясняется в итоге, — это страдание от потери смысла жизни, это драма утраты прежних ценностей, драма “богооставленности” (как верно замечает М. Павлова). Не раз читатель становится свидетелем сомнений Логина в правде любви: “Едва ли много правды в любви?..” Эти сомнения выражены в сюжете отношения Логина к Анне, со множеством неизбежных для героя “качаний” и неожиданных переходов. Это сомнения в вере, в религии, в Боге, наконец,

разочарование Логина в традиционных общественных идеалах, в народолюбии. Показательна в этом отношении сцена встречи Логина с “другом народа”, учительницей Ивакиной, образ которой, данный в ироническом восприятии героя, превращен в некий гротеск: мы слышим ее трескучие общие фразы о “прогрессе”, о просвещении народа, который пребывает “в объятиях мрака невежества и суеверий”, об “актах, которые двинут вперед дело цивилизации и прогресса”, о себе как об “искреннем друге” “просвященной культуры”.

Герой, пребывающий в состоянии перманентного сомнения, находится как бы в замкнутом круге, в чем он однажды признается Анне, играя с ней в шахматы: “Приходится сдаваться. Выигрывает только тот, кто верит, а верит только тот, кто любит, а любить может только Бог, а Бога нет, — нет, стало быть, и любви. То, что зовут любовью, — неосуществимое стремление” (ТС, 138). Потому Логину свойственны, скорее, не действия, а состояния “томления”, тоски от безвременья, от общего мирового “перехода” жизни. У него есть смутные духовные запросы, попытки каких-то начинаний (организация некоего “общества” — то ли просветительного, то ли кооперативно-утопического, где все будут свободно трудиться и соборно отдыхать), которые, разумеется, обречены на неудачу.

Единственный и отчаянно решительный поступок героя, приобретающий, конечно, условный и символический смысл, — это убийство генерала Мотовилова, крупного сановного лица, попечителя гимназий округа, в глазах Логина олицетворяющего собой всю пошлость и зло окружающей жизни. Это образ-знак, символ, и убийство Мотовилова (хотя оно описано со многими натуралистическими подробностями как убийство топором, много раз опускавшимся на жертву, уже мертвую) носит тоже, скорее, условный характер и дано вне этической оценки. Герой же (как бы пародирующий в этот момент Раскольникова) в собственных размышлениях по-прежнему колеблется от Авеля к Каину: “Зло или благо — смерть злого человека? Кто взвесит? Ты не судья ближнему, но не судья и себе. Покоряйся неизбежному” (ТС, 231). Больше того, Анна, как бы прощая и оправдывая героя, целует руку Логина, только что порешившего Мотовилова.

Образы романа, и прежде всего Логина и Анны, несут в себе некий символический и даже мифологический смысл: корень зла в ЛОГ-ине — в засилии логики, рацио, в конечном счете бесильного решить роковые вопросы бытия; символ Анны, заключенный в самом ее имени, — Благодать (этимологическое значение имени Анна). Обещание разрешения узлов жизни, весьма смутно обрисованное в финальных сценах романа (где Логин

захвачен благоговейным восторгом перед красотой и чистотой нагой Анны) — в желанном их соединении, в соединении Разума и Божественной Любви, Благодати.

Квинтэссенция мирозерцания Сологуба выражена позднее в таких его словах: “Благостная царица над ними богиня Лирика, покровительница совершеннейшего из искусств, — искусства не воплощенной во внешних образах мечты, — совершеннейшей жизни, — *жизни без власти и без норм*. Но познание раскрывало им тайну мира, — в мистическом опыте явлена была им *необходимость чуда*, и в науке *невозможность* его. Пришла великая царица Ирония, вторая из богинь дивного мира, и сняла с него покровы, один за другим. Обнажилась великая печаль, неизбежная противоречивость всякого мира, роковое тождество совершенных противоположностей. И тогда предстала им третья и последняя, и сильнейшая из богинь дивного мира, утешающая последним, неложным утешением, *Смерть*” (“Творимая легенда”)<sup>4</sup>.

Сологубовская картина мира изначально трагична. В том, что в его глазах несовершенства жизни, ее роковые противоречия фатально неразрешимы, заключена не только “великая печаль”, но и “великая Ирония”, грандиозная игра мистических мировых сил. В ней, подобно вселенской игре, “совершенные противоположности” бытия (а сюда можно подставить бесконечный их ряд: истина и ложь, добро и зло, красота и безобразие, даже жизнь и смерть) сводятся в “роковое тождество”. А раз так, если разница между жизнью и смертью в конечном счете ничтожна, значит, обесмысливается, превращается в абсурд все на свете, все человеческие усилия в битве за жизнь, все противоречия земного существования, поэтому их и следует воспринимать только иронически. Абсолютная ирония — одно из ключевых начал эстетики Сологуба.

“Совершеннейшая жизнь”, ничем не ограниченная, свободная, “без власти и без норм”, существует только в “мечте”, в искусстве, в лирике — искусстве “внутренних” (не воплощенных во “внешнее”) образов. Потребность в такой мечте, потребность в чуде Сологуб считает неотъемлемым, коренным свойством личности, человеческой природы вообще. И так возникает фундаментальное трагическое противоречие бытия современного человека и современного искусства, в представлении поэта — “необходимость чуда” сталкивается с “невозможностью его”.

Этим обуславливаются два основных пафоса в творчестве Сологуба, которые можно определить так: пафос мечтательно-

<sup>4</sup> Сологуб Ф. Собр. соч. Т. XX. СПб., 1914. С. 46. (Курсив мой. — Л.К.)

фантастического лиризма и пафос гротескно-иронический (или трагико-иронический). Первый с наибольшей полнотой выразился в его поэзии, второй — в прозе, но каждый из них обнаруживает себя в разных формах в той и другой сферах. “Чудовищное жизни”<sup>5</sup> и “необходимое” чудо, творимое фантазией, — вот два полюса, два крайних и характерных устремления творчества Сологуба в целом.

Как это вырисовывается уже в первый период творчества Сологуба, основой его является онтологический трагизм, то есть трагизм, укорененный в самой природе человека и в бытии мира. В его лирике открываются такие неизбывные противоречия, которые преследуют человека от колыбели до могилы. Это ограниченность человеческих сил, слабость “тела” и безграничность человеческих желаний и стремлений:

Кто дал мне это тело  
И с ним так мало сил,  
И жаждой без предела  
Всю жизнь меня томил?

(“Больному сердцу люблю...”, 1896, 173)

Или в стихотворении “Злое земное томленье...”:

Чьим же творящим хотеньем  
Неразделимо слита  
С неутомимым стремленьем  
Мира тщета?

(1896, 180)

Сама человеческая личность в представлении поэта — источник неустранимых внутренних несоответствий и страданий: неутомимости желаний и неизбежности их обуздания. Подобная мысль в духе буддийской философии сквозит в таких, например, стихах:

Но где начало всех страданий?  
Увы, во мне же их исток!  
Не я ли сам хотел желаний!  
Не я ли сам к себе жесток!<sup>6</sup>  
(“Меня печаль заворожила...”)

Человек не в силах вырваться из этого порочного круга — страстных желаний и жестокого их подавления или “обмана”. Символ *круга* относится к числу важнейших не только у Сологу-

<sup>5</sup> Так оценивал главное творческое устремление Ф. Сологуба А. Блок в своей статье “Творчество Федора Сологуба” (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 161).

<sup>6</sup> Сологуб Ф. Собр. соч. СПб., 1913. Т. V. С. 131.

ба, но и у других символистов. Он заглавный в лучшем сборнике поэта — “Пламенный круг”. Потому состояние лирического героя Сологуба — вечная неудовлетворенность, ощущение жизни как бесконечного и бессмысленного томления. Таким предстает образ лирического “Я” поэта во множестве его стихотворений начиная с ранних, таких как “Блажен, кто пьет напиток трезвый...” (1894), “За мельканьем волшебных узоров...” (1897), “В стране безвыходной бессмысленных томлений...” (1902) и др. В своей статье более позднего времени “Не постыдно ли быть декадентом?” Сологуб писал: “Возникая из великой тоски на краю трагических бездн, символизм, на первых своих ступенях, не может не сопровождаться великим страданием, великой болезнью духа. И так как всякое страдание, непонятное толпе, презирается и осмеивается ею, то и это страдание получило презрительную кличку декадентства. Но иначе как страданием и болезнью нельзя сделать никаких завоеваний в области наших восприятий”<sup>7</sup>.

В лирике Сологуба, которую он не “стыдится” считать “декадентской”, питающейся “великим страданием” и “болезнью духа”, звучат экзистенциальные мотивы — страха, зла, тоски по свободе, необходимости свободы и невозможности ее, мотивы абсурда человеческого существования (“Жизни сонная безлепица” — в стихотворении “Словно лепится сурепица...”, 1889; “Как бессвязный рассказ идиота, // Надоедлива жизнь и темна...” — 1885), нелепости жизни, подстерегающей человека ужасом “Ничто” (“Предо мною темнеет ничто...” — в стихотворении “Не стоит кто за углом?...” — 1897), наконец мотивы непостижимости бытия, когда не спасают ни “наука”, ни “псалмы” (“И тьмы не озарят науки строгой числа, // Ни звучные хвалы в торжественном псалме...” — в стихотворении “Холодный ветерок осеннего рассвета...”, 1893).

Вглядываясь в человеческую душу, поэт находит в ней “личины переживаний” (так называется один из его циклов стихов) и в соответствии с таким видением творит свой художественный мир, являет своего лирического героя в условно-фантастических обликах, масках и мистифицирующих перевоплощениях. Мы встречаемся с ним в облике то “нюрнбергского палача”, то обитателя фантастической земли Ойле, родившегося под Звездой Маир, то скомороха или клоуна, то сказочной ведьмы или королевской собаки. И поэт прокламирует такую манеру в качестве своей эстетической программы (“Надо мною жестокая твердь...”, 1896).

<sup>7</sup> Сологуб Ф. ИРЛИ. Отдел рукописей. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 376. С. 3.

Стихотворения “Высока луна господня...” и “Собака седого короля” написаны в своеобразной форме исповеди “от лица” собаки. Последнее из них исполнено невыразимой тоски живого существа, потерявшего “чутье” (“И запах самый вкусный исчезнет, как обман...” — 313). Если “чутье”, ощущение запаха, вкуса, цвета — а это символ радостей и соблазнов земли — потеряно, то всякому живому существу на свете, по Сологубу, остается только одно — вечный гнет разоблаченного обмана. Поэт хочет выразить в этом стихотворении настаивающий всякого неустрашимый обман чувств, “ложь” бытия. “Многоцветная ложь бытия” — так называется одно из его стихотворений 1895 года.

Корень зла, человеческого рабства, в представлении Сологуба, не в условиях исторического и социального существования, а в самой органической природе человека, в способах чувствования и восприятия мира. (Показательно, что оба названных стихотворения о “собачьей” жизни написаны им в 1905 году, в споре с самой историей, опробывающей революционные пути развития.) Символические образы удивительной мрачной силы мы встречаем в стихотворении “Нюрнбергский палач” (1907). Это своеобразная легенда-баллада, лиро-эпическое сказание, в которое умещается вся жизнь героя — юноши, оставившего монастырскую школу (“пути науки строгой”) для вольной жизни, отправившегося в мир и замороженного там загадкой зла — “томной усталостью седого палача” (342) и повторившего его путь. Зло поражает героя не ужасом, не страхом, но скукой. Вся ткань произведения сплетена из неразделимых настроений *скуки* и *палачества*. Они соединяются для лирического героя не только на площади Нюрнберга, где совершается ежедневное человекоубийство, но всюду в мире — под крышами домов, в детской, даже в природе:

Стенания и слезы, —  
Палач — везде палач.  
О, скучный плеск березы!  
О, скучный детский плач! (343)

“Скучное” палачество петель охватывает жизнь человека, звучит ее неумолчным рефреном. Зло так повседневно, всепроникающе, так неизбежно, что оно становится скучным, — такова образная логика “Нюрнбергского палача”. Стихотворение замыкается в круг мучительных недоумений: зло ли возникает из “скуки” жизни или, наоборот, “скука” — от вездесущего зла.

В стихотворении “Спутник” (1905) в той же таинственно-балладной форме (хотя речь идет о “злобе дня” — о “социалисте”, мнимом шпионе) Сологуб нарисовал образы двух прохожих в ночном городе, случайную, но неразлучную “чету” людей, охва-

ченных испугом друг перед другом. Этот страх в конце концов ослепляет и губит людей: один убивает другого, опасаясь, что тот его преследует.

Так в символической форме выражена мысль о том, что зло — “личина” страха человека перед другим человеком и этот страх пребывает вечным “спутником” человеческой души на земле.

И вместе с тем в лирике Сологуба к концу 90-х, в 900-е годы все полнее оформляются не “декадентские”, а собственно “символистские” мотивы, то есть мотивы духовного “возрождения”, и соответствующая им поэтика. Очень показательны в этом отношении стихотворения, посвященные З.Н. Гиппиус: “Где грустят леса дремливые...” (1895) и “Я люблю всегда далекое...” (1895). Прочитируем последнее:

Я люблю всегда далекое,  
Мне *желанно невозможное*,  
Призываю я жестокое,  
Отвергаю непреложное.

Там я счастлив, где туманные  
Раскрываются *видения*,  
Где скользят *непостоянные*  
И обманные *мгновения*,

Где сверкают неожиданно  
Взоры молний потухающих...  
Мне *желанно, что невиданно*, —  
Не хочу я расцветающих. (149)

Хотя это стихотворение нельзя причислить к числу лучших у Сологуба, оно характерно образным строем, в котором фигурирует почти весь набор символистских лексем и образов: *видения*, *мгновения*, *туманные*, *непостоянные*, мотив “желанно невозможного” и *невиданного* как символов иной реальности.

В стихотворении “Где грустят леса дремливые...”, необычайно музыкальном, образ природы — грустных, “дремливых” лесов, “молчаливых долин”, “зачарованных” грозами, “сном объятых” кувшинок, “бора с раздумьем и кручиною” — вырастет в символ “тайной”, вечной красоты мира, неразгаданной и недоступной “непосвященному”:

Как чужда *непосвященному*,  
В *сны мирские* погруженному,  
Их краса *необычайная*,  
Неслучайная и тайная! (1895. 144)

Со временем более звучным в лирике Сологуба становится символический мотив “*расширения души небом*” и “*преображения*

мира". Этот мотив окрашивает собой образный строй таких стихотворений, как "Затаился в траве и лежу...", "Я люблю мою темную землю...", "Какие-то светлые девы...", "Из мира чахлой нищеты..." и др. Лирическое "Я" подобных стихотворений приобретает знаменательное для символистов художественное свойство — "жизнетворческое" и теургическое. Лирический герой Сологуба в таких произведениях как бы усваивает нечто от Демиурга, некоего двойника Творца:

Поднимаю бессонные взоры  
И луну в небеса вывожу,  
В небесах зажигаю узоры  
И звездами из них ворожу,

Насылаю безмолвные страхи  
На раздолье лесов и полей  
И бужу беспокойные взмахи  
Окрыленной угрозы моей.

Окружился я быстрыми снами,  
Позабылся во тьме и в тиши,  
И цвету я ночными мечтами  
Бездыханной вселенской души. (1896, 177—178)

Лирический герой Сологуба перевоплощается не только в некоего злого двойника Творца, но, улавливая высшие "порывы" Божественного мира, обретает благую жизнетворческую силу. В таком случае стихотворение выстраивается по закону символических "соответствий":

Что вчера пробегало во мне,  
Что вчера называл я собою,  
Вот оно в голубой вышине  
Забелелось тучкой сквозною.

Тот порыв, что призванной тоской  
В этом сердце вчера отозвался,  
Это он перед близкой грозой  
Над шумящею нивой промчался.

Та мечта, что в безрадостной мгле  
Даровала вчера мне забвенья,  
На иной и далекой земле  
Снова ищет себе воплощенья. (1894, 119)

И тогда в сознании лирического героя мир, склоняясь перед ним, преобразуется, покорный его творческой воле и воображению:

По жестоким путям бытия  
Я бреду, бесприютен и сир,  
Но зато *вся природа — моя,*  
*Для меня наряжается мир.*

*Для меня* в тайне вешних ночей,  
Заливаясь, поют соловьи.  
*Как невольник,* целует ручей  
Запыленные ноги мои.

И светило надменное дня,  
Золотые лучи до земли  
*Предо мною покорно склоня,*  
Рассыпает их в серой пыли. (1890, 98)

Одно из коренных и трагических противоречий бытия в изображении Сологуба — противоречие в человеке существа “*сознающего и желающего*”, духа и хаоса чувств. Важно в этом плане обратить внимание на два ведущих мотива в его лирике — любви, с одной стороны, и сознания, духовной жизни личности — с другой.

В лирике любви у Сологуба есть несомненная доподлинность переживаний, хотя нередко смешанная с их болезненностью. Любовь в его поэтическом освещении неизбежно оборачивается “заточеньем”, и это ярко выражено в стихотворении “Суровый друг, ты недоволен...” (1897). Состояния любящей женщины, лирического “Я” данного стихотворения, многократно и неотвязно вторят состояниям любимого, к которому она обращается: “Ты молчалив, ты вечно болен, — // *И я больна...* Мой взор горит тоской безумной, // *Тоской твоей...*” (192). И так в этих печальных повторах создается образ безраздельности любви-подчинения.

Счастье в любви лирическому герою Сологуба не дано, само счастье для него — “неволя”, обаяние — “вериги”. “Если б я был к счастью *приневолен...*” — так начинается одно из его стихотворений.

Сологуб достигает подлинной поэтической силы и глубины, когда запечатлевает не светлое, радостное начало любви, а ее горечь, ее боль. На дне каждого чувства он находит свою печаль и свое возмездие. В стихотворении “Целуйте руки у нежных дев...”, в его трех строфах — образ троекратно повторяющегося символического жеста любви — поцелуя-поклона: “Целуйте руки у нежных дев...”, “Целуйте плечи у милых жен...”, “Целуйте ноги у матерей...” Поклон — все ниже, это дань страданию, уготованному для каждого чувства: “плащ разлуки” — для дев, “покой” (равнодушие) — для жен, “бич тревоги” — для матерей.



Сологуб открывает и в любви неизбежное *одиночество* личности, неслитность душ, их “вечный спор”, продолжая тем самым тютчевский мотив “поединка рокового” (стихотворение “Предопределение” Ф. Тютчева):

...Что в созданьи многоликом только я и только ты  
В споре вечном и великом сплетены, но не слиты. (1903, 287)

Мотив “поединка” любви весьма широко и драматически звучит в литературе на рубеже XIX—XX веков — у Кнута Гамсуна, Ахматовой, Бунина и др. В любовном поединке лирического героя поэзии Сологуба есть мистический оттенок. Любовь — это неведомый перекресток “дорог Добра и Зла”, игра роковых сил — “демонов и богов”, в которой просвечивает сама непостижимая “тайна бытия” (“Луны безгрешное сиянье...”).

В лирическом субъекте поэзии Сологуба запечатлевается разрыв природного (телесного) и духовного, нашедший свое художественное преломление также у других поэтов-символистов. У Сологуба духовное “Я” его лирического героя — в споре с телом, бежит от “неволи” страстей, но не в силах преодолеть их власти (“Какой-то хитрый чародей...”, 1896; “Я напрасно хочу не любить...”, 1898; и др.).

Просветы, моменты освобождения, оживания души лирического героя Сологуба крайне редки, кратки, как бы случайны (“Час ночной отраден...”, “Ты печально мерцала...”, “Какой-то хитрый чародей...” и др.). В стихотворении “Ты печально мерцала...” рисуется образ неяркой, не замеченной другими, мерцающей женской *красоты*, открывающейся в редкий ночной час для любимого. Здесь звучит диалог душ, диалог без слов (“Ты *без слов* мне расскажешь, чем и как ты живешь...”). Образ отрадного “часа ночного” символичен: ночь — защита от суеты, от людей, от постылой “обычности” (“Вся обычность скрыта...”), момент оживания поэтической души, переход к иному, не логическому постижению мира. О подобном интуитивном “ночном сознании” не раз с надеждой писали в ту пору поэты-символисты и философы — И. Коневской, В. Брюсов, М. Гершензон, Н. Бердяев, Л. Шестов и др.

Стихотворения Сологуба ярко окрашены символикой “ночного сознания”, в котором ночь ассоциируется с образом пробуждения в человеке каких-то дремлющих в нем таинственных сил, интуиций неявленного. Красота любимой, открывающаяся в “час ночной”, — красота мерцающая и молчаливая. Символ молчания, знак несказанности высших таинств мира и неустранимой неполноты человеческого слова был, как известно, одним из

сквозных в поэзии русских символистов, наследников Тютчева. У Сологуба мы читаем:

Ты без слов мне расскажешь,  
Чем и как ты живешь,  
И тоску мою свяжешь,  
И печали сожжешь. (183)

Вчитываясь в подобные стихи, можно заметить характерные для Сологуба особенности поэтической структуры символа. Обратимся с этой целью к стихотворению “Закрывая глаза, я целую тебя...”:

Закрывая глаза, я целую тебя, —  
Бестелесен и тих поцелуй.  
Ты глядишь и молчишь, не губя, не любя,  
В колыханьи тумана и струй.

Я плыву на ладье, — и луна надо мной  
Подымает печальный свой лик;  
Я плыву по реке, — и поник над рекой  
Опечаленный чем-то тростник.

Ты неслышно сидишь, ты не двинешь рукой, —  
И во мгле и в сиянии даль.  
И не знаю я, долго ли быть мне с тобой,  
И когда ты мне молвишь: “Причаль”.

Этот *призрачный* лес на крутом берегу,  
И поля, и улыбка твоя —  
Бестелесное все. Я забыть не могу  
Бесконечной тоски бытия. (1897, 193)

В стихотворении перед нами ситуация “эмпирическая” — встреча с любимой, “Я” и “Ты”, участвующие в бессловесном диалоге. Что придает данной эмпирике символический смысл? Прежде всего здесь существенны образы *молчания*, *неизвестности*, *недвижности* и неотступной *печали*, создающие настроение неясности и загадочности. Это настроение усилено музыкальными повторами фраз (“Я плыву на ладье...”, “Я плыву по реке...”), слов и звуков: *печальный*, *опечаленный*, *причаль* (*пл — л — пл; чаль — чаль*). Повторяющийся звук *ш* как бы подражает шепоту (“*неслышно*”, “*сидишь*”, “*двинешь*”, “*молвишь*”), а *ч*, звучащий и в ключевых словах (“*призрачный*”, “*молчишь*” и “*бесконечный*”), вызывает возможную ассоциацию со звуковым рядом в словах “*чары*” и “*очарование*”. Символичен здесь, разумеется, и сам пейзажный фон с его туманностью и прозрачностью и оксюморонным словосочетанием: “*И во мгле, и в сиянии даль...*”

Все это в целом создает впечатление бесплотности, бестелесности картины, и само это акцентированное слово “бестелес-

ное”, повторенное дважды, в начале и в конце стихотворения возводит его образы в категорию сверхземного, всеобщего и бытийного: “Бестелесное все”. Последняя строка, где идет речь о “бесконечной тоске бытия”, звучит уже прямо в этом ключе — символической бесконечности.

Мотив пробуждения сознания, духа в личности в поэтическом освещении Сологуба несет на себе печать двойственности. Сознание — “печальное око” личности (“Блажен, кто пьет напиток трезвый...”, 1894; “Своеволием рока...”, 1900 и др.). Стихотворение “Своеволием рока...” построено в форме диалога двух начал бытия — стихийного, непосредственного, женского, и “сознающего”, личностного, — “Ты” и “Я”:

Своеволием рока  
Мы на разных путях бытия, —  
Я — печальное око,  
Ты — веселая резвость ручья... (241)

Лирическая тема “Я” развивается в стихотворении в образах “печального ока”, “томления злого”. Сознание личности и печаль — едины и неразлучны. И в этом — великая неизбежность, “закон бытия”.

Несмотря на то что в представлении Сологуба “огни сознания” разжигают “злую жажду”, поэт удивлен чудом духовной жизни, возникающей вопреки “мертвенной и скудной природе” (“Не понимаю, отчего...”, 1898). Недаром в творчестве Сологуба, по-своему преломляясь, звучит тютчевская тема хаоса и сознания. Вознести “жизнь к сознанию” — высшее, хотя и трагическое назначение личности, понимаемое в духе шопенгауэровской философии Мировой воли:

И среди немых раздолий,  
Где царил седой хаос,  
Это я своею волей  
Жизнь к сознанию вознес.  
(“День сгорал недужно бледный...”, 1905, 317)

Но стремление преодолеть “хаос”, примирить природу и человеческий дух оказывается недостижимым. Разрыв в личности “естественного” и идеального, природного и духовного запечатлен многими поэтами на рубеже веков, и по-разному. В поэзии Вл. Соловьева, как и в его философии, мы находим выражение мечты о гармонии этих начал, надежду на разрешение их разноречия в религиозно-мистическом плане, у Блока — поиски реального разрешения противоречий личности на поле ее исторического действия. У Сологуба в споре сознания и природы исхода

не дано. Разрешительница и разрушительница у него одна — Смерть, “последнее утешение”, за которой, может быть, скрывается тайна “сверхчеловеческой справедливости”. Загадка мира и человеческой личности остается загадкой.

“Чудо” духовной жизни личности, ее спасение и ее “торжество” Сологубу видится в жизни воображения, “невозможной мечты”, способной для лирического героя заместить “здешний мир”:

В глубокий час молчания ночного  
Тебе я слово тайное шепну.  
Тогда закрой глаза, и снова  
Увидишь ты мою страну. (1898, 219)

Такая “моя страна” — фантастическая, инопланетная — рисуется в стихотворном цикле “Звезда Маир” (1898—1901). Образ блаженного, под иной звездой края Ойле, где все не так, как на Земле, конструируется фантазией поэта как некий Антимир, по принципу “наоборот”. Здесь нет “суетных страстей”, вражды, уныния и страха смерти, это край “вечной красоты”, “святой любви”, “праздника мира” и искусств. “Звезда Маир” — это лирическая утопия, в которой мечта сродни сну, забытью или даже смерти (мечта у Сологуба, как скажет о нем В. Брюсов, “заместительница смерти”). Стихи данного цикла недаром написаны в убаюкивающих, певуче-усыпляющих ритмах, наподобие колыбельной. Такая ритмическая и жанровая структура вообще типична для его поэзии.

Чудо (мечта, “творимая легенда”, воля к чуду) и чудовищности жизни — два основных творческих принципа Сологуба.

Символический мотив чуда — один из центральных в рассказах “Книги превращений” (1897—1908) (как назван одиннадцатый том Собрания сочинений поэта). Он становится главным содержанием в рассказах “Отрок Лин”, который в первоначальной журнальной редакции назывался “Чудо отрока Лина”<sup>8</sup>, “Претворившая воду в вино”, “Алчущий и жаждущий” и др. В условно-исторических или фантастических ситуациях рассказов, обыгрывающих евангельские мотивы Христовых чудес, развивается на разный лад мысль о том, что “желание чуда” — *извечное начало* человека, одно из коренных проявлений его природы. “Мудрые молчали, они знали, что *народ не мог жить без чуда*” — так начинается рассказ “Претворившая воду в вино”. Художественный смысл рассказа можно истолковать примерно таким образом.

<sup>8</sup> Сологуб Ф. Чудо отрока Лина // Весы. 1906. № 2.

<sup>9</sup> Сологуб Ф. Собр. соч. Т. 11. СПб., 1914. С. 237.

Возможность осуществленного “чуда” (героиня поверила Учителю, что воду можно “претворить” в вино на радость пирующим, и для нее, очень сильно этого желавшей, оно “претворилось”: “Пьяная водкою, как вином, крепким и сладким, она плакала от восторга...”<sup>10</sup>) заложена внутри самого человека. Оно — в опьянении собственной надеждой, “невинной верой” в реальность страстно желаемого. Это чудо иллюзии, безумное в глазах других, но безусловно правое для самой личности.

Тот же круг идей-символов лежит в основе рассказа “Алчущий и жаждущий”, написанном вслед за предыдущим<sup>11</sup>. Здесь усиливается художественное обоснование *необходимости* иллюзий для человека и человечества. Ситуация раздвигается — во времени (действие переносится в тьму веков), в пространственной своей панораме (необозримые просторы пустыни) и по числу персонажей (тысячи воинов). В основе рассказа — сюжет возможной гибели и спасения — крестоносцы на пути к Дамаску заблудились в пустыне, без воды и пищи. Спасаются только те из них, кто поверил чуду, миражу желаний: они “желанием чуда обманули свой голод и свою жажду”<sup>12</sup> и поверили, что посох вожатого укажет им дорогу. *Спасительной* силой оказываются для человека его иллюзии и воображение — таков художественный итог рассказа.

В “Книге превращений” Сологуба интересует преимущественно человеческая личность в ее таинственных, чудесных или чудовищных психологических превращениях (отсюда и название книги). В форме мистически окрашенных притч, легенд, в которых сплываются кошмарные видения и реальность, невероятное и достоверное (“Призывающий зверя”, “За рекою Мейрур”, “Отравленный сад”), или бытовых новелл (“С учеником и с гостем”, “С книгою и книжкою”, “Учитель и конторщик”, “В сапогах и босиком”, “С подчиненным и с начальником”) утверждается мысль автора о неведомости, непредсказуемости психологических метаморфоз, происходящих в людях и с людьми.

В рассказе о любви “Милый паж” любовь испытывается ситуацией, в которой она проверялась множество раз в литературе, — ситуацией “запретного плода”. Но эта ситуация с помощью фантастической условности доведена до экспериментальной, так сказать, “чистоты”. Влюбленные друг в друга королева и паж,

<sup>10</sup> Там же. С. 253.

<sup>11</sup> Об этом можно судить по первым публикациям рассказов: “Претворившая воду в вино” относится к октябрю (“Весы”. 1908. № 10), а “Алчущий и жаждущий” — к декабрю 1908 года (газета “Слово”. 1908. № 650. 14 декабря).

<sup>12</sup> Сологуб Ф. Собр. соч. Т. 11. С. 253.

скрывающие это от всех, неожиданно получают то, чего добивались, — возможности любить: им разрешено, даже повелено любить друг друга — король по совету мудреца приказывает им это. В результате любовь героев тут же превращается во взаимное отвращение. Исход ситуации таким образом доведен до резкости и прямолинейности парадокса: чувство переходит в свою полную противоположность, и изменение совершается внезапно, мгновенно.

В рассказе “Конный стражник” (1907) перед нами не легенда, не фантазия, а жгучая быль. В этом рассказе Сологуб делает попытку понять современность, откликнуться на события 1905—1907 годов с их страшной, хотя и реальной метаморфозой от революционного воодушевления к ужасам реакции. “Превращение”, которое происходит с героем данного рассказа, из ряда чудовищных: учитель, инспектор гимназии, деятель просвещения, становится “стражником” черной сотни, беспощадным палачом “бунтовщиков”. Подобный внутренний переход личности в изображении Сологуба таится в вечном, неизлечимом пороке человеческой природы, в склонности к сладострастию жестокости и садизма.

В лучших рассказах “Книги превращений” — таких как “Учитель и конторщик”, “С учеником и с гостем”, “С подчиненным и с начальником”, писателем улавливается действительное несоответствие носимой человеком “личины”, играемой им социальной роли и подлинной его психологической сути. Надо сказать при этом, что психология личности обрисовывается в произведениях Сологуба в принципе иначе, нежели у художников-реалистов. Психологический процесс в его изображении представлен, как правило, мгновенной сменой двух крайних, противоположных состояний, когда “механизм” перехода чувств намеренно скрыт, а мотивировки “превращения” автором сняты. И так происходит потому, что фокус психологизма Ф. Сологуба в том, чтобы создать в повествовании ореол необъяснимой загадочности человеческой души, мистической игры подсознательного в поведении человека.

В романе Ф. Сологуба “Мелкий бес” (1905)<sup>13</sup> проблема личности возникает перед нами как в негативе, от противного, как гротескное преломление “чудовищного” обезличивания человека

<sup>13</sup> К 1905 году относится первое журнальное издание “Мелкого беса” в “Вопросах жизни” (1905. № 6—11); отдельное книжное издание вышло впервые в 1907 году: Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб., 1907; работал над произведением писатель в 1892—1902 годах.

в жизни российской провинции, в быту мещанской интеллигенции.

Главный герой “Мелкого беса”, лучшего из романов Сологуба, — воплощенная безликость, даже, если можно так сказать, антиличность. Учитель гимназии Передонов — во плоти явленный распад характера, какой-либо его индивидуально-общественной определенности и целостности. Распаду характера соответствует в “Мелком бесе” особая форма образа персонажа, когда его *сюжетно-действенная структура*, свойственная роману реалистическому, замещается некоей неопределенной “туманностью”, множественностью рассыпающихся микродеталей. Писатель-символист делает попытку утвердить тот принцип образности, который можно назвать “атомистическим”, используя выражение А. Белого по другому поводу. “Мелкобесовская” суть главного героя, потребность делать пакости ближнему, выражается не в поступках собственно, не в действиях, а *в пародии на поступки*. Передонов (учитель гимназии!) норовит изюм украсть, чтобы на кухарку свалить, обои испачкать перед отъездом из квартиры, столб покривить, потому что слишком прямой, и так до бесконечности.

Передоновым движут два главных импульса, два комплекса — комплекс *страхов* (он опасается “врагов” по службе и “преследующих” его женщин) и комплекс неудовлетворенного тщеславия (мечта о месте инспектора). Отсюда вытекают особенности сюжетной организации романа, две его линии: во-первых, взаимоотношения Передонова и “невест” (бегство от них, опасения героя продешевить, серия его интриг — как бы с помощью женщин получить вожеленное инспекторское место) и, во-вторых, сюжет хождения по начальству с доносами.

Доносы, повальный взаимный страх, источающий гипноз наговоров и слухов, невероятность которых не мешает им безотказно действовать, — все это становится бытом в изображении автора “Мелкого беса”. Неизвестно, откуда ползут безумные слухи, доносы и где их источник. Выразительна символическая деталь — в какой-то момент Передонов запутывается: “Он ли донесет, на него ли донесут — было неясно...”<sup>14</sup> И герой с наслаждением погружается в этот “быт”, по сути, фантастически нелепый. Но в поведении Передонова запечатлена не только нелепость, но и некая безумная “логика”, не только ничтожество, но и непонятная сила, злая, бесовская — недаром его боятся. И в этом, несомненно, заключена определенная художе-

<sup>14</sup> Сологуб Ф. Мелкий бес. Кемерово, 1958. С. 82. В дальнейшем ссылки на это издание — в основном тексте, в скобках, с указанием страниц.

ственная истина и новизна образа центрального героя романа. Еще П. Коган в “Очерках по истории новейшей русской литературы” (1910) писал: “Передонов — это целая полоса нашей общественности, полоса, до него не нашедшая своего всестороннего воплощения”, “идеолог холопства”, “тип, созданный восьмидесятыми-девяностыми годами”<sup>15</sup>.

Герой не терпит и преследует в окружающих всякую человеческую самостоятельность, любое проявление индивидуальности. Передонов не просто воплощенная безликость, но активный, неутомимый гонитель личности в человеке. Такова, в изображении Сологуба, природа безличности, ее хоть и мелкая, но страшная суть: безличность не может существовать иначе, как преследуя личность, даже всякое ее подобие вокруг себя.

Но данный художественный эффект достигается в романе не на путях “реалистической типизации”. Раздвоение образа, о котором идет речь в статье Е. Стариковой<sup>16</sup>, хотя своими генетическими истоками частично, действительно, восходит к Достоевскому, в произведении Сологуба принципиально иного, нереалистического качества<sup>17</sup>.

Вдумаемся в это “раздвоение”, в смешение реального и фантастического в романе в изображении главного героя. Образная ткань романа — быт, прорастающий фантастикой. По ходу повествования фантастические детали и образы на общем его тускло-сером фоне становятся все рельефнее и ярче. Это образ воображаемого кота, который побежит к жандармам и донесет; подмигивающий портрет Мицкевича на стене, карточные “дамы”, которые “ухмыляются” и которым герой выкалывает глаза; “черные дымные тучи” изо рта Вершиной, одной из его злопыхательниц, как кажется Передонову, и т.д. И сквозным среди этих фантастических ужасов является главный ужас героя — Недотыкомка, какая-то бесформенная, “маленькая тварь неопределенных очертаний”, дрожащая, ускользящая. Это не только образ-кошмар, но и образ-двойник. Недотыкомка, “серая, безликая, юркая” — бредовое видение героя, несомненно, похожа на него самого, на его “мелкобесовскую” душу, она ее символический двойник. В чем же своеобразие сологубовской фантасти-

<sup>15</sup> Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы. М., 1910. Т. 3. Вып. 1. С. 111, 113.

<sup>16</sup> См.: Старикова Е. Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе. Т. 3. М., 1974. С. 189.

<sup>17</sup> См.: Ерофеев В. На грани разрыва (“Мелкий бес” Ф. Сологуба на фоне русской реалистической традиции) // Вопросы литературы. 1985. № 2. С. 140—158; Запись лекций Михаила Бахтина об Андрее Белом и Федоре Сологубе // Studia Slavica Hungaricae. Budapest. 1983. P. 221—244.

ки, ее художественных мотивировок? Фантастика “Мелкого беса”, казалось бы, может быть понята как условность, мотивированная безумием героя, бредом больного. Однако фантастические образы в романе мотивированы иначе. Как же? В чем отличие их от реалистической условности?

В романе, действительно, налицо вполне естественная, реальная мотивировка многих странностей: Передонов сходит в конце концов с ума. Но она отнюдь не играет в произведении решающей, даже сколько-нибудь важной роли. Это можно подтвердить, если рассмотреть героя в системе образов романа. В таком случае обнаруживается, что другие действующие лица “Мелкого беса” мало чем отличаются от Передонова, от *сумасшедшего*. Следовательно, значимость реальной мотивировки (душевная болезнь) тем самым снимается. Вспомним, например, эпизод столкновения Передонова с директором гимназии Хрипачом в истории с Сашей Пыльниковым, якобы переодетой девочкой, по подозрению Передонова. Директор в итоге, по существу, подчиняется “логике” безумного, приняв невероятные предположения всерьез и назначив заведомо абсурдное медицинское освидетельствование гимназиста. Или напомним, как относятся к Передонову все другие персонажи: Варвара нередко им восхищается, сестры Рутиловы (каждая из них!) не прочь выйти за него замуж и т.д.<sup>18</sup>

Символ “безумия” приобретает, таким образом, универсальный, сплошной характер. Он не адресован, как в реалистическом произведении, к определенному типу, то есть к определенным конкретным — а значит, исторически преходящим — социальным условиям. Функция фантастики в романе, строго говоря, не сатирическая. Замысел Сологуба — представить всеобщий, мистически вечный дух “мелкого беса” в человеке. По меткому выражению К. Чуковского, в своем романе Сологуб обличает “не быт, а бытие”<sup>19</sup>. Фантастика “Мелкого беса” постольку художественно оправданна, поскольку воплощает в себе элементы действительного “безумия” в реальной российской жизни того времени, и художественно абстрактна, поскольку сплошь всю действительность, весь мир уподобляет безумию. Каждый человек, обыкновенный, “бытовой”, массовый, в художественной трактовке Сологуба, по сути, “мелкий бес”, существ-

<sup>18</sup> Т. Венцлова говорит о демоничности, “бесовидности” персонажей Ф. Сологуба. См.: Венцлова Т. К демонологии русского символизма // Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Вильнюс. 1997. С. 64.

<sup>19</sup> Чуковский К. Ф. Сологуб // Чуковский К. От Чехова до наших дней. СПб., 1908. С. 43.

во безликое, над которым в состоянии возвыситься только личность исключительная, “поэтическая”, живущая собственной внутренней и воображаемой жизнью вне “всяких норм” и без “оков общественности” (Елизавета Рутилова — в “Мелком бесе”, Триродов — в “Творимой легенде”).

В связи с этим встает вопрос о творческом методе Сологуба в его прозе. Вскоре после выхода романа вокруг него развернулись споры: символизм это или неореализм, каков его ведущий художественный принцип изображения человека и мира. П. Коган, автор “Очерков истории новейшей русской литературы” (1910), находил в “Мелком бесе” “новый реализм”, синтез реализма и ницшеанского декадентства<sup>20</sup>. В спор спустя долгие годы, в наши дни, включается Е. Старикова в работе “Реализм и символизм”. Она считает, что художественная природа романа Сологуба двойственна, двуслойна: “В “Мелком бесе” произошло как бы отделение декадентских идеалов “чистого эстетизма” и открытого эротизма от главного образа”<sup>21</sup>, и символизм соединился в романе с “достижениями Ф. Сологуба на путях реалистической типизации”<sup>22</sup>.

Однако если можно и нужно говорить о влиянии реализма на автора “Мелкого беса”, заключение о “реалистической типизации” в нем, пусть даже ограниченной образом Передонова, требует, с моей точки зрения, существенных уточнений. Элементы реализма, входя в принципиально иную художественную систему, претерпевают глубокую трансформацию и получают иное качество. Что же представляет собой эта художественная система — “ультрареализм” (В. Розанов)<sup>23</sup> или антиреализм, неоромантизм, символизм?

Типизации как художественного принципа в “Мелком бесе” нет. В романе, на первый взгляд действительно напоминающем бытовое реалистическое произведение, дана картина быта заштатного городка с его “чеховским” героем — “человеком в футляре”, учителем гимназии, похожим на Беликова. Похожим, казалось бы, до деталей — здесь не раз подчеркивается любовь Передонова ко всяческим “футлярам”, есть даже зонтик, который герой совсем по-беликовски бережет от дождя, и пр. Здесь есть зерно гоголевского сюжета — хождение по городскому на-

<sup>20</sup> Коган П. Указ. соч. С. 103.

<sup>21</sup> Старикова Е. Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе. М., 1974. С. 189.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> В. Розанов выводил символизм из Мопассана, Золя, Флобера, Бальзака, из “ультрареализма” (см.: Розанов В. Декаденты. СПб., 1904. С. 16).



чальству, знакомство с чиновниками города с тайной целью (уже иной, нежели у гоголевского героя, с целью предупредительных доносов). В “Мелком бесе”, в самом его названии, прямо на виду цитата из романа Достоевского “Бесы”. Все подобные реминисценции и цитаты, незамаскированные и подчеркнутые, объединяются общей художественной задачей, которая и объясняет странную их разнохарактерность и неприкрытость. Литературные цитации нужны автору для создания определенной атмосферы некоей игры, шаржа, пародии. Они — знаки, сигналы того, что обозначенную ими реальность следует воспринимать *не всерьез*, а *пародийно, иронически*. Причем в данном случае мы имеем дело с иронией усиленной, двойной. Скажем, зонтик Беликова у Чехова — ироническая рефлексия по поводу определенной реальности, а зонтик Передонова, явно рассчитанный на ассоциацию с первым, — это уже *рефлексия по поводу рефлексии* с целью усилить иронический эффект, возвести его в квадрат, создать впечатление повышенной условности картины, призрачности изображаемого.

Все это служит тому, что сам Сологуб называет “ироническим познанием”<sup>24</sup>. Под “ироническим познанием” поэт имеет в виду особое, мистически-фаталистическое отношение к миру, близкое к буддистски-шопенгауэровской философской традиции, в соответствии с которой отрицание всего сущего на земле в конечном счете совпадает с его “покорным *принятием*”, поскольку мировая Ирония обнаруживает роковое тождество противоположностей. Подобный принцип “иронического познания” нашел свое продолжение в романе Ф. Сологуба “Творимая легенда”, над которым он работал в течение 1907—1913 годов. Основной художественно-конструктивный принцип, последовательно и широко развернувшийся в этом романе, — внедрение мифологической фантастики в образы обыденной реальности. Перед нами образы реальной действительности России 900-х годов — после событий 1905 года, с полицейскими, обысками и т.п. — и сказочная страна Соединенных Островов с королевой Ортрудой, куда герой романа, Триродов, баллотируется на роль короля; картина утробного провинциального российского быта — и таинственные опыты Триродова по “воскрешению” детей. В эпизодах романа многократно вводятся ситуации-“цитаты” из произведений мировой литературы — растворение трупа Триродовым, вызывающее ассоциации с “Портретом Дориана Грея” О. Уайльда, убийство провокатора — аллюзии на “Бесы” Достоевского; путе-

<sup>24</sup> Сологуб Ф. Творимая легенда // Сологуб Ф. Собр. соч. СПб., 1914. Т. 20. С. 34.

шествие на Луну, перекликающееся с известным романом Ж. Верна, и др. Функция подобных “цитат” заключена в том, чтобы, обнажая прием, усилить условность, впечатление фантастичности происходящего в произведении.

Главный герой — поэт, ученый, приват-доцент и колдун — Триродов. С ним связаны действия и события самого разного свойства — от превращения полицейских во время обыска в клопов до воскрешения детей, опытов с “тихими мальчиками”. Образ героя несет в себе многоплановые смыслы: социально-реформаторский (эксперименты Триродова на Соединенных Островах), педагогический (воспитание детей), теургический (создание новой породы людей) и духовно-личностный (новое самосознание личности)<sup>25</sup>. По замыслу автора в романе легенда о преобразении жизни не только выдумывается, но творится на наших глазах, воплощается в реальность. Преображение жизни, по Сологубу, — это прежде всего “восстановление” свободной души в человеке. Самое главное в жизни, по убеждению поэта, — это сотворившая себя, самоутвердившаяся личность, которая усилиями воли и воображения, соединив свои помыслы с Высшей волей, способна стать творцом иного, свободного человеческого бытия — способна “дульцинировать мир”<sup>26</sup>. Альфонса, если очень сильно этого захочет, усилием творческой воли может стать прекрасной Дульцинеей. В романе возможность такого превращения заключена по замыслу автора в образе Елисаветы.

Сологуб размышляет о подобных метаморфозах в цикле своих статей о литературе и искусстве — “Искусство наших дней”, “Демоны поэтов” и др., которые он пишет в 10-е годы, создав тем самым свою весьма оригинальную критическую прозу. В статье “Демоны поэтов” он с уверенностью утверждает: “Грубому опыту сказано сжигающее нет, лирическим устремлением дульцинируется мир”<sup>27</sup>.

Последний период в творчестве Сологуба, начиная с середины 10-х годов и до конца жизни, то есть до 1927 года, отмечен абсолютным преобладанием лирики. В это время поэт во многом остается верен основным своим поэтическим умонастроениям и мотивам. В одном из своих стихотворений он подчеркивает неизменность своего творческого “Я”: “Меняя разные личины, // Все принимая имена, // Входя на горные вершины // И

<sup>25</sup> См.: Бройтман С. Ф. Сологуб // История русской литературы XX века. Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). (В печати.)

<sup>26</sup> Сологуб Ф. Демоны поэтов // Сологуб Ф. Творимая легенда. Т. 2. М., 1991. С. 163.

<sup>27</sup> Там же.

опускаясь в долины, // И проходя все времена <...>, *Я остаюсь все тот же Я* ("Меня разные личины...", 1922, 466). Однако в его художественном мире появляются и новые настроения и мотивы или новые формы прежних. Так, нельзя не выделить стихотворения, где поэт стремится образно осмыслить свою связь с родной страной, с Россией, что становится естественной духовной потребностью в годы войн и революций. Это стихотворения "Россия" (1915), замечательные пейзажные стихи о Волге, Костроме — "Сквозь туман едва заметный..." (1920), "Знойно туманится день..." (1920), "Туманы над Волгою милой..." (1920), "Песок, текучий, как струя..." (1920) и др. В этот период "демократического символизма", как определил свой творческий принцип сам поэт еще в статье "Искусство наших дней", разнообразнее и ярче обозначаются в его лирике ее национальные фольклорные истоки. Это обнаруживается в образах, окрашенных глубиной национальной "памятью", — в легендах и сказочных мотивах, таких как град Китеж, символ нетленных ценностей народного духа, Снегурочка и др.:

Прошедшие оставили следы,  
Но где же верный след и где случайный?  
Мир, отраженный в зеркале воды,  
Непостижимый Китеж, город тайный,

К тебе откроется внезапный путь,  
Когда душа в отчаяньи, во мраке,  
И уж ее не могут обмануть  
Развенчанных надежд немые знаки... (1922, 463—464)

Национальные фольклорные начала, свойственные Сологубу и раньше, все заметнее проступают в его поэтике. Сологуб разделяет характерный для всех почти символистов глубокий интерес к формам магической народной поэзии — заговору и заклинанию. Так, в стихотворении "Нет словам переговора..." в его образном, лексическом и интонационном колорите отчетливо ощутима опора на поэтический строй устного народного заклинания, с его верой в "крепкое", всесильное, магическое слово, с параллелизмами и обилием повторов и словесного варьирования:

Нет словам *переговора*,  
Нет словам *недоговора*.  
*Крепки, лепки* навсегда,  
Приговоры-заклинанья  
*Крепче крепкого* страданья,  
*Лепче* страха и стыда...  
(1922, 451)

Хранящиеся в архиве записи свидетельствуют о том, что Сологуб специально обращался к трудам фольклористов, иссле-

дователей русской народной поэзии, в частности к книгам о заговорах (например, “Заговоры как вид русской народной поэзии” Крушевского. Варшава, 1876) и вводил некоторые композиционные элементы заговора в свои произведения, как и в выше приведенном стихотворении, где варьируются известные словесные формулы “закрепления”, взятые из заговора: “И слова мои крепки; будьте слова мои крепки и лепки до веку”<sup>28</sup>. О связи поэзии Сологуба с народной русской поэзией говорят также ритмические структуры его стиха, которые нередко выстраиваются в песенном ритме, в духе колыбельной песни, с ее успокаивающим, утешающим, убаюкивающим напевом. Так, например, звучат следующие стихи:

Чадом жизни истомленный,  
Тихо-тихо я пою,  
Убаюкать песней сонной  
Зыбку шаткую мою.  
Спи, грозюю опаленный,  
Спи, от счастья спасенный.  
Баю-баюшки-баю. (1921, 448)

Музыкальность, напевность, мелодичность стиха составляют, может быть, важнейшую и совершеннейшую стихию его лирики вообще и поздней лирики, в особенности. Мастерство поэтического воплощения, оттачиваемое Сологубом на протяжении всего его творчества, достигалось поэтом самыми разнообразными путями — изысканными способами рифмовки, насыщением стиха созвучиями не только в конце строки, но в начале и внутри нее, то есть так называемыми внутренними рифмами, по верному заключению В. Гофмана<sup>29</sup>, расширением принципа рифмы — превращением ее в общий закон созвучий, а также изошренной системой звуковых повторов — отдельных звуков, морфем, слов и фраз в стихе. Например, выразительным у Сологуба бывает такой прием — повтор слов, сходно или одинаково звучащих, но разных по смыслу: “Вот полуночная вьюга // Запевает: “Вью, вью, вью”, — // Вея зыбко и упруго // Зыбку легкую мою” (1921, 448). Здесь повторяются не только звукоподражательное “Вью, вью, вью”, но и слова “зыбко” и “зыбку” — разных частей речи и смысла, но сходные, “рифмующиеся” между собой по звуковой форме.

Музыка стиха в поэзии Сологуба, поэзии трагической и часто дисгармоничной, выполняет, по верному заключению М.И. Дик-

<sup>28</sup> Цит. по кн.: Сологуб Ф. Стихотворения. С. 629. Примечания.

<sup>29</sup> Гофман В. Язык символистов // Лит. наследство. Т. 27—28. М., 1937. С. 98.

ман, некую катарсическую роль<sup>30</sup>, разрешающую и снимающую интенсивное ее напряжение, растворяющую “яд” ее отрицаний.

В поэзии Сологуба 20-х годов звучат изначально ему свойственные мотивы “мировой скорби” и мировой иронии — несвободы человека от “законов мировой игры” и слабостей “бренного тела” (“Душа, отторгнувшись от тела...”), от хаоса случайностей, от “всемирно неизбежного гнета” неизвестности, подстерегающей душу, и одновременно мотивы мечтаний “о невозможном” о “стране соединения”, фантастической земле Ойле (“Себя встречая в зеркалах...”), о сотворении “легенды” силой “безмерных” желаний.

Печатью высокого трагизма, усиленного лично пережитой утратой любимого человека, жены поэта Анастасии Чеботаревской, погибшей в ноябре 1921 года, отмечены стихи, посвященные ее памяти, — “Унесла мою душу...”, “Чадом жизни истомленный...”, “Творца излюбленное чадо...”, “Не глядится никто в зеркала...”, “Войди в меня, побудь во мне...”, “Когда войдем мы ликовать...”, “Она придет ко мне, — я жду...”, “Прошедшие оставили следы...”, “Я не хочу захоженных дорог...” — стихи 1921—1922 годов.

Сохраняя чувство трагических противоречий бытия, Сологуб вместе с тем в лице своего лирического героя смиряет тоску и гордыню и выдерживает в поздней лирике тон примиренности с судьбой, с извечным “кругом” человеческого существования... Подобная примиренность достигается на путях того художественного мышления, которое можно назвать “синтетическим”, мышлением противоположностями, или антиномическим и парадоксальным. Но при этом надо иметь в виду, что назначение и суть подобного поэтического сознания и соответствующей ему поэтики, по крайней мере, у Сологуба — в признании невозможности достичь истины на каком-либо одном пути, в одном радиусе исканий. Потому каждый сколько-нибудь значимый в глазах поэта мотив получает у него принципиально разнонаправленное по смыслу наполнение, освещенное нередко тонами трагически или абсурдистски-ироническими.

Так, скажем, ключевой в творчестве Сологуба мотив смерти в эти годы получает в его стихах два разных исхода, два неоднозначных разрешения, два взаимоисключающих образных ответа. Стоит сравнить стихотворения “Как ни бейся, жизнь обманет...” (11 апреля 1922) и “Полуисточенное смертью тело...” (3 мая 1922), совсем близкие по времени написания. В первом утверж-

<sup>30</sup> См.: Дикман М. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. С. 56.

дается образ смерти всепобеждающей, перед которой никнет все на свете и которой неизбежно покоряется поэт, поющий ей свой мрачный гимн. Во втором же стихотворении неожиданно, вопреки ужасу, навеянному созерцанием тела погибшей женщины, раздаётся некий вызов смерти и горячее утверждение веры в бессмертие:

Но если здесь стремительною волей  
Душа свершила пламенный полет,  
Поникни, смерть! — среди иных раздолий  
Она венец *бессмертия* найдет.

(457)

Из того же источника проистекает склонность Сологуба к своеобразным оксюморонным словесным формулам-уравнениям, когда уравниваются одной строкой начала враждебные и несовместимые, например в таком духе: “Силой *боговой* иль *адовой*, // Все равно...” (441).

В таких случаях становится ясно, что примиренность поэта с миром весьма относительная и ироническая. И тем не менее поэт, в общем, старается сохранить определенное поэтическое равновесие в отношении к миру, больше того, движется к тем поэтическим формам, которые можно назвать аполлоническими. Однажды он сам именно так определяет характер своего нынешнего лиризма. В стихотворении “Ветер наш разгульный...” (1920), характеризуя “лад” своей лирики, поэт прибегает к символу Аполлона:

Ветер наш *разгульный*,  
Ветер наш земной,  
Песни богохульной  
*Надо мной не пой.*

Кто подобен ветру,  
Тот потупит взгляд.  
Стих покорен *метру*,  
Сердце бьется в *лад*.

Правит нашим миром  
*Светлый Аполлон*,  
Сердцу, песням, лирам  
Жизнь дарует он... (1920, 423)

Сологуб “заговаривает” и гонит прочь духов ветра, образы той бальмонтовской, “разгульной” стихии, которые прежде были не чужды его собственной поэзии, и отдает дань аполлоническим символам — солнца (“Все земные доли // Он из солнца льет...”), “лада” и “метра”. Поэтика его стихов, их образность и лексичес-

кий строй, обычно далекие от внешней усложненности и тяготеющие к строгой простоте, теперь как будто становятся даже аскетичными. Свой стих, “простой и строгий”, поэт уподобляет “голоногую” мальчишке (“Все новое на старый лад...”, 1926).

Символика в лирике позднего Сологуба в основном мифологического порядка<sup>31</sup>. Поэт прибегает к мифам классическим, идущим от античности (Аполлон, Амур, Психея и др.), мифам из русских легенд и сказок (Невидимый град Китеж, Снегурочка и др.) и собственно литературным — Дон Кихот, Орфей и Эвридика, лермонтовский Демон и пр.

Среди мифов литературных на первом месте — по значимости, по числу обращений поэта к нему, по богатству образного варьирования — стоит образ-миф Дон Кихота. Сологубовские стихотворения о Дон Кихоте (их около десяти), собранные вместе, могли бы составить целый цикл, и весьма оригинальный.

Их главный герой и одновременно основной символ, Дон Кихот, освещен лучами самых разнообразных эмоционально-художественных оттенков — традиционно-романтического, трагического, приземленно-реалистического, иронического и, наконец, многозначно-символического. В одном стихотворении он предстает перед нами как герой, дарующий “милости убогим”, любящий и верный только “одной” Альдонсе, то есть грубой, но несомненной реальности (“Порой томится Дульцинея...”, 1921), в другом стихотворении он является нам рыцарем мечты о преображении Альдонсы в прекрасную Дульцинею (“Дон Кихот”, 1920), в третьем его “безумный бред” толкуется как “След Иного мира” (“Широк простор, и долог путь...”, 1920). Мы видим Дон Кихота — жертву “насмешливых” взоров (“Кругом насмешливые лица...”, 1921), или трагического, “побежденного Дон Кихота”, навеки потерявшего свою Дульцинею (“Слушай горькие укоры...”, 1922; “Дон Кихот пути не выбирает...”, 1822), или Дон Кихота, наделенного “державной силой” — силой “неодолимой” любви, не ведающей преград (“Любви неодолима сила...”, 1921).

Оригинальность этого “цикла” не только в том, что здесь в разных “личинах” разворачивается некий спор о Дон Кихоте, диалог разных представлений о нем, но и в том, что они, эти разные ракурсы образа, даны как бы в восприятии разных лиц, в которые перевоплощается автор.

Так, Дон Кихот предстает перед нами во множестве точек зрения на него, в многообразии лирических “интерпретаций”. И

<sup>31</sup>См.: Минц З. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник. III. Тарту, 1979.

таким образом символ, варьируясь и умножаясь в “личинах” и значениях, расширяет свой художественно-смысловой потенциал.

Демонические мифы, мелькающие в творчестве Сологуба, приобретают присущую поэту ядовито-ироническую окраску. Сатана здесь является модным фатом (“Сатана вошел во фраке...”, 1926). Демон, явно лермонтовского происхождения, отличается от своего литературного прототипа тем, что решительно не способен ни на ненависть, ни на любовь — ни на какое-либо вообще сильное чувство:

Вот сидит пред ним Тамара. —

Как глупа и как смешна!

“Мне совсем она не пара!” —

Размышляет Сатана. (485)

В связи с этим неизбежно встает вопрос об иронии, ее природе и художественном качестве в творчестве Сологуба и других символистов.

Ироническая стихия окрашивает собой произведения не только Ф. Сологуба, но и И. Анненского, А. Белого, А. Блока и других. Блок в своей статье “Ирония” (1908) с тревогой и горечью говорил о том, что болезнью иронии поражены “самые живые, самые чуткие дети нашего века”<sup>32</sup>. Он сетовал на утрату “созидательного”, “звонкого” смеха и видел в иронии начало разрушительное, смех “разлагающий”<sup>33</sup>. Источник этого недуга Блок находил в опустошенности личности, подавленной духом “механики” и позитивизма, а возможное ее спасение — в восстановлении способности личности к самоотречению, то есть к отречению “лица от своего эгоизма” (Вл. Соловьев), в преодолении “болезни индивидуализма”<sup>34</sup>.

Ирония по форме широко варьируется в творчестве символистов, видоизменяясь в зависимости от индивидуальности поэта. Так, ирония у Блока, расценивающего ее как болезнь, обычно соединяется с напряженным желанием ее превозмочь, изжить. В его произведениях ирония чаще всего имеет не тотальный, не сплошной, а оттеночный характер, то есть не определяет стилевой тонус произведения в целом, а является лишь его элементом. За скепсисом Блока в конце концов все-таки проглядывает надежда. Потому его ирония, близкая к романтической, к иронии немецких романтиков, в особенности в его лирических драмах “Балаганчик” или “Незнакомка”, служит не только цели

<sup>32</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 345.

<sup>33</sup> Там же. С. 346. (Выделено автором. — Л.К.)

<sup>34</sup> Там же. С. 349. (Выделено автором. — Л.К.)



художественного отрицания, но и утверждения — “очищения” и “самосоздания” поэтической личности. Блок не исключал, что с помощью скепсиса и иронии можно “строить”, о чем он размышлял в письме А. Белому<sup>35</sup>.

У Сологуба же ирония, “тонкая и разрушительная”<sup>36</sup>, прежде всего орудие отрицания, вплоть до универсального. Но отрицания, которое парадоксально совпадает с “покорным принятием мира”, — метафизическим, мистическим его принятием.

В 1910-е годы в статьях об искусстве Сологуб развивал свои, весьма необычные, взгляды на иронию и лирику как “два способа отношения к миру”<sup>37</sup>. Лирика, отвергая данную реальность жизни, творит собственный мир. Ирония же приходит к утверждению тождества противоположностей, в том числе противоположностей Добра и Зла, и говорит миру, покоряясь двум его Творцам — и Благому Духу, и Демиургу Зла, — “да”<sup>38</sup>.

“Другая истина, — писал Сологуб в “Творимой легенде”, — познание ироническое. Оно принимает мир до конца. Этим покорным принятием мира оно вскрывает роковые противоречия нашего мира, уравнивает их на дивных весах сверхчеловеческой справедливости, и так взвешенный, такой легкий, предает мир тому, кто его навсегда разрушит” (выделено мной. — Л.К.)<sup>39</sup>. Логику подобного примирения с действительностью можно представить примерно таким образом: если трагические коллизии бытия, “роковые противоречия нашего мира”, неразрешимы на земле (а это именно так, с точки зрения Сологуба), то поэту остается только иронически принять мир со всеми его враждующими началами, признав их равносильными.

Так от мировой скорби Сологуб приходит к универсальной, мировой иронии.

Ирония Сологуба — и в этом ее своеобразие — держится не на противоречии, несоответствии формы и содержания высказывания, его интонации и смысла, как, скажем, у Гоголя, когда он, к примеру, в “Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”, безудержно восхваляя своих героев, отнюдь их не возвышает. Ирония Сологуба адресована не тому или иному отдельному лицу (характеру) или явлению, а самим основам мира, причем не проходящего, социального по-

<sup>35</sup> Речь об этом пойдет позже, в разделе о Блоке.

<sup>36</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 348.

<sup>37</sup> Сологуб Ф. Искусство наших дней // Сологуб Ф. Творимая легенда. Т. 2. М., 1991. С. 192.

<sup>38</sup> Там же. С. 193.

<sup>39</sup> Сологуб Ф. Собр. соч. Т. 20. С. 34.

рядка, а онтологического, бытийного. За ней, сологубовской иронией, кроется отрицание универсальное и окончательное, исключаящее надежду на гармонию в мире, а если и допускающее возможность “справедливости”, то только “сверхчеловеческой”, лежащей по ту сторону земного бытия.

Иронию, близкую себе, Сологуб называл мистической и трагической: она “открывает неизбежность грехопадения во всяком мыслимом мироздании”<sup>40</sup>.

М. Бахтин называл иронию “редуцированным смехом”<sup>41</sup>. Именно такого рода смеховое начало в высшей степени свойственно символистам. Это смех, осмеливающийся предьявить счет самому мироустройству, ужаснувшийся своей собственной дерзости и застывающий на устах, почти не слышимый. Обнаруживается он в образных указаниях на недолжное, подчас святотатственное соединение несоединимого, на некий их противоестественный брачный союз (например, сращение Каина и Авеля в одном лице, героя “Тяжелых снов” Сологуба), во внутренних связях образов, скрытых на разных уровнях текста и контекста, которые могут и должны быть удержаны и восстановлены памятью и воображением читателя.

Думается, есть основания утверждать, что символисты открывали новую, до сих пор еще теоретически не осознанную, форму иронии в литературе. О том, что загадка символистской иронии с большим трудом поддается той или иной художественной, сценической интерпретации, свидетельствует факт недавней телевизионной экранизации “Мелкого беса”, которую нельзя считать творческой удачей талантливого театрального коллектива, с замечательным актером Тарамаевым в роли Передонова.

Спектр видов иронии в творчестве символистов весьма богат.

В чем-то существенно близка к сологубовской ирония в поэзии И. Анненского. Его иронию тоже можно назвать трагической, сокрушающей все признанные прежде кумиры и “идолы” и не боящейся опустошения собственной души (“Пусть душа опустеет...” — И. Анненский), но в отличие от Сологуба не мистической. Скорее всего, это “сократическая ирония” (которую не раз вспоминал поэт в своих статьях), то есть ирония, которая прежде всего является средством оттачивания поэтической мысли, по выражению самого Анненского, “осой мысли”, — высшей ценностной инстанции в его художественном мире. Эта ирония и в

<sup>40</sup> Сологуб Ф. Искусство наших дней // Сологуб Ф. Творимая легенда. Т. 2. С. 198.

<sup>41</sup> Бахтин М. Из записей 1970—1971 гг. // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 353—354.

лирике, и в трагедиях Анненского служит цели освобождения духа от “древних иллюзий” человечества, то есть в конечном счете служит целям эстетического утверждения через отрицание. Это ирония трагического самосознания личности с внутренними, контекстными формами ее выражения.

В творчестве А. Белого нам явлен саркастический “редуцированный смех”, сплавляющий в гротескной, гиперболической форме обыденно-повседневное с фантастическим абсурдом, смех, варьирующийся на его творческом пути от “Симфоний” к романам “Петербург” и “Москва”. Подвижная в своих формах поэтического воплощения ирония Блока эволюционирует от иронии романтической в лирических драмах к иронии “судьбы”, иронии мирового возмездия.

На путях “иронического познания” мира поэтами символистского круга были сделаны значительные художественные открытия в области психологической лирики — это запечатленный в лирике Анненского “хаос полусуществований” и феномен половинчатого человека, “не белого, не черного” в поэзии А. Блока и др., — открытия, углубленные потом в поэзии XX столетия его крупнейшими художниками, вплоть до И. Бродского.



## Поиски художественного синтеза. В. Брюсов. И. Анненский

Многие явления русской литературы серебряного века определялись по сути и форме в зависимости от того, в каком отношении к проблеме культуры они стояли.

Проблема культуры как одна из острейших тревог современно-го мира возникла уже именно тогда, к началу нашего столетия. Речь шла о кризисе и спасении, о прогрессе или падении культуры. Мы знаем, как сокрушительно обвинял в своем творчестве Толстой “лживую цивилизацию” со всеми ее институтами — церковью, правосудием, армией, государственностью, системой просвещения; как сомневался он даже в “знании”, в науке, переставшей, по его мнению, быть наукой жизни (“Не найдя разъяснения в знании, я стал искать этого разъяснения в жизни”<sup>1</sup>); как готов был отступить от искусства, неспособного изменить практическую жизнь мира: “...книг слишком много, и теперь какие бы книги ни написали, мир пойдет все так же... Нам надо перестать писать, читать, говорить, надо делать”<sup>2</sup>. Он мучился вопросом не только о том, что развитие культуры дает, но и что отнимает у человека, в какой мере делает его счастливее, лучше и совершеннее. Толстой с негодованием отбрасывал иллюзии либеральных теорий прогресса, полагающих, что прогресс техники и специальных знаний сам по себе улучшает человека и его жизнь. Он, напротив, находил “большую долю правды”<sup>3</sup> в критике подобных теорий, содержащейся, скажем, в книге М. Энгельгардта “Прогресс как эволюция жестокости” (СПб., 1899), уличая современную ему культуру в мнимой действительности с точки зрения нравственности личности и положения огромного большинства русского народа.

<sup>1</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное). Т. 23. М.;Л., 1953. С. 27.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное). Т. 53. М.;Л., 1957. С. 233.

Проблема недейственности культуры по-своему, не резко, косвенно, но в существенной художественной значимости возникла и в произведениях Чехова, хотя он был противником теории опрощения Толстого и убежденным защитником науки. Не однажды в произведениях Чехова культура — даже для тех, кто причастен к ней не только в ее “потреблении”, — обнаруживает свою холодную нейтральность, безучастность по отношению к главной жизненной задаче героя — в глазах личности, ищущей смысла, полноты и целостности жизни (“Скучная история”)<sup>4</sup>.

В русской литературе начала века, публицистической и художественной, возбуждался интерес к культурным традициям не только Запада, но и Востока — Индии, Японии и Китая, поднимались вопросы о типе культур, о связях и конфликтах науки и искусства, о неравномерности в развитии разных сфер культуры, о соотношении научного, рационального и интуитивного, целостного постижения жизни, о значении культурного наследия прошлого. Отношение к культуре становилось существенной чертой разграничения художественных течений в литературе той поры.

Так, есть основания думать, что обращение к исследованию проблемы “личность и культура” могло бы продвинуть нас в изучении течений внутри символизма. С этой точки зрения в русском символизме можно обозначить две ведущие тенденции: символистов-романтиков и неоклассицистов. Первые, начиная с К. Бальмонта, в своей поэзии, в лирическом “Я” утверждают тип стихийного человека, “артиста”, с его антирационалистическим бунтом против каких-либо стеснений этики, морали, против предписаний разума, логики и науки — другими словами, против традиций культуры. В стремлении к неограниченной полноте жизни, к бесконечному “расширению” своей личности лирический герой отбрасывает и разграничение между правдой и ложью, добром и злом, находя этому единственное — эстетическое — оправдание в размахе и интенсивности чувств. Необъятная “широта”, нескончаемость страстей лирического героя, падающих до “черствой чувственности”, становится его проклятием, пустотой и безлюбностью. Так в поэзии проявляются порывы к самоотрицанию культуры. В разных художественных формах и на разных стадиях сказывается оно у всех символистов-романтиков — от К. Бальмонта до А. Белого и А. Блока (второй том лирики, не любимый самим поэтом).

Другую линию в русском символизме — условно говоря, символистов-классицистов — представляют, каждый по-раз-

<sup>4</sup> См.: Линков В. Художественный мир прозы А.П. Чехова. М., 1982.

ному, Д. Мережковский, Вяч. Иванов, И. Анненский, В. Брюсов и др. Их неоклассицизм вряд ли можно считать только явлением стиля. Поэты этого ряда исходили из идеи “синтеза” культур, во многом ориентируясь на художественные культуры классической древности — античности, а также Возрождения в модернистском их преломлении. Между поэтами данного ряда (в особенности если взять Д. Мережковского, с одной стороны, и В. Брюсова — с другой) были, как мы знаем, глубокие расхождения во взглядах — в отношении к религиозно-мистической программе “русского ренессанса”, к революции. Но непримиримость подобных идеологических противоречий определилась для них не сразу и окончательно обозначилась позже.

В 90-е же и 900-е годы символисты-классицисты выдвигали ряд художественных принципов, сходных между собой. Во-первых, это был своеобразно понимаемый исторический принцип, обращение к истории далеких, “позавчерашних” эпох — с целью их “синтезирования”, особой художественной обработки, извлечения из них вечных аналогий, вечных символов. Шире — это “скрещивание” времен, давно прошедшего и еще только воображаемого, плюсквамперфекта и футурума. Поэтический образ в их творчестве строился, как правило, на соединении исторического знания, “памяти” и мечты, часто фантастической, утопической. Снаибольшей выразительностью это проявилось в поэзии Брюсова. “Памятью” о греко-римской древности насквозь просвечено творчество Вяч. Иванова<sup>5</sup>. Сходный в истоке принцип, хотя и окрашенный тонами иного лиризма — “тихого”, хрупкого, таинственно-будничного, — угадываем мы и в поэзии И. Анненского с его чувством веков — от Еврипида до Малларме. Анненский отстаивает, говоря его собственными словами, “начало аполлонизма, т.е. принцип культуры — выход в будущее через переработку прошлого”<sup>6</sup>. В связи с этим в поэзии символистов данного ряда возникал и мифологизм в его наиболее прямом выражении как некая художественная реставрация богов древности, античных мифов и их модернизация. Можно говорить также еще об одной общей особенности в творчестве символистов-классицистов — об интеллектуализме (или рационализме) их поэзии. Высшая красота в искусстве для них — красота человеческой мысли.

Однако главным и решающим было другое — само конкретное содержание идеи “синтеза” культур и ожидаемого через него

<sup>5</sup> См.: Аверинцев С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. 1975. № 8; Он же. Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л., 1978.

<sup>6</sup> Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Л., 1978. С. 224.

“возрождения”. Слова о новом “культурном ренессансе”, часто повторявшиеся философами начала века — Д. Мережковским, С. Булгаковым, В. Розановым, Б. Бердяевым и другими, — отнюдь не были для них только метафорой. Думается, смысл идей “возрожденчества” не сводился также и к восстановлению русского славянофильского религиозного идеализма, как утверждает В. Кувакин<sup>7</sup>. Смысл — точнее, субъективные ожидания — теорий “нового ренессанса” мог быть значительно шире, и это проявляется в художественной литературе скорее, чем в философской. Через приобщение к ценностям мировой культуры, взятой в самом крупномасштабном ее измерении и предполагаемом новом “синтезе”, мыслилось возможным восстановление сильной личности, “возрождение” человека. Точками отсчета, элементами “синтеза” здесь брались в разных комбинациях идеи Возрождения и античности — начала классики в самой широкой интерпретации. Подходы же к “синтезам” и их внутреннее художественное качество у неоклассиков были существенно разными.

Д. Мережковский мыслил символизм как построение художественно-религиозной культуры. По Мережковскому, в XX веке нет Бога в человечестве, но есть — в индивидуальности. Таким образом, личность представлялась ему спасением Бога, а Бог — спасением личности. В его культурно-религиозном проекте не только соединяются модернизированное христианство и языческая античность с ее “принципом телесности”, но просматривается ориентация и на ренессансную модель личности. (Доказательством тому может быть хотя бы его прозаическая трилогия с романом “Леонардо да Винчи” в центре.) На “закате” европейской цивилизации (а именно так, эсхатологически, воспринимался в его кругу кризис культуры) Мережковский предпринимал попытку представить эту цивилизацию в ее первоначалах — для того чтобы духовно ее укрепить, реставрировать. Эстетика же европейского Возрождения (это глубоко показал А. Лосев) была выражением мощного “артистического индивидуализма”<sup>8</sup>, а философской опорой его — неоплатонизм. Тот самый неоплатонизм, который понадобился всем символистам. Воскрешение этой древней философии в искусстве XX века могло бы показаться необъяснимым анахронизмом, если не учитывать указанной выше связи. Аналогии своему “аристократическому индивидуализму” русские символисты не случайно искали в Возрождении — с тем

<sup>7</sup> См.: Кувакин В. Религиозная философия в России. Начало XX века. М., 1880. С. 42.

<sup>8</sup> Лосев А. Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 451.

чтобы подкрепить свою концепцию мощью минувшего возрожденческого “титанизма” личности.

Особого качества был Брюсовский поэтический “синтез”, носивший, скорее, не культурологический, а собственно эстетический характер. Брюсов мечтал о создании всеобъемлющей, “синтетической” художественной системы, прообраз которой ему виделся в поэзии Данте (“синтез прошлого”) и Верхарна (“синтез будущего”), особенно ему самому близкого. К подобному синтезу будущего он и тяготел прежде всего, в начале века смело открыв свою поэзию для современности, для живых и реальных ее голосов.

Наши литературоведы, стремясь выделить Брюсова, как и Блока, из общего ряда поэтов-символистов, с полным основанием подчеркивают значимость их творческой индивидуальности, самобытность их индивидуального развития, их пути в русской поэзии XX века. И такой подход справедлив. Однако это не должно снимать вопроса о типологических связях их творчества с той школой, с тем или иным течением символизма, под знаком которых оно складывалось и развивалось.

Б.В. Михайловский, глубоко исследуя особенности Брюсовского наследия, утверждал когда-то мысль о *несимволичности* его стиля: “Брюсов часто прибегает к символу, но символизм не становится у него *всеобъемлющим принципом стиля*”<sup>9</sup> (курсив мой. — Л.К.).

Сам Брюсов четко ограничивал себя от Бальмонта, романтической линии в символизме. Далеко он был и от соловьевской и блоковской линии в русском символизме. Для Брюсова были неприемлемы мистицизм, новохристианство в творчестве Мережковского и Вяч. Иванова. И тем не менее были некие исходные важные художественные принципы, которые сближали Брюсова с последними.

Что же можно считать “всеобъемлющим принципом” его поэзии? Завершением раннего, вызывающе декадентского периода в творчестве Брюсова 90-х годов (стихи в книгах “Juvenilia”, 1892—94; “Русские символисты”, 1894—95; “Chefs d’oeuvre”, 1895; “Me eum esse”, 1897) и переходом к новому этапу явился его поэтический сборник “Tertia Vigilia (Третья стража). Книга новых стихов. 1897—1900” (М.: Скорпион, 1900).

Главный пафос сборника — пафос “уединенья и раздумья”<sup>10</sup>. Гордыня уединенного человеческого “Я” как кредо ут-

<sup>9</sup> Михайловский Б. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969. С. 489.

<sup>10</sup> Брюсов В. Избр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1955. С. 63. Далее ссылки на это

верждается в особенности в стихотворении “Я” (1899), поэме “Замкнутые” (1901), как раньше в сборнике “Me eum esse” (“Это — я”), позже — в цикле “Я сам” (сб. “Семь цветов радуги”, 1914) и др. В своем дневнике за 1899 год, 9 февраля, Брюсов писал: “Я — это такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примираются. Первая (хотя и низшая) заповедь — любовь к себе и поклонение себе. Credo”<sup>11</sup>.

В “Замкнутых. Отрывках из незаконченной поэмы” звучит мысль о том, что одиночество — защита человеческого в человеке, сберегающее в нем все лучшее. В центре поэмы — образ “старинного и сурового, безвестного Города”, апокалиптический символ жизни человечества у последней, “роковой черты”. Это жизнь, себя изжившая, ставшая бесконечным повторением пройденного, обнаруживающая какую-то непоправимую ошибку всех известных человеческих путей: познания, науки, технического прогресса, почитания прошлого, “подчинения привычке и условию” (1, 137), ставшая “жизнью замкнутых поколений” (1, 138). Мотив “замкнутости”, настойчиво повторяясь и варьируясь, нагнетается на протяжении всего произведения, превращаясь в некий зловещий символ исчерпанности жизни на земле, безжизненности современной личности. И подобной замкнутости противостоит спасительное одиночество человека, выход его из круга человеческой общности. Так видится автору освобождение, “простор без берегов” (1, 137), открытость человека целому миру. Прорывающаяся к “простору” свободная личность рисуется здесь в идеале вольного художника, прошедшего пустыни “в томленьи одиноком” (1, 135). Символом одиночества и свободы служит в поэме образ “безлюдного океана” и моряков:

Любил я моряков нахмуренные взоры  
И твердый голос их, иной, чем горожан,  
Им душу сберегли свободные просторы,  
Их сохранил людьми безлюдный океан. (1, 137)

Так, безлюдье мыслится поэтом необходимым условием сохранения человеком самого себя, своей личности.

В эту пору Брюсовым поэтизируется особая, избранная, высокая духом личность, поднимающаяся над толпой, над прозой сегодняшней жизни, над бытом, преисполненная жаждой безмерности, неограниченных желаний, бесконечного движения, устремленная в “даль пространств и даль времен” (1, 116). Последнее особенно важно. Брюсовская бесконечность (а чувство бесконеч-

издание в тексте, первая цифра означает номер тома, вторая — страницу.  
<sup>11</sup> Брюсов В. Дневники. 1891—1910. М., 1927. С. 47.

ности — важнейшее качество символистского мироощущения, как верно утверждал В.М. Жирмунский<sup>12</sup>) уже в ту пору по-своему исторична, уходит в глубь “времен”. История — с юности предмет страстного увлечения и упорных научных занятий поэта. В автобиографической повести “Моя юность” (1900) Брюсов не раз признается в этом: “Второй год гимназического курса принес мне немало нового. Во-первых, я ознакомился с историей”. Учитель П. Мельгунов “своими рассказами о Востоке и Греции увлек меня. Ни одна наука не произвела на меня такого впечатления, как внезапно открывшийся мне мир прошлого. Это впечатление имело значение для всей моей жизни”<sup>13</sup>.

Значительным фактом своей жизни Брюсов считал также свое знакомство и сближение с историками “Русского архива”, в частности с П.И. Бартеневым, секретарем редакции этого журнала в 1899—1902 годах. “Через старика-историка я чувствовал себя приближенным к нашему далекому прошлому”<sup>14</sup>, — вспоминал Брюсов.

В его дневниковых записях, еще юношеских, уже просматриваются некоторые черты своеобразности подхода к истории: “...ушел в мир *фантазии*... в мир прошлого”, делаю “*таблицы выдуманной истории*”<sup>15</sup>. Так рационализм, дотошная систематичность (“таблицы”) соединяются у будущего поэта с фантазией, скрупулезное исследование — с выдумкой, стремление к точности фактов — со свободой воображения. Как он скажет много позже, он мечтал “*знание с тайной соединить*” (1, 618), знание — со сверхзнанием. Характерна в этом отношении такая его программа, зафиксированная в дневниковой записи от 15 августа 1898 года: “Заняться с осени книгами: 1. Очерк всеобщей *истории*. 2. О запретных науках (*магия*)”<sup>16</sup>.

История в поэзии Брюсова периода “*Tertia Vigilia*” — это преломление в художественной ткани стихотворений образов разных культур, разных идей о бытии, а также прикосновение к “тайне” личности, к “замкнутым” духовным мирам. Это история, осознанная, конечно, субъективно. В его исторических персонажах в первую очередь видна проекция его собственного “Я” в глубь времен, поиски аналогий самому себе, самопознание личности, а с другой стороны — как бы и проекция действитель-

<sup>12</sup> См.: Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. Пб., 1914. С. 22.

<sup>13</sup> Брюсов В. Из моей жизни. М., 1927. С. 34 (курсив здесь и далее мой. — Л.К.).

<sup>14</sup> Там же. С. 94.

<sup>15</sup> Там же. С. 36.

<sup>16</sup> Брюсов В. Дневники. 1891—1910. С. 47.

ной истории в поэтический “состав” авторской личности. По точному выражению Т. Родиной, происходит именно “присвоение мира и мировой истории”<sup>17</sup>.

В стихотворении “Ассаргадон. Ассирийская надпись” исторический факт — надпись ассирийского царя Ассаргадона, высеченная на скале и возвеличивающая подвиги властелина мира, разворачивается в символ самоупоения сильной личности. Но поэтическая оригинальность и значимость этого стихотворения в том, что здесь выражено не только *величие*, но и *ужас* самодержавной власти. Абсолютная власть — абсолютное одиночество, эта мысль резко, как надпись на камне, высекается в стихотворении — в его образах-повелениях, в строках-изречениях, застывает в холоде и торжестве властительных интонаций.

В истории, по убеждению Брюсова тех лет, роковым образом сталкиваются воля личности и необходимость, и в ней, истории, нет единого начала, единой истины, как он полагал в 1899 году: “Моей мечтой всегда был *пантеон, храм всех богов*”<sup>18</sup>. Другими словами, он хотел запечатлеть в образах “все” когда-то существовавшие истины, представления о мире, сохранившиеся в “памяти” человеческой культуры. Естественно, античность с ее *многобожием* особенно привлекала его. Правда, по верному замечанию М. Бахтина, античность в поэзии Брюсова преломилась через призму французского и английского символизма<sup>19</sup>. И тем не менее в его “храме богов”, в его поэтическом пантеоне мифы Древней Греции и Рима были первейшими и важнейшими. Именно эллинистически-римская эстетика оказала на Брюсова колоссальное влияние.

Когда Брюсов размышляет о самом личном, сокровенном, например о собственном “Я”, поэту все равно необходим тысячелетний исторический масштаб. В стихотворении “Я” перед нами образ индивидуального человеческого духа, в котором живыми пластами сознания отложились вещи символы всех времен. И композиция стихотворения складывается наподобие поднимающегося ввысь архитектурного сооружения, храма всем богам (“И всем богам я посвящаю стих...” — 1, 89). Каждая строфа кладется как пьедестал своему кумиру — финикийской Астарте, греческой Гекате, мудрецам афинских Ликеев и Академий, поэтам, мечтателям и музыкантам блаженной страны гипербореев.

Античной эстетике, как показал в своих исследованиях А.Ф. Лосев, была свойственна глубина скульптурного “пластичес-

<sup>17</sup> *Родина Т.А.* Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 285.

<sup>18</sup> *Брюсов В.* Дневники. 1891—1910. С. 61. (Курсив мой. — Л.К.).

<sup>19</sup> *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. С. 374.

кого сознания”<sup>20</sup>. Нечто близкое к этому, несомненно, есть и в поэзии Брюсова, в стихотворении “Я” в частности. Весь строй стихотворения, с его символично-мифологической образностью и выразительностью композиции, словно поднимается к небу, величаво, торжественно и спокойно, вызывая ассоциации с совершенным архитектурным сводом, куполом римского Пантеона, который был символом “космически-социального универсума”<sup>21</sup>.

Каким конкретно поэтическим содержанием заполнен внутренний мир поэтизируемой Брюсовым исторической личности, созвучной его лирическому “Я”?

Самое сильное и яркое у Брюсова, хотя одновременно и сближающее его с рядом поэтов эпохи рубежа XX века, — поэтизация идеи движения, превосходства “жажды” над насыщением, стремления над достижением, процесса над результатом и целью — одержимость “богом жажды”. “Жизнь не в счастье, жизнь в искании...” — декларировал поэт в стихотворении “Братьям соблазненным” (1899, 1, 126). Это пафос, несомненно, рожденный духом современной Брюсову переломной исторической эпохи в России, будоражащей общественное сознание, толкающей его к переменам, ко всеобщему пересмотру ценностей и вместе с тем преломляющей в себе ненайденность “цели”, состояние личности на распутье, неясность ее эстетического идеала.

В стихотворениях об Александре Македонском — “Александр Великий” (1899) или “Смерть Александра” (1900—1911 — в сб. “Все напевы”) — величие и сила его духа видятся прежде всего в бесконечности устремления “к иной судьбе”: “Неустанное стремление от судьбы к иной судьбе...” (1, 94). Напряженнейшая сила подобного неудовлетворимого, вечного “заветного стремленья” по сути объединяет всех (столь разных!) героев брюсовского цикла “Любимцы веков” в “*Tertia Vigilia*”, лирических его персонажей — Александра Великого и Дон Жуана, Старого Викинга и Скифов, безвестного Халдейского пастуха и Данте, Наполеона и Клеопатру. Власть Клеопатры над временем, над человеческой памятью, над поэтом, над царями — власть не “деяний”, но обаяния страсти (1, 96). Тот же мотив “высшей страсти”, образы ее “алтарей” и “пропастей”, варьируясь, пройдут у Брюсова, как и у других символистов, через все творчество, прозвучат в стихотворении “Антоний” (1905) (“Один алтарь поставил — страсть!” — 1, 194), “Цезарь и Клеопатра” (1920) и др.

<sup>20</sup> Лосев А. Эллинистически-римская эстетика. I—II вв. н.э. М., 1979. С. 13.

<sup>21</sup> Там же. С. 42.



Заветное желание лирического “Я” Брюсова, каким оно проявляется в “Tertia Vigilia”, в цикле “Любимцы веков” в особенности, — соединить воедино рациональное “самовластие” личности, самовластие разума и воли с живым трепетом естественной, чувственной жизни, слить твердую монолитность, неизменность сильного характера с подвижностью, свободой, мгновенностью эмоциональных порывов:

Пусть боги смотрят безучастно  
На скорбь земли: их вечен век,  
*Но только страстное прекрасно  
В тебе, мгновенный человек!*

(“Служителю муз”, 1907, сб. “Все напевы” — 1, 260)

Вот это последнее — ощущение красоты “мгновенного человека” — в поэзии Брюсова было подсказано и обострено уже веком нынешним, его искусством, начиная с европейского импрессионизма, как первое — желание укрепить в личности монолитно-твердое, рациональное начало — искало опоры в мировой истории, в древности, в идеалах эллинистически-римской эстетики. Оба эти начала, и статуарно-античное, классицистичное, и подвижно-импрессионистическое, соединяются в поэтике Брюсова. Но первое господствует, вернее, оно художественно убедительнее и сильнее в его поэзии. Можно привести в качестве примера один удивительный образ в картине природы: “...Море как будто литое, // Зеркало ясных небес...” (“Море — в бессильном покое...”, 1900). Образ моря “литого”! Стихия, отлитая в твердые скульптурные формы металла или мрамора. И вместе с тем названный образ у Брюсова исполнен совершенной поэтической естественности: это образ предзакатного морского успокоения. Таким не видел моря в русской поэзии до Брюсова никто. Иным оно рисуется и в поэтическом воображении его современников, особенно собратьев-символистов. Стоит вспомнить стихии Бальмонта — образы воздушные, ветровые, легкие, с перезвоном музыкальной их игры; или вихри, круговерти и метели страстей в поэзии Блока.

Поэтические страсти лирического героя Брюсова, напротив, тяжеловесные, картинные, нередко декоративные и риторичные. И подобные качества брюсовской образности и самого лирического субъекта его поэзии своими корнями уходят бесконечно далеко, в античность. Как убеждает нас А.Ф. Лосев, римское чувство красоты торжественно, риторично, натуралистично и декоративно, покоится на тождестве (мыслимом) рационального, рассудочного и естественного<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Лосев А. Эллинистически-римская эстетика. I—II вв. н.э. С. 22, 23, 25.

“Ранний эллинизм, — доказывает А.Ф. Лосев, — характеризуется крайним развитием индивидуализма. Он живет субъективной ощутимостью бытия...”<sup>23</sup>, но в этой эстетике находит выражение и сознание “космически-социального *универсума*”<sup>24</sup>. Брюсову же с его поиском художественного синтеза подобные универсальные символы были необходимы. В этом и заключена причина обращения поэта к эллинской и римской классической эпохе, к ее культуре и мифологии.

Обращение к всемирной *истории* в соединении с мифом у Брюсова не тема и не прием, а ключевой принцип его творчества. Историзм В. Брюсова генетически связан с мифом и, постепенно эволюционируя, существенно видоизменяясь, все-таки связей с ним окончательно не порывает. Всеобъемлющим принципом художественного мышления Брюсова, на наш взгляд, надо признать принцип историко-мифологический. Впервые ярко проявившись в сборнике “*Tertia Vigilia*” (цикл “Любимцы веков”), он так или иначе выразился почти во всех поэтических книгах Брюсова, в циклах “Правда вечная кумиров”, в сборниках “*Στέφανος*. Венок. Стихи 1903—1905 гг.” (1906) и “Все напевы” (1909), в циклах “Властительные тени” (“Зеркало теней”), “Меж прошлым и будущим” (неопубликованная книга “Девятая Каменная”, 1916—1917), “Завес веков” (послеоктябрьский сборник “В такие дни”), в незаконченной книге стихов “Сны человечества” (1907—1924).

В чем же суть этого историко-мифологического принципа? Если мы будем сравнивать “исторические” стихи В. Брюсова, где действуют реальные исторические лица (“Александр Великий”, “Антоний”, “Цезарь Клеопатре” и др.), с “мифологическими”, где рисуются древние боги (“Психея”, “К олимпийцам”, “Жрец Изиды”), мы не обнаружим между ними принципиального различия, различия в подходе к материалу и в структуре образа. Дело в том, что и в исторических стихах Брюсова (циклы “Любимцы веков”, “Правда вечная кумиров” и др.) в художественных образах нам явлена собственно не история, а предание о ней, некий устойчивый “миф”, точнее, история в соединении с мифом. Сама структура брюсовского образа, подчиняющегося требованию коллективной исторической *памяти* и своевольной *мечты* поэта, совмещающая фантазию с реальным знанием, с “мудростью” веков, близка к мифу в его философской, платоновской традиции. Миф у Платона, как показывают современные

<sup>23</sup> Там же. С. 10.

<sup>24</sup> Там же. С. 42. (Курсив мой. — Л.К.)

ученые, и был соединением воображаемого с действительным, прошлого с будущим. По словам А.А. Тахо-Годи, “платоновский миф проецируется в будущее”, “миф о прошлом... становится моделью, по которой конструируется”, творится будущее<sup>25</sup>.

В. Брюсову, как и другим поэтам-неоклассицистам — Д. Мережковскому, Вяч. Иванову, И. Анненскому, — принадлежит заслуга в освоении новой формы художественного времени в русской поэзии XX века. Той формы, которую можно назвать синтезированием времен по принципу соединения, стягивания противоположностей, когда в образах срачиваются реально несоединимые временные плоскости — давно прошедшее и будущее, “позавчерашний день” с неведомым “завтра”, охраняющая память с мятежным воображением, историческое знание, наука с фантастическим, символично-мифологическим вымыслом. Подобная художественная форма времени затем весьма широко вошла в русскую поэзию XX века и стала ее достоянием в разных своих творческих вариантах — у Вяч. Иванова, И. Анненского, А. Блока, О. Мандельштама, В. Хлебникова и др.

Подобный принцип коренился в конечном счете в определенном понимании связей исторических эпох, в концепции единства культур, которую И. Анненский называл “аполлонизмом”.

Художественно-временная специфика образа у Брюсова такова, что, когда поэт ведет речь о прошедшем, он имеет в виду одновременно и будущее, точнее — все времена разом в их мыслимом единстве. В этом легко убедиться, перечитывая стихи из того же цикла “Любимцы веков”, например “Данте” (1898), “Данте в Венеции” (1900) и др. Здесь образ Данте — “Угрюмый образ из далеких лет” (1, 98) и одновременно: “На всей земле прообраз наш единый”, “Случайный отблеск будущих веков” (1, 99).

Миф в поэзии Брюсова — чаще всего мост времен. С его помощью он открывает в жизни человечества нечто непреходящее, незыблемое, какие-то очень устойчивые, живучие представления о мире и человеке, его вечные эстетические и духовные ценности. Мифы для Брюсова — образы-идеи о высшем, лучшем или неистребимом, коренном в самом человеке. Мифологизация у него и есть возведение к *вечному, бытийному, мировому*, другими словами, средство символизации.

Художественные функции мифа в творчестве Брюсова не религиозно-мистические, ] как справедливо показывал еще

<sup>25</sup> Тахо-Годи А. Миф у Платона как действительное и воображаемое // Платон и его эпоха. М., 1979. С. 64, 68.

Б.В. Михайловский<sup>26</sup>, а исторические и психологические, но не только героизирующие, как он утверждает. В поэзии Брюсова видна индивидуальная художественная переработка мифа, субъективная его интерпретация с целью поэтически выразить свою надежду на разного рода высокие, идеальные начала в человеке, которым “смерти нет”, его “устой и поруки”. Это не только героические начала, но и размах чувственных страстей, неукротимость желаний, полет свободного разума, красота. Брюсов отбирает для своих стихотворений не одни лишь героические мифы, такие как миф о Прометее, Энее, Одиссее (“К олимпийцам”, “Эней”, “Одиссей” и др.), но и мифы о творчестве мысли (“Дедал и Икар”), о красоте любви и бессмертии искусства (“Орфей и Эвридика”). Брюсов стремится как бы собрать человека из всех времен и земель, восстановить и возвысить крупную творческую личность. Функции мифа у него — прежде всего нормативно-идеализирующие и синтезирующие.

Нашупывая пути к художественному осознанию единства человечества, единства всех его культур, Брюсов в ту пору был еще далек от проникновения в *неповторимость истории* (используя выражение А.Ф. Лосева об историзме). Художественный историзм Брюсова периода “Tertia Vigilia” — историзм, конечно, весьма относительный и достаточно отвлеченный.

В историческом сознании поэта в 90-е годы еще отсутствовало художественное освоение момента настоящего, конкретной современной жизни России и русского общества. Переломом в этом отношении и новым этапом явились сборники Брюсова “Urbi et Orbi” (М., 1903) и “Στεφανος” (М., 1906).

Влияние эпохи революционных потрясений 1905 года сказалось в творчестве Брюсова в новом его понимании личности, в новом качестве его лиризма. Вместо пафоса “уединения” лирического героя главным в поэзии Брюсова становится поиск связи с миром, обращенность к нему: “Не знаю сам, какая, и все ж я миру весть!” (1902, 1, 167).

В 900-е годы в творчестве Брюсова происходит активное поэтическое вживание в современность в ее реальном, социальном, повседневно-бытовом и политическом содержании. Характерно, что в сборнике “Στεφανος” появляются циклы стихов “Современность” и “Повседневность”. В отечественном литературоведении признана и доказана заслуга Брюсова в лирическом

<sup>26</sup> См.: Михайловский Б. В. Я. Брюсов // Михайловский Б. В. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969. С. 485.

открытии города в русской поэзии XX века. Особенно убедительно писали об этом Б.В. Михайловский и Д.Е. Максимов. Выделяя в брюсовской поэзии три основные содержательные “сферы” — любви, природы и города, Д. Максимов справедливо утверждает, что наибольшие поэтические достижения Брюсова относятся к последней, городской сфере<sup>27</sup>.

Брюсов, жаждущий теперь, в 900-е годы, созвучий души “со всеми струнами современности” (2, 238), подобно своему любимому Верхарну, предельное напряжение всех этих “струн” находит, естественно, в городе. Жизнь современного большого города, мировых столиц (“Париж”, 1903; “Городу”, 1898, и “Городу”, 1907 / “Царя властительно над долом...”/; и др.) Брюсову, поэту-историку и поэту-ученому, представляется неким грандиозным экспериментом истории, где пересекаются все “крайности” и смешиваются все начала жизни, все ее зерна и яды. Именно так рисуется Париж в одноименном стихотворении: это и “чудовищный сосуд”, который, подобно невиданному алхимику, “должен все смешать”, и “священная чаша” (1, 163, 164), где кипят тайны будущего.

Прежде всего в городе Брюсов находит многообещающее разнообразие форм жизни, из которого может родиться синтез идеального, желаемого будущего. “Экстенсивный метод” (Д.Е. Максимов), изображение городской многоликости, движение образов “вширь” освещены и оправданы в поэзии Брюсова именно подобной идеей грядущего синтеза.

Сами стихотворные формы брюсовской городской лирики достигают весьма большого разнообразия, жанрового и интонационного. Мы встречаем у него стихи-дифирамбы (оды, хвалы, гимны), улавливающие в Городе “все то лучшее, чем жили” они, люди его поколения, на рубеже XIX и XX веков (2, 238), как вспоминал Брюсов, — величие новой техники, индустриальной мощи, человеческого труда, науки; или стихи с “пафосом протеста” и гнева; или человечески теплую лирику быта горожанина, его комнатно-уличного существования. В этой последней живо передается атмосфера недолгого домашнего затишья, любовного взглядывания в неожиданно приблизившиеся предметы, когда по-родственному ощущаешь “ласковый ламповый свет”, “любимые книги”, уют опустившейся занавески или дружеский привет знакомого уличного фонаря (“...Вдруг фонари зажгут, и свет, пройдя в окно, // Начертит на стене оконные две рамы, // И мыслю я тогда, усталый и больной: // — Фонарь, безвестный друг! ты близок! ты — со мной!” — 1, 110), когда просыпается

<sup>27</sup> См.: Максимов Д. В. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969.

желание вслушаться в чужую жизнь за стеной (“Когда сижу один, и в комнате темно, // И кто-то за стеной играет долго гаммы...” — 1, 110); это также лирика “бледного” неба городской природы. Последние две — линии будущей пастернаковской поэзии.

В пафосной, дифирамбической городской поэзии Брюсова, выделяющей его среди других символистов, видна не только риторика “хвалы”, холод восторга, но и подлинное лирическое одушевление. Брюсов одним из первых в русской поэзии XX века угадал и остро почувствовал красоту будущего — размах индустриальной, научно-технической культуры XX века, ее первых торжеств. И это сказалось в энергии его лирического голоса, в своеобразной предметной выразительности (эмоционально окрашенные образы поездов-“молний”, стремительных авто и аэропланов, телеграфа и кинематографа) и лирическом переживании иного, “ускоренного темпа” жизни.

Тем самым Брюсов прокладывает дорогу для расширения лиризма в русской поэзии XX века. Это было обогащение лиризма новыми типами поэтической любви, любви не только к природному и собственно человеческому, но и к тому, что человеком создано, к культуре индустрии, технического и научного творчества. Отважно экспериментируя в поэзии, подхватывая и развивая опыт поэта-урбаниста Верхарна, Брюсов сознательно стремился широко раздвинуть пределы того, что мы называем “лирическим стихотворением”, вводя в него “общие проблемы мысли” (11, 238), “философский анализ чувств” (11, 242) или “толкование исторического факта” в поэтических образах.

В поэтическое сознание Брюсова этого времени врываются социальные и политические устремления, во многом перестраивающие образ лирического героя (стихотворения “Кинжал” (1903), “К счастливым” (1904—1905), “Довольным” (1905), “Грядущие гунны” (1905) и др.). Брюсовская творческая концепция личности очищается от элитарности, от “аристократического индивидуализма”, каким она была отмечена в ранней, декадентской его поэзии. Теперь его лирическому “Я” близка безмерность стихийных страстей народного гнева (“океан народной страсти”), в свете которой с презрением отвергается жалкое политическое “довольство” малым, конституцией “октябристов”, реформизмом российских либералов (“Довольным”, “К счастливым” и др.). Поэт узнает и принимает силу и правду человеческих “толп”, возвышающих “свой голос мятежный” и прокладывающих “дорогу в столетья грядущие” (“Слава толпе”, 1904). В стихотворении “Грядущие гунны” встает не только образ нависшей над миром “грозы разрушений”, которую личность должна принять несмотря ни на что, пусть ценой собственной гибели. С большой поэтической силой выражен здесь мотив необходи-

мости смены цивилизаций и надежды на обновление основ жизни: “*Всколосите* веселое поле // На месте тронного зала...”; “...*Оживить* одряхлевшее тело // Волной пылающей крови...” (1, 207). Подобные надежды на обновление исторической жизни уже отличают позицию Брюсова от его собственной позиции в ранней поэзии, а также от любимых им французских символистов. Об этом свидетельствует хотя бы прозаический отрывок Ст. Малларме “Осенняя жалоба” (“О жалобном пении шарманки”), помещенный в третьем выпуске “Русских символистов”. В “Осенней жалобе” Ст. Малларме звучит мысль о том, что автору близка и дорога поэзия последних дней Рима, когда она еще “не вдыхала обновляющего приближения варваров”<sup>28</sup>. Брюсов же возлагает надежды как раз на эту варварскую стихию, “обновляющую” одряхлевшую цивилизацию.

В литературе о Брюсове уже не раз указывали на его рационализм и в самой реально-биографической личности поэта, и в его поэтике<sup>29</sup>. И это справедливо. Однако, на мой взгляд, в этом плане существенно и другое — до сих пор недооцененный аспект философских размышлений в брюсовской поэзии. В циклах “Современность”, “В городе”, “Повседневность” современный город предстает в двух основных планах — не только социальном, но и философско-историческом. Яркими образцами такого подхода являются стихотворения “Каменщик” (1901), “Работа” (1900), “Паломникам свободы” (1906), “Гребцы триремы” (1904), “Юлий Цезарь” (1905), “Одному из братьев (упрекнувшему меня, что мои стихи лишены общественного содержания)” (1905), “Знакомая песнь” (1905), “Мир” (1903), “Париж” (1903), “Грядущие гунны” и др.

В стихотворении “Каменщик” 1901 года (“Каменщик, каменщик, в фартуке белом...”) акцентирован момент несвободы — в образе “тюрьмы”, которую строит рабочий — для себя или своего сына, “такого же рабочего” (1, 175). Но этот образ, имеющий определенную социальную направленность, по замыслу Брюсова должен расширяться в “бессчетных аналогиях”, поднимаясь до неких универсальных, вневременных смыслов-символов. “Тюрьма” здесь — образ одновременно и нынешнего города, и извечного рабства жизни вообще, где каждый сам строит себе “тюрьму”, неволю.

В “Каменщике” 1903 года (“Камень, полдень, пыль и молот...”) подобный универсальный оттенок образов еще сильнее. Здесь возникает символ вечного замкнутого круга жизни,

<sup>28</sup> Русские символисты. М., 1895. Вып. 3. С. 51.

<sup>29</sup> См., напр.: Максимов Д. В. Брюсов. Поэзия и позиция. С. 69, 71, 73.

индивидуальной и общей: “Камни бьем, чтоб жить на свете, // И живем, чтоб — бить...” (1, 197).

Стремление к универсальности, к “философскому анализу чувств” в поэзии придает им подлинно философскую широту поэтической мысли. Примечательны в этом отношении стихи Брюсова о Венеции — “Лев Святого Марка” (1902), “Венеция” (1902) — из ряда своеобразных брюсовских од городам мира. Картины Венеции, города, вставшего там, где не велела природа, но решил человек, превращается у поэта в яркий образ, символизирующий волю и способность человека подняться над природной необходимостью, одолеть саму “судьбу”, освободиться (“Пять веков морей царица // Насмехалась над судьбой...”). Мифический образ крылатого льва, претворенного в бронзовую статую — “Лев Святого Марка”, — поэтизируется Брюсовым как символ такого освобождения от природы, от земной тяжести, символ человеческого стремления к полету, к свободе.

Обобщенный образ человека, его высших духовных устремлений, не лишен здесь свойственной поэзии Брюсова нормативно-идеализирующей тенденции: “От *условий* повседневных жизнь свою *освободив*, // Человек здесь стал прекрасен и как солнце горделив...” (1, 181). И тем не менее глубокая символика этих стихотворений, выражающая веру поэта в возможность для человека и человечества строить свою судьбу *вопреки данности*, “*условиям*”, возвышаясь над необходимостью, над тем, что веками казалось непреложным, исполнена широкого философского звучания.

Отметим еще одно немаловажное обстоятельство. В поэтике подобных “архитектурных” стихотворений Брюсова, его од городам мира, где лирически освещены претворенные в камень памятники культуры, памятники “дерзости и мощи” человека, мы находим первоначала ряда поэтических явлений последующего времени, в частности, в творчестве Ахматовой с ее стихотворными “портретами” городов и Мандельштама со свойственной его поэзии символикой “камня”. “Архитектурные” образы Мандельштама — его акрополи, соборы, кремли, — конечно, не просто лирические зарисовки величественных зданий, но символы укрепляющих человеческий дух *твердых, разумных* начал, продуманного, уравновешенного и терпеливого самостроения личности, символы внутренних “крепостей”, защищающих человека от аморфности, неопределенности, волевой расслабленности, хаоса иррациональности.

Итак, можно утверждать, что философское начало, точнее, историко-философское, в 900-е гг. входит в поэтический мир Брюсова, в “состав” лирического субъекта его поэзии. Брюсов активно и сознательно расширяет свой поэтический горизонт,



захватывая в него самые разные стороны жизни — социальную, политическую, философскую, бытовую, психологическую и др. Все это движимо его творческим побуждением создать “синтетическую” поэтическую систему в соответствии с идеалом синтеза культур и гармонизации личности.

В статье о Верхарне “Данте современности” (1913) Брюсов очерчивает свой идеал и свое понимание поэтического синтеза. Поэзию Данте он называет “синтезом прошлого”, в поэзии же Верхарна он видит предвосхищение “синтеза будущего”. Характеризуя в статье многосторонность творчества Верхарна, Брюсов тем самым определяет элементы желаемого “синтеза”: это слияние в поэзии “живой картинности” описаний с “общими проблемами мысли”, “точного знания и искусства”, “художественного прозрения” и социологии; публицистики, фактологии, “статистических цифр” и фантазии, образов “утопического лучшего будущего” (2, 238—239); “психологии типа” и “толкования исторического факта”, “символа, за реальным содержанием кроющегося бесчетные аналогии” и “пламенной ораторской речи” (2, 242). В заключение Брюсов пишет о Верхарне: “Задавшись целью изобразить *все* “лики жизни”, он объединил их в одном, *синтетическом* лице, обращенном к лучшему, идеальному будущему” (2, 244; курсив мой. — Л.К.).

Мечтая в своей поэзии создать подобное идеальное, “синтетическое лицо” человека будущего, Брюсов в последующем творчестве шел этим именно путем. Устойчивым в его поэтике оставался творческий синтез монументальной классичности форм с подвижной импрессионистичностью.

\* \* \*

Культура русского серебряного века породила немало утонченных и сложных, порой редкостных явлений, надолго сохраняющих для нас ореол неразгаданности. Среди них — феномен поэта Иннокентия Анненского. Представление современников о нем распалось на разноречивые, не согласующиеся между собой образы, “лики”. М. Волошин, познакомившийся с И. Анненским незадолго до его смерти, был удивлен тем, что известный ему переводчик трагедий Еврипида и поэт-модернист, автор никому тогда не известных “Тихих песен”<sup>30</sup> — одно и то же лицо.

<sup>30</sup> <Анненский И.> *Ник-Т-о*. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов “Парнасцы и Проклятые”. СПб., 1904. Это был единственный изданный при жизни поэта сборник стихов Анненского. Вторая книга его лирики — “Кипарисовый ларец” (М., 1910) — вышла посмертно.

Статья М. Волошина “Лики творчества”, помещенная в четвертом номере “Аполлона” за 1910 год и развивающая мысль о многоликости творческой индивидуальности современного поэта, — именно о нем, об Анненском.

Младший брат видного общественного деятеля, народника, публициста Николая Федоровича Анненского, навсегда сохранивший признательность к нему, Иннокентий Анненский был человеком совершенно иного склада. Шестидесятник Николай Федорович был далек от понимания “декадентских” стихов брата, у поэта, в свою очередь, не возникало близости к тому кругу людей, которых он встречал в доме Николая Федоровича, а здесь бывали В.Г. Короленко и Н.К. Михайловский.

Кабинетный ученый, филолог, классик, знаток древних языков — таким сохранился Анненский в памяти знавших его людей. В их мемуарах представление об образе жизни поэта неизменно связывается с воспоминанием о его кабинете со скульптурным портретом Еврипида и неизменными “декадентскими” лилиями в вазах. И этот “кабинетный” ученый, “один из лучших русских классиков”<sup>31</sup>, влюбленный в античность, ревниво оберегающий свое уединение и независимость одиночества, чуждый, казалось бы, тревожениям современности, отнюдь от них не уклонялся. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что Анненский был блестящим критиком, а деятельность такого рода требует от человека острого чувства нового в литературной жизни и быстроты реакции на него.

Признание Анненского-поэта пришло с запозданием, уже после его смерти. При жизни его знали больше в качестве переводчика Еврипида и педагога. Он преподавал всю жизнь, в гимназиях Петербурга и Киева, читал лекции по греческой литературе на петербургских Высших женских курсах, был директором Царскосельской гимназии и пр. На похоронах поэта (он скончался скорострительно от паралича сердца в 1909 году), неожиданно собравших огромную массу людей, были главным образом его почитатели-ученики.

Разнохарактерной была не только деятельность Анненского: поэт, педагог, ученый, критик и переводчик, наконец, крупный чиновник (в последние годы он занимал должность генеральского ранга — инспектора петербургского учебного округа), — но и сама его индивидуальность. Анненский предстал перед окружающими чаще всего человеком закрытым, строгим, порой сухим и даже

“Кипарисовый ларец” (М., 1910) — вышла посмертно.

<sup>31</sup> Варнеке Б.В. И.Ф. Анненский // Памятники культуры. Новые открытия. 1981. Л., 1983. С. 6.

чопорным, — с “генеральской осанкой” и старомодной изысканностью<sup>32</sup>. Но существовал и совсем другой Анненский, о котором знали или догадывались лишь немногие из числа самых близких — способный на, казалось бы, безрассудные, эмоциональные порывы и рискованные поступки. Именно с такого поступка многое определившего в дальнейшей судьбе поэта, начиналась его личная жизнь. Еще совсем молодым, едва оставив студенческую скамью, отчаянно влюбившись и “потеряв голову”, он женился на женщине, которая была старше его на четырнадцать лет, вдове, матери двух сыновей. Этот брачный союз, обернувшийся с годами скрытым от посторонних глаз семейным разладом, видимо, был одним из личностных обстоятельств, питающих свойственные поэту настроения дисгармонии.

Или вспомним такой выразительный его поступок из другой, служебной сферы. Анненский, директор гимназии в Царском Селе вопреки воле высокого начальства до конца защищал своих гимназистов, причастных к волнениям учащейся молодежи, вспыхнувшим в 1905 году. Подобные “странные” поступки в конце концов и привели Анненского к отставке от должности (правда, добровольной по форме).

Профессор Б.В. Варнеке, друг поэта, вспоминал о нем как об одном “из самых сложных людей”, каких ему приходилось встречать<sup>33</sup>.

Анненский, исходивший из “закона преемственности”, считал необходимым извлечь из “классики”, начиная с древнегреческой и римской, “новый ресурс”<sup>34</sup>. Особое значение Анненский придавал “проблемам-символам” Сократа. Поэт выделял в его философско-эстетическом наследии “сократическую иронию”, диалогический “метод” и “новый принцип нравственности” личности (КО, 69). В поэзии Анненского ожила и засверкала свежими, современными красками “ирония”, подобная “сократической”, она стала солью его испытующего, скептического художественного сознания, должной очищать личность от лжи иллюзий.

Синтезирующий принцип культуры не случайно обозначен у Анненского именем Аполлона, связан с мифом, который был античным выражением “светооформленной индивидуальности”. Нес в себе черты сугубого “упорядочения, организации, осмыс-

<sup>32</sup> *Кривич В.* Об Иннокентии Анненском. Страницы и строки воспоминаний сына // Памятники культуры... С. 109.

<sup>33</sup> *Варнеке Б.В.* Указ. соч. С. 76.

<sup>34</sup> *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 410. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте в скобках с условным обозначением КО и указанием страницы.

ления”<sup>36</sup>. Ведущую роль в объединении культур поэт видел в устроительном разуме, а не в “дионисовской” стихии, как Вяч. Иванов вслед за Ницше. Не случайно именно в этом пункте Анненский вступал с Ницше в полемику: “Ницше глубоко ошибался в природе своей радости. Она не была дионисовской, а ближе подходила к типу аполлоновской. Это была радость мысли. Единственная, которая дает людям идею человечества” (КО, 589). Таким образом, идеи культурного синтеза в своем конкретном развитии получают у Анненского некий реальный смысл и ценность. В высоких традициях мировой культуры поэт ищет начала, гармонизирующие личность и объединяющие человечество.

Вяч. Иванов в творчестве Анненского видел один главный “недуг” — “недуг дисгармонии”, корень которого он находил в том, что поэт не примирил “религиозного и эстетического сознания”<sup>37</sup>. Непримиренность эстетического сознания Анненского с религиозным была водоразделом, отделяющим его творчество от поэтов-мистиков Вяч. Иванова, Д. Мережковского и других.

Сам Анненский мог бы принять упрек в дисгармонии: “небо гармонии” не только для себя он считал потерянным, видя в этом знамение времени. В письме к А.В. Бородиной от 15 июня 1904 года он писал: “...вечность не представляется мне более звездным небом гармонии <...>. Может быть, потому, что душа не отделяется для меня более китайской стеной от природы: это уже не фетиш. Может быть, потому, что душа стала для меня гораздо сложнее, и в том чувстве, которое казалось моему отцу цельным и элементарным, я вижу шлак бессознательной души, пестрящий ею и низводящий с эфирных высот в цепкую засасывающую тину. Может быть, потому, что я *потерял бога* и беспокоюсь, почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным” (КО, 457. Курсив мой. — Л.К.). Чувство “потери бога”, несомненно, перекликалось с характерной для атмосферы кризисной эпохи рубежа XX века ницшеанской идеей “смерти бога” и связанной с этим переоценкой ценностей. В поэзии Анненского выразилась мука глубокой души, захваченной и потрясенной переоценкой ценнос-

<sup>36</sup> Лосев А. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957. С. 158, 334.

<sup>37</sup> Иванов Вяч. О поэзии И.Ф. Анненского // Аполлон. 1910. № 4. С. 24.

тей, падением прежних святынь, разрушением “последних идолов” (КО, 485).

“Потеря Бога” означала для И. Анненского отказ от одного верховного творческого принципа и установку поэта на возможную множественность “истин”, многообразие их “ликов” в поэзии в поисках иных, неизвестных оправданий для “справедливого и прекрасного”. М. Волошин писал о многоликости поэтической индивидуальности И. Анненского<sup>38</sup>, Вяч. Иванов — о “многогранной душе”, бунтующей против “подчинения единому принципу”, о поисках путей “гармонической организации в разносторонности и разнообразии предметов и приемов творчества”<sup>39</sup>.

Последнее схвачено особенно верно: поиск гармонии разностороннего весьма значим в творчестве И. Анненского. И трудно согласиться с современным исследователем А.В. Федоровым, утверждающим, что как раз отсутствие разносторонности в его творчестве отличает Анненского от Брюсова и Блока<sup>40</sup>. Напротив, всяческая творческая разносторонность принципиальна для Анненского, хотя проявляется у него иначе, чем у Брюсова, и главным образом, правда, не тематически. Такая многосторонность и есть следствие идейно-философского “распутья” и одновременно спасения от него. Когда нет пути, просто необходимо идти в разные стороны.

Разнохарактерными, на первый взгляд даже эклектичными кажутся сами поэтические ориентации Анненского. Среди поэтов, оказавших на него влияние, он называл французских символистов от Ст. Малларме и Бодлера до “молодых” символистов, таких как Поль Фор, Шарль Кро и др. Среди высоких и вместе с тем лично, интимно воспринятых русских авторитетов Анненского были прежде всего Достоевский, Лермонтов и Гоголь, а среди мировых — Еврипид, Сократ, Шекспир и Гейне.

Если попытаться предельно кратко, одной фразой, пусть с неизбежной долей схематизма, определить то главное, что было во влиянии каждого из художников на Анненского, то можно сказать следующее. В Лермонтове его особенно привлекала “ироническая мысль” (КО, 140); в Гоголе — загадка юмора и фантастики, а также его “художественный идеализм”; в Достоевском — “искусство мысли”, гуманизм сострадания и “совести” (КО, 28); в Еврипиде поэт видел перного трагика личности,

<sup>38</sup> Волошин М. Лики творчества. И.Ф. Анненский-лирик // Аполлон. 1910. № 4. С. 11.

<sup>39</sup> Иванов Вяч. О поэзии И.Ф. Анненского // Там же. С. 18.

<sup>40</sup> См.: Федоров А. Поэтическое творчество Иннокентия Анненского // Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 30—31.

античный исток психологизма в искусстве; в Шекспире особенно волновала его проблема гамлетизма; в Гейне была близка сверкающая огнем ирония и “легенда веков” в “Романцero” (КО, 154); в Деконте де Лиле, которого он называл “своим дорогим учителем”, его восхищало “обаяние античности”, открывшееся “не идиллическому певцу”, а ученому (КО, 405), в соединении с новейшими поэтическими приемами, с артистизмом слова.

Сам Анненский был художником, лелеявшим в своем сознании тысячелетнюю давность человечества, далекую античность, и одновременно поэтом остро современным для своего литературного поколения. Ученый, филолог, переводчик Еврипида, трагик на древний лад, он по-сегодняшнему ироничен. Певец “тихих песен”, поэт с нежным и стыдливым сердцем (как о нем сказал В. Брюсов), Анненский — громовержец в своих трагедиях, мифах о героях с исполинскими страстями.

Анненский так разъяснял свое понимание задач современного художественного сознания: “Я делаю попытку объяснить, как возникает сложность художественного сознания из скрещения мыслей и как прошлое воссоздается и видоизменяется в будущем” (письмо к А.В. Бородине от 6 августа 1908 года — КО, 481). Выше уже говорилось о выдвинутом Анненским принципе “аполлонизма” как принципе единства, синтеза культур.

Краеугольным философским камнем “классики” Анненского, несомненно, был платонизм (и неоплатонизм) — одно из самых синтетических философских учений древности<sup>40</sup>. В этом учении выдвигалась идея синтеза познания и любви — той “бессмертной любви, чистого и высокого Эроса Платона” (КО, 220), в которой Анненский видел необходимый элемент близкого ему “художественного идеализма”.

Идеал возрождения культуры Анненский понимает глубоко лично, связывая его прежде всего с определенным типом творческой индивидуальности поэта. Художником в его представлении может быть только личность, впитавшая “в себя умы, может быть, нескольких поколений” (КО, 224). Его “долг перед прошлым” — “очередное наследие” идей, которые должны стать “частью души”, — писал Анненский (КО, 471). Подобное педалирование роли мысли, идей, ума в искусстве не приводило поэта к черствому рационализму. Он сам был из числа тех поэтов, о которых писал Анненский-критик: “Философичность стала как бы интегральной частью их *существа*” (КО, 347). По меткому отзыву Н. Гумилева, “у него не чувство рождает

<sup>40</sup> Лосев А. Античная мифология в ее историческом развитии. С. 174.

мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли..."<sup>42</sup>

Всем своим творчеством, собственной поэтической индивидуальностью и образом лирического героя своей поэзии Анненский утверждал прежде всего личность высокого сознания в отличие от многих символистов. Возможную цельность человеческой личности он надеялся найти только на этом пути, отбрасывая в то же время все рационалистически облегченные и упрощенные представления о "гармонии".

Анненский называл себя "сыном больного поколения" (стихотворение "Его"). Комплекс психологии "упадка" нетрудно обнаружить в творчестве Анненского — крах святынь, жизнь, увиденная под знаком смерти, погружение в безотрадные потемки человеческого духа: в состояние умирания, отчаянной усталости, неизбывной "маяты" жизни. Одной только теме тоски — в неистощимом множестве ее оттенков — отдано у Анненского больше десятка стихотворений, причем поэт не устает повторять свою тему в их названиях: "Тоска кануна", "Тоска сада", "Тоска синева", "Тоска вокзала", "Тоска припоминания" и т.д.

Не случайно старая, дореволюционная критика именно в боли усматривала самый метод художника: так, Е. Архипов находил у Анненского "метод боли как мировосприятие"<sup>43</sup>. На первый взгляд, действительно, может показаться, что боль в поэзии Анненского окрашивает собой целый мир, поражает все, даже солнце: "Солнце за гарью тумана желто, как вставший больной..." ("Пробуждение")<sup>44</sup>.

Чтобы приблизиться к пониманию поэтической индивидуальности Анненского, необходимо разобраться в ряде проблем, ответить на вопросы о преобладающем в его творчестве пафосе, об особенностях его лиризма, о соотношении его поэзии с классическими традициями, об иронии в его мировосприятии и поэтике. Ирония в творчестве И. Анненского, с моей точки зрения, не только элемент стиля, но фундаментальное качество мировосприятия, философии поэта. Творчество Анненского движимо духом сокрушения "идолов", ложных кумиров, не оправдавших себя святынь. Скептическое умонастроение, как известно, с неизбежностью возникает в моменты крутых исторических переломов, когда одна культура на ущербе, а другая — только в надеждах. Именно таким моментом и был для России рубеж XIX и XX веков.

<sup>42</sup> Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 27.

<sup>43</sup> Архипов Е. Миртовый венец. М., 1915. С. 85.

<sup>44</sup> Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 117. Далее везде ссылки на это издание в тексте.

Сомнения, с которыми Анненский подходит к миру, серьезны и содержательны. "Но для меня, — писал И. Анненский, — не было бы более торжественного и блаженного дня, когда бы я разбил последнего идола. Освобожденная, пустая и все еще жадно лижущая пламенем черные стены свои душа — вот чего я хочу" (КО, 485). В поисках высшей истины жизни Анненский отвергает какие-либо окончательные ответы: "Бог? Труд? Французский 'je meп fіch'-изм? Красота? Нет, нет и нет! Любовь? Еще раз нет... Мысль? Отчасти, мысль — да... Может быть", — делится он своими сомнениями в письме к Е.М. Мухиной (КО, 481. Выделено мной. — Л.К.).

Разрушение "идолов" дается поэту трагической ценой. Острее всего это ощутимо в его лирике любви. Для лирического героя Анненского — сердца, как будто созданного для любви, — нет упоения ее радостью. Это исключено особой жесткостью взгляда на вещи, которая как бы предложена поэзии XX века самим временем и весьма сильна у Анненского. Точный и критический разум, хотя ему и брошен поэтом упрек в высокомерии ("высокомерное сознание"), остается в лирике Анненского главным и неусыпным судьей происходящего. Этот разум хочет знать точную меру самой способности сегодняшнего человека к любви. В возможностях ли человека дать другому человеку, хоть одному, счастье? Добро ли сама человеческая любовь? Этими кощунственными вопросами испытывает поэт извечную человеческую святыню.

Лирика любви у Анненского — это лирика трагических разуверений. Поэт стремится снять любовь с того пьедестала, на который ее возносила литературная традиция прошлого. Любовь в изображении Анненского в себе самой несет свою драму: любовь не хочет конца, притязает быть вечной и обречена на временность. Этот мотив — сам по себе, разумеется, не новый в поэзии — в лирике Анненского получает какую-то свою обжигающую, трагическую заостренность:

Что счастье? Чад безумной речи?  
Одна минута на пути,  
Где с поцелуем жадной встречи  
Слилось неслышное прости? (196)

Противоречие дошло до краев, отравило все: угроза конца, утраты любви дана в каждое мгновение — прослушивается в "неслышном прости" каждой встречи. Неизменно, надежно в любви одно только страдание. Неизгладимым следом хранится оно в памяти ("О нет, не стан...").

Лирика Анненского не в силах освободиться от непримиренности сознания и чувства. Их противопоставление, нередко иронически окрашенное, звучит укором в адрес любви: “Только раздумье и сон // Сердцу отрадней любви...” (“Тоска сада”) или: “А сердцу, может быть, милей // Высокомерие сознанья...” (“Что счастье?”) и др.

Анненский далек и от поэтизации чувственной страсти, эротического наслаждения. Освобождение от страсти рисуется поэтом в образах опустошающего пожара, погрома души. Опустошение так сильно, что кажется ничем не восполнимым, его не уравновесить вспышкой прошедшей радости (“Пробуждение”).

Ниспровержение любовной страсти у Анненского, на мой взгляд, сильнее и последовательнее, чем у Бальмонта и Ф. Сологуба. Для Бальмонта первая и последняя реальность любви тоже невелика, это не больше чем мгновение страстного упоения, экстаза. Но поэт зовет безоглядно поверить таким мгновеньям. Сгореть падучей звездой и снова, в другом чувстве, зажечься ослепительной, хоть и мгновенной вспышкой — в этом высшая радость, по Бальмонту. Ф. Сологуб в своей поэзии шлет проклятия чувственной страсти, но сама страсть в представлении поэта остается неотразимо притягательной, в ней всегда сохраняется какая-то непонятная, но и непобедимая правота. У Анненского любовь связана с исканиями высших ценностей жизни, ее смысла, как у Блока и некоторых других поэтов символистского круга.

Важный для Анненского философский смысл заключен в стихотворении “Нет, мне не жаль цветка...”. Стихотворение необычно: как будто это два стихотворения в одном. Здесь две не согласованные между собой образные идеи, две по-разному направленные художественные логики, две точки отсчета ценностей. В первой части дан символический образ цветка, завядшего в сверкающем бокале. Цветка не жаль: он сорван ради мечты, пусть “миражной”, и мечта стоит цветка: “И нежных глаз моих миражную мечтою // Неужто я пятна багрового не стою...” (197). Цветок в бокале — символ свободы человеческих желаний. Гибель цветка оправдана высшей необходимостью, естественным требованием личности: “Чтоб каждый чувствовал себя одним собой...”

Этим все сказано, все завершено. Но завершенность, едва возникнув, взламывается, снимается последующей частью. Эта часть и начинается знаменательным “увы...” Стоит ли человеческая мечта своих жертв, сорванных ею цветов? Только что сказав “да”, поэт вслед за тем утверждает обратное. Человек легко

переходит от желания к желанию, оставляя одну мечту ради другой, и тем самым готовит кому-то неизбежное страдание: “Уж я забыл ее, — другую я люблю... // Кому-то новое готовлю я страданье...” (198).

Быть самим собой невозможно без того, чтобы не приносить страдание другому. Столкнулись два высших в понимании Анненского закона жизни: закон свободы личности и закон добра. Это столкновение остается в его поэзии неразрешенным.

Неразрешимость противоречий видится поэту в основании всех вещей, всех явлений. Отсюда вытекает и принцип оценки у Анненского. Вглядимся в одно маленькое, но очень яркое в этом отношении стихотворение. Это миниатюра в жанре надписи к портрету — “К портрету Блока”:

Под беломраморным облищем андрогина  
Он стал бы радостью, но чьих-то давних грез.  
Стихи его горят — на солнце георгина,  
Горят, но холодом невыстраданных слез. (219)

Не будем касаться вопроса о справедливости, объективности этой оценки Блока, данной Анненским. Важен сам принцип оценки у Анненского. В названной миниатюре, именно благодаря обязательной для жанра лаконичности, этот принцип обнажен. Это такой принцип оценки (и шире — тип сознания), где “да” и “но” в отношении к одному и тому же явлению уравниваются, равновесны, где “да” невозможно без “увы”, когда “да” говорится для того, чтобы сказать “нет”.

Влюбленность в “неразрешимость разнозвучий” (“Поэзия”) — главное таинство и существо поэзии, по мнению Анненского. И если это представление, конечно, нельзя считать точным в отношении к поэзии вообще, то к поэзии Анненского оно применимо в полной мере.

Это качество просматривается в поэзии Анненского, так сказать, снизу доверху. Его можно узнать в самых разных сторонах его поэтики — в композиции, в способах циклизации стихов, в словосочетаниях и т.д. Композиция стихов Анненского реализует, как правило, разрыв цельности, присутствие в одном состоянии двух несогласованных начал, своих “да” и “но”, их противоестественную близость и вечный раздел. Весьма типична для поэта композиционная структура стихотворений “Осень”, “Облака”, “Лишь тому, чей покой таим...” и др.

В стихотворении “Осень” символический образ осени обрисован в двух неоднозначных картинах, каждая со своим настроением, своим движением образов.

В основе первой картины — образ раннего утра с бледным светилом, золотящим купола, с плавным скольжением облаков,



мягкостью в красках и очертаниях. Образ развивается как обещание умиротворения, гармонии. Надежда усиливается, это подчеркивается от строки к строке. И только перед кульминацией неожиданно всплывает образ иного плана — образ забытых мук, хотя он и дан в негативном упоминании: “И столько мягкости тайло их движенье, // Забывших яд измен и муку расторженья...” (147).

Яд измен и мука расторженья забыты. Но желание уверить нас в этом похоже на предостережение.

Центральное двустиише словно разрывается на части: одна строка верит, другая сомневается:

Что сердцу музыки хотелось для него...

Но снег лежал в горах и было там мертво. (148)

Между строчками — разрыв, молчание, которое рассекает стихотворение надвое. Дальше начинается обвал, падение с кручи — даются образы развеванных снов, разорванных струн, протянутых было между землей и небом, остылости и “провала”.

Композиция стихотворения отчетливо двухчастная. По смыслу части соотносятся между собой, как стороны в споре. По объему они равны и совершенно симметрично организованы (7 строк по 3 двустиишия плюс строка — в каждой части). Симметрия и равенство частей рельефно подчеркивают мысль автора о том, что несогласные начала имеют равные силы. Их спор не может быть разрешен.

Подобный принцип трагического диссонанса и диалогического отношения лежит в основе композиционной организации стиха и в пьесах Анненского: по способу связи-спора — *строфы* и *антистрофы*. Следование тому же эстетическому закону обнаруживается у Анненского и в приемах расположения самих стихотворений в его книгах, в особенностях циклизации стихов: миниатюрные циклы под рубрикой “Контрафакции” или “мини”-синтезы в “Трилистниках” и т.п.

Неразрешенность противоречий представляется Анненскому существом всех отношений и мыслится как знак их несовершенства и неполноценности. Он не в силах найти цельность в “хаосе полусуществований” (130). И тут-то на помощь поэту является ирония как способ выявить это несовершенство. Ирония Анненского, всеохватывающая и трагическая, становится универсальным способом его поэтического видения. Это не частный вид эмоциональной оценки, а отношение к миру, “способ” мышления и, больше того (как говорят философы применительно к экзистенциалистской философии), — сам способ существования его лирического “Я”.

Ирония Анненского — того типа, который можно охарактеризовать так, пользуясь определениями иронии, сделанными П.П. Гайденко в книге “Трагедия эстетизма”: “В отличие от той формы отрицания, которая, выступая против определенной нравственной позиции, в то же время противопоставляет ей иную и тем самым отрицает один принцип во имя другого, ирония отрицает всякий позитивный принцип, она разлагает любую точку зрения, обнаруживая ее внутренние противоречия... Ирония означает поэтому *попытку утверждения принципиально нового понимания истины, истины, связанной с субъективностью*. Однако сократовская ирония... не полагает истину и в субъект”<sup>44</sup>.

Поэт-ироник ничто в мире существующей действительности не принимает всерьез, вполне. Ирония нужна ему и не для самоутверждения, не для возвышения “Я” поэта над действительностью. Напротив, самопародирование лирического героя возникает естественным и необходимым элементом в творчестве И. Анненского. Оно ощутимо в своеобразном жанре стихотворного автопортрета (“К моему портрету”), в образных псевдонимах типа “Никто”, какими он подписывал свои стихи. Пародирование “Я” осуществляется у Анненского и в других, более сложных формах — в частности, в мотиве двойничества — в стихотворениях “Двойник”, “Который?”, “Тоска миража” и др. В стихотворении “Который?” представлен момент, когда человек узнает о существовании в нем разных “Я”. В человеке, откинувшем “докучную маску”, как откровение обнаруживается иное существо — “свободное “Я”, с дерзким смехом, горячими чувствами. Но начало стихотворения задает происходящему иронический тон. Какое из этих лиц настоящее — смелый человек, явившийся в ночном бреду, или приросшая к лицу маска, — неизвестно. Концовка мрачная, в ней, кажется, нет и отзвука смеха. Но в общем контексте стихотворения финал не отделим от начала, несет в себе отсвет его иронической насмешки.

Мотив второго лица, маски, двойника коренится в глубинных проблемах творчества Иннокентия Анненского — в проблемах подлинности и неподлинности человеческого существования, его смысла и бессмыслицы, реальности и призрачности. Этот мотив реализуется в иронических символах балагана, маскарада, декораций жизни (“Трилистник балаганный”, например). Стихотворений на эту тему у Анненского не так уж много, и все-таки эту тему можно признать сквозной в его творчестве. Детали “маскарада” разбросаны в поэгическом мире Анненского всюду. Смысл их

<sup>44</sup> Гайденко П. Трагедия эстетизма: Опыт характеристики мирозерцания Серена Киркегора. М., 1970. С. 54. (Сокращено и выделено мной. — Л.К.)

широк, почти космичен. В театральности у Анненского уличается даже природа. В его стихах ясное небо может превратиться в “свод картонно-синий”, луна стать театральной, клены — бумажными (“Спутник”, “Декорация” и др.). Понятно, что в подобных пейзажах — в перевернутом, опрокинутом виде — запечатлена психология самого наблюдателя, лирического героя Анненского, уличающего себя в ненатуральности, театральности и раздвоении.

Ирония — неперемный цвет стихотворений Иннокентия Анненского общефилософской проблематики, стихотворений о смысле человеческой жизни. Выделим из них три — “Человек”, “Кулачишка” и “У св. Стефана”. Жизнь человека рассматривается здесь с большой высоты, в масштабах своих конечных измерений — рождение и смерть, итоги существования, возможные и реальные его ценности. Изображение дается в наибольшем отвлечении от подробностей конкретной, индивидуальной судьбы.

Стихотворение “Человек” входит в “Трилистник шуточный” и поначалу в самом деле может показаться невинной шуткой для детей. Словечки из мира детской (“бо-бо”, “бя”) способны настроить нас на безобидный лад. Но это лишь первое и обманчивое впечатление. Стихотворение исполнено горчайшей иронии. В каждой его строфе (начиная со второй) дается образ неосуществившейся возможности: “И был бы, верно, я поэтом...” (строфа II); “Но был бы мой свободный дух...” (строфа III); “...Я был бы бог...” (строфа IV).

Это — цепочка нераспутываемых узлов, неустранимых “подвохов”: человек может стать поэтом, но тогда он должен выдумывать жизнь и самого себя; он был бы “свободным духом”, если бы мог не включаться в заведенный кем-то “механизм” вещей. Человек был бы прекрасен, если бы не гнет запретов, не кнут боли, не страх конца (“Когда б не пиль и не тубо, да не тю-тю после бо-бо!”). Сама ироническая лексика — из детского обихода или (вдруг!) из лексикона дрессировщика (“пиль”, “тубо”) — замыкает круг ассоциаций со всею жесткостью: не Бог, а полуробенек, полужверь — таким остается человек.

Ирония у Анненского неотделима от трагедии, его смех иногда раздается рядом со смертью. Примечательно, что у Анненского, в ком когда-то видели певца смерти, есть блистательно иронические стихи о самой смерти. “У св. Стефана” — одно из таких стихотворений. Это насмешка поэта над фальшью декораций, сопровождающих человека до гроба, над трусливым желанием людей спрятаться от страха смерти в ее возвеличение, в торжество обряда, в пышность последнего декорума. Иронические образы стихотворения возникают из столкновения действительного, неизбежного и придуманного, напускного. В центре —

иронически освещенный символ креста: “Там было само серебро // С патентом на новом распяты...” (215). Образ новенького, сверкающего серебром, запатентованного распятия — фокус картины, этого “маскарада печалей”.

Третье из стихотворений данного ряда — “Кулачишка” — как будто дальше всех от иронии. Его не сочтешь шуткой, не найдешь в нем иронического иносказания. Стихотворение оправдывает общее название “цикла”, в который оно входит: “Трилистник проклятия”. Строфы стихотворения, как удары колокола, оглушают нас скорбными проклятиями бесплодной жизни, жалкого ее итога. Но действительная законченность этого стихотворения — в другом. Нарисованная здесь картина приходит в движение и переворачивается одним толчком. Толчок этот заключен в названии стихотворения. В странном несоответствии с его содержанием стихотворение называется “Кулачишка”. Название даже не сразу понятно. В каком значении “Кулачишка”? Какой кулачишка? Чей кулачишка? Да, скорее всего, так — взмах кулака, жест проклятия. И это всего лишь “кулачишка”. Заглавие, по сути, не называет, а спорит с содержанием стихотворения, что-то важное добавляет к нему. Отрицание, только что казавшееся грозным, безнадежным и окончательным приговором всей жизни, всем вообще ее ценностям, само подвергается сомнению. Сплошное проклятие вдруг становится чем-то маленьким, сжимается в кулачок, а сам проклинаящий кажется уже смешным, жалким, игрушечным. Это уже ирония высшего судии — “Я” — над самим собой.

Ирония Анненского отличается от иронии романтиков. Изобличая окружающую действительность в отсутствии прекрасного, романтики конструируют прекрасное сами, в своем сознании, и адресуют к иным, будущим или прошедшим, временам. Для них индивидуальное “Я” обладает таким суверенным правом творца высшей реальности. И ирония там, как правило, не посягает на эту суверенную власть.

Иное у Анненского. Разбить “последнего идола”, даже если разобьешь самого себя (пусть душа опустеет, как он сам говорит), — этого хочет, на это обрекает себя Анненский.

Разрушение нужно поэту, разумеется, не ради разрушения, а ради освобождения от всяческой лжи. Однако истины, в которой он бы мог окончательно утвердиться, Анненский не находит. На его долю выпадает “мука идеала”, неутоленная жажда. Та же трагическая мука есть и в поэзии А. Блока. Ирония в поэзии А. Блока существует вместе с желанием освободиться от нее, преодолеть иронию, опереться на что-то абсолютное, совершенное, недо-ступное смеху.

Для Анненского нет ничего, что не заслуживало бы иронии. Ирония покушается и на верховную власть личности, субъективности. И это принципиально важный момент миропонимания поэта. В том, что Анненский колеблет трон абсолютного “Я”, — объяснение его выходов за пределы символистской школы, отступлений от ее канонов, навстречу живой жизни.

В отношении личности в искусстве, как и все символисты, Анненский пережил, видимо, период индивидуализма безусловного, период увлечения западноевропейским модернистским “эгоизмом”, за которым последовало разочарование в нем. Об эволюции взглядов поэта в этом направлении можно судить, скорее, по косвенным свидетельствам — личным документам, письмам, — нежели по поэтическим сборникам, поскольку при жизни Анненского вышла в свет единственная книга его стихов, и очень поздно, к концу жизни, а вторая была издана уже посмертно<sup>45</sup>. Перечитывая в 1905 году Мориса Барреса, автора трилогии “Култ Я” (1892), Анненский писал: “Давно ли я его читал, а ведь это были уже совсем не те слова, которые я читал еще пять лет тому назад? Что случилось с *эгоизмом*, который меня еще так недавно увлекал? Такой блеклый и тусклый стал этот идеал свободного проявления человеческой личности!.. Как будто все дело в том, что захотел, как Бальмонт, сделаться альбатросом, и делайся им...” “Самый стиль М. Барреса стал мне тяжел, как напоминание *о прошлых ошибках...*” (письмо к Е.М. Мухиной от 5 июня 1905 года — КО, 459; курсив мой. — Л.К.).

Индивидуалистический идеал был осознан Анненским в это время как “прошлая ошибка”.

Важно подчеркнуть и другое: отличительной чертой “индивидуализма новой поэзии”, отделяющей ее от романтизма байроновского типа, Анненский справедливо считал преломление в поэзии острого *драматического* переживания личностью собственного ее одиночества, человеческой разобщенности. Он видел в современной лирике “*человеческое Я, которое не ищет одиночества, а напротив, боится его...*” (КО, 206). Анненский писал: “Скаждым днем в искусстве слова все тоньше и все беспощадно-правдивее раскрывается *индивидуальность*, с ее капризными контурами, болезненными возвратами, с ее тайной и трагическим сознанием нашей безнадежности одиночества и эфемерности” (КО, 206).

Наконец, отстаивая этическую и эстетическую ценность личности, Анненский со временем все глубже понимает настоятельность ее нравственного измерения. Все настойчивее, особен-

<sup>45</sup>См.: Анненский И.Ф. Тихие песни. СПб., 1904; Он же. Кипарисовый ларец. М., 1910.

но во второй “Книге отражений” (вышла в 1909 году), он развивает мысль о законности предъявляемых к личности требований “социального инстинкта” и “совести”, мечтает о поэзии, которая “роднит людей между собой” (КО, 206).

Этим и определяются основные свойства *лиризма* в творчестве И. Анненского. В его лиризме сливаются воедино три различных потока: *философическая рефлексия, трагическая ирония* и “*поэзия совести*”. Психологическая тонкость и проникновенность его лирики соединяются с мужеством беспощадного нравственного суда лирического “Я” над собой. Трудно согласиться с мнением И.В. Петровой, считающей, что душа лирического героя Анненского “пугливо-тревожная и робкая”<sup>47</sup>. В “тихости”, “стыдливости” его лирического голоса мы видим, напротив, не робость духа, а сосредоточенность и сдержанность глубокого нравственного чувства, сознание вины и ответственности личности за “хаос” окружающей жизни. Анненский выше всего ценил в современной поэзии искусство раскрывать индивидуальность “все тоньше и все беспощадно-правдивее” (КО, 206). Таким искусством в большой степени обладал он сам. И это, скорее, выделяло его, как и Блока, из современной символистской поэзии, определяя реалистические тенденции его творчества (или, точнее, “неореалистические”, которые рождались из соединения символизма с реализмом, как писал Д. Максимов относительно творчества Брюсова 10-х годов). В связи с этим встает вопрос о взаимодействии поэзии Анненского с литературой реализма, о влиянии последней на поэта. Для Анненского, не признающего “идолов” — авторитетов, непререкаемым художественным авторитетом и “высокой проблемой” был Достоевский. На Анненского оказала наибольшее влияние гуманистическая концепция Достоевского, его художественное понимание личности. И здесь в первую очередь надо выделить философское понимание совести в творчестве поэта. “Принципом”, властвующим в мире Достоевского, Анненский считал “творческую совесть”: “Он (Достоевский. — Л.К.) был поэтом нашей совести” (КО, 239). Доказательству и развитию этой мысли посвящена была речь Анненского о Достоевском (напечатанная в 1905 году). Современные исследования творчества Достоевского, литературоведческие и философские, подтверждают правильность основной мысли Анненского. Отечественный философ Ю. Давыдов в своей работе “Два понимания нигилизма (Достоевский и Ницше)” показывает, что феномен совести, нравственного измерения человека в понимании Достоевского

<sup>47</sup> Петрова И. Анненский и Тютчев. (К вопросу о традициях) // Искусство слова. М., 1973. С. 287.

был укоренен в бытии, онтологичен. Для него совесть, “непосредственно достоверное каждому человеку *чувство вины*”<sup>48</sup>, — суть человечности, “клеточка” общечеловеческого, идеального в бытии человека. “При всей внешней “идеалистичности” русский писатель в этом отношении, — пишет Ю. Давыдов, — гораздо более реалистичен, чем немецкий философ... (Ницше. — Л. К.)”<sup>49</sup>.

Достоевский, по словам Ю. Давыдова, понимал совесть (“совесть”!) как глубокое выражение со-общительной природы человека — “в смысле “совместности” и в смысле “сообщительности...”<sup>50</sup> “Совесть — это непосредственно данный каждому голос “другого” (в пределе — всех других) в его душе...”<sup>51</sup> И это отношение к совести отличает Достоевского от Ницше, как доказывает тот же автор. Поднимая ряд общих проблем — и среди них проблему нигилизма, поставленную с одинаковой масштабностью, — Достоевский и Ницше предлагали решения и оценки принципиально различные, противоположные. “Нигилизм — это, по Ницше, сознание “ничтожества” идеального мира (т.е. нравственного измерения человеческого существования)...”<sup>52</sup> Достоевский же в отличие от Ницше утверждает непреложность, “онтологичность” нравственного измерения и одновременно абсолютную свободу человека (принять или не принять призывы совести?), в этом и заключена “суть сочетания онтологического и этического аспектов в подходе Достоевского к человеку...”<sup>53</sup>

В понимании сущности человечности и сказалось мощное влияние Достоевского на Анненского.

Творчество поэта стало художественно значительным потому, что оно было пропитано поэзией совести, в стремлении к которой он видел не только этическую, но и эстетическую потребность личности. Вершинами его лирики стали такие стихи, как “Старые эстонки”, с характерным подзаголовком “Из стихов кошмарной совести”, “То было на Валлен-Коски”, “Тоска кануна”, “Бессонные ночи” и др. Это поэзия вины и сострадания, карающего личность самообличения, выделяющая Анненского вместе с Блоком из среды символистов, для многих из которых был характерен в первую очередь пафос самовозвышения

<sup>48</sup> Давыдов Ю. Два понимания нигилизма (Достоевский и Ницше) // Вопросы литературы. 1981. № 9. С. 153.

<sup>49</sup> Там же. С. 155.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Там же. С. 154.

<sup>52</sup> Там же. С. 158.

<sup>53</sup> Там же. С. 157.

личности. Это самообвинение лирического героя, казнящего себя за бессилие, за невольное соучастие в общей лжи и лицемерии, даже общественных преступлениях, потому что совесть карает не только за сделанное зло, но и за *несделанное добро*, за беспомощность по отношению к злу. Так, в “Старых эстонках” лирическому герою вынесен авторский приговор в том, что он “палач”, потому что его откликом на страшное общественное злодеяние — расстрел демонстрантов — была только “*жалость*”. Само сострадание в образах Анненского оказывается не только мучительно неизбежным, но порой и бессильным (“Старые эстонки”). Здесь угадываются переключки Анненского с Ницше, и они не случайны.

Загадка Ницше притягивала к себе мысль Анненского. Он касался ницшеанской проблемы в статье “Власть тьмы” (из своей критической трилогии “Три социальные драмы. Власть тьмы”), где находил, что “романтик Ницше возводил ребячью сказку в высшие сферы духовной жизни” (КО, 63). Поэт оставил незаконченные и неизданные заметки о Ницше (фрагменты из них опубликованы А.В. Лавровым и Р.Д. Тименчиком в “Памятниках культуры” 1981 года). В этих заметках Анненский писал: “Нельзя понимать современной литературы вообще и русской, как наиболее эмоционально чуткой, без Ницше. <...> Ницше создал ту атмосферу, в которой живет современная литературная мысль. Его нельзя назвать властителем дум, как Байрона. Это скорее угадчик, объединитель дум своего века, — дум бесстрастно антиномичного кануна, тщетно маскируемых иронией Дионисовой мечты. *Esse Homo* есть психология современной души больше, чем ее теория, в свое время она была психологией будущего — вот чем она велика”. Там же о духовном “Я” Ницше говорилось: “Это Я не циническое, а высказывающееся, переводящее в слово все, что может иметь интерес и выразительность”<sup>54</sup>. Нечто принципиально сходное с таким “высказывающимся” “Я” было в лирической личности Анненского. Но в творчестве поэта в отличие от Ницше и многих вдохновляемых им символистов воплотилась личность, уже освободившаяся от романтики самовозвышения, от безбрежного индивидуализма, от эстетизации “прихотей и похотей индивидуальности поэтов”<sup>55</sup>.

Для Анненского характерна не столько прямая резкость образного обличения, сколько психологическая его тонкость. Его “творческая совесть” достигает цели, чувствуя зло в сверну-

<sup>54</sup> Анненский И. Заметки о Ницше // Памятники культуры... С. 146.

<sup>55</sup> Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. № 10. С. 288.

том как бы виде, в потаенной готовности к нему. Скажем, в стихотворении “То было на Валлен-Коски” тончайшая трещина в отношении к другу (“Голос друга, // Как *детская скрипка, фальшив...*” — 105) вызвана внезапно проглянувшей в нем потенцией злой радости: его веселят “муки” куклы, брошенной в водопад. Образ наслаждения зрелищем муки — пусть всего лишь куклы, игрушки — символ неявной, но реальной игры зла, истребительных побуждений в душе человека. Почувствовать такое в друге — значит его потерять. Таково движение образной логики в стихотворении.

“Первым кормильцем” поэзии Анненского была и оставалась, как уже сказано, античность, классическая греко-римская культура. Натура, в большей мере принадлежащая культуре, нежели природе (поэт, по воспоминаниям сына, “природы, как таковой... не любил”<sup>56</sup>), Анненский искал духовной опоры именно в культуре, прежде всего античной. Поэт открывал в ней “новый ресурс”, неисчерпанные возможности обновления современного искусства — живой смысл мифов (означающих, по Анненскому, те внутренние силы, которые под другим именем известны и сегодняшнему человеку), емкость поэтической условности, способной оградить искусство от “мещанского реализма”, равновесие и гармонию форм, высокое, “горацианское” уважение к слову. Анненский мечтал “слить мир античный с современной душой”<sup>57</sup>. Поэтому поэзия его представляет собой оригинальное соединение летучих, импрессионистических образов мгновенных впечатлений, нервной прерывистости образного рисунка, многоцветности оттенков и изощренной музыкальности стиха, свойственных “современному лиризму”, с чертами, идущими еще от древней классики (или от унаследовавшего ее традиции классицизма), — с уравновешенной композицией стихотворения, его внутренней симметрией, строгой организованностью строф, склонностью к упорядоченной жанровой структуре сонета.

Изысканность образов, экзотизм лексики в духе символистской поэтики (“лилеи”, “фиалы”, “азалии” и пр.) сочетаются у Анненского с простотой разговорных интонаций, будничностью тона, диалогичностью речевого строя произведений. Последнее особенно заметно там, где поэт погружается в сферу прозаической повседневности, улавливает и озвучивает голоса из народного быта (“Картинка”, “Шарманщик”, “Шарики детские”, “Ванька-

<sup>56</sup> Кривич В. Об Иннокентии Анненском. Страницы и строки воспоминаний сына // Памятники культуры... С. 105.

<sup>57</sup> Анненский И. Вместо предисловия // Анненский И. Меланиппа-философ. СПб., 1901. С. VI.



Ключник в тюрьме”) или истории (“Петербург”). Свойственные его стилю символы, предметные по внешней форме, суть образы “психических актов”, глубин сознания поэта в его отношении к загадке времени, смерти, бесконечности, миру Не-Я. Это образы “вещей-мыслей” — *циферблата, часовых стрелок, маятника, будильника* — символы времени, которое из будничного может стать “страшным”, когда никаких событий не отмечает; символ куклы, то есть несвободной и фальшивой жизни; образы скрипки, скрипичных струн — символы трепетных голосов человеческой души и т.д.

В драматургии Анненского, в его лирических трагедиях — “Меланиппа-философ” (1901), “Царь Иксион” (1902), “Лаодамия” (1906) и “Фамира-кифарэд” (закончена в 1906 году, опубликована в 1913) — также сочетаются намеренные эстетические архаизмы (например, хор в трагедии) с новыми формами “поэтической чувствительности”. В своих лирических трагедиях поэт шел по пути мифотворчества. Сохраняя сюжетную основу мифов, он в то же время вносил в речь героев современную по форме психологическую нюансировку и достигал этим необычного художественного эффекта — “драматической критики мифа”, то есть олимпийских богов, древних иллюзий человечества<sup>58</sup>. По замыслу Анненского художественно преобразованный хор должен был озвучивать голос “народной” и “космической сущности” человека (КО, 186). Общение, диалог героя с хором и мыслился как возможное разрешение трагической коллизии одиночества личности. Хор в трагедиях Анненского в отличие от античного освобождался от масок и в связи с этим остро индивидуализировался и психологизировался. Менялся, осовременивался и диалог: в него вносился элемент импрессионистической “зыбкости”, мимолетности и бессознательности настроений.

Поэт выступал “мифургом”, творцом нового смысла мифа — философского и *этического*. Свой подход он характеризовал как метод, допускающий “анахронизмы и фантастическое”, “чтобы глубже затронуть вопросы психологии и этики и более <...> слить мир античный с современной душой”<sup>59</sup>. Анненский тяготеет к такому мифологизму в современном искусстве, который был бы “не погоней за своеобразным восторгом и не стилистической прихотью, а гордым и упорным исканием правды, которая иногда лишь своеобразно называет себя красотой”<sup>60</sup>. В анти-

<sup>58</sup> Анненский И. Античная трагедия // Трагедии Еврипида. Т. 1. СПб., 1906. С. 399.

<sup>59</sup> Анненский И. Вместо предисловия // Анненский И. Меланиппа-философ. С. VI.

чных мифологических сюжетах, положенных в основу его трагедий, Анненский выделяет ситуации соперничества человека с богами. Подобное вызывающе смелое состязание охватывает самые разные стороны жизни — это соперничество *в любви* (Иксион любит Геру, он соперник самого Зевса — “Царь Иксион”), в художественном *творчестве* (Фамира отваживается вступить в музыкальное состязание с богиней Евтерпой — “Фамира-кифарэд”), *в выборе и решении своей судьбы* (Фамира, ослепленный по воле богов, сам судит себя за свою самонадеянность) и т.д. Проигрывая богам в подобных состязаниях, человек в чем-то важном их превосходит. Так, выше Божественной оказывается человеческая любовь. Правда, она не достигает гармонии, но таит в себе огромную глубину чувств, потому что сопряжена у человека с глубиной *страдания и памяти*, на какую не способны боги-олимпийцы, пьющие из *кубка забвения*. И высшим достоинством человека по сравнению с небожителями является его решимость отвечать за свои действия, судить и карать самого себя, не уступая этого права богам. Это способность к высшему духовному творчеству, творчеству совести, личной нравственной ответственности, в чем и заключена правдa-красота личности. Так вечный миф наполняется у Анненского новым содержанием. С этим и связана специфика мифологизма в его творчестве. Если у Брюсова мифы служат целям героизации, идеализации характера его лирических персонажей, то в художественном мире Анненского мифологизация становится “методом” выражения сосредоточенной философической и психологической рефлексии автора и героя в поисках всечеловеческой правды-красоты.



---

<sup>60</sup> Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. № 7. С. 183.



## Символы и творческая мифо- логия поэтов. Лирика А. Блока и А. Белого

Основой периодизации дореволюционного творчества Блока остается намеченное самим поэтом деление на три этапа (в соответствии с томами его первого собрания стихотворений), при возможной и предпринимаемой теперь более дробной периодизации (как в работе З. Минц<sup>1</sup>, например). Это периоды, если обозначить их по заглавному символу, — Апте Lucem и Прекрасной Дамы (1898—1904), период мистического восторга; затем — Снежной маски (1904—1907), то есть сборников “Нечаянная радость” (1907), “Снежная маска” (1907) и “Земля в снегу” (1908); наконец, период “Ночных часов” (1911), стихов о России (1908 — 1916), продолженный в послеоктябрьские годы, последние в блоковском творчестве (1917—1921).

Со “Стихов о Прекрасной Даме” (1905) и до конца творческого пути лирический субъект в поэзии Блока поставлен в какое-то непосредственное отношение ко всему миру, к миру в целом, в его бесконечности, — отношение, обещающее вместить всеобъемлющее, универсальное содержание. И сразу же намечается оригинальное свойство блоковского “способа восприятия” мира, его поразительная интимность, интимность “мирового” чувства в поэзии. Остро личностное, сугубо индивидуальное чувство — влюбленность — становится в его творчестве одной из главных поэтических форм переживания бытия и “вочеловечения” мира. Неповторимой интимностью патриотического чувства позже поразит Блок своих читателей в стихах о России.

<sup>1</sup> Минц З.Г. Блок и русский символизм // Лит. наследство. Т. 92, кн. 1. М., 1980. С. 98—172.

“...Только влюбленный имеет право на звание человека”<sup>2</sup>, — повторял поэт. Блок впитывает в свою поэзию романтические традиции не только немецких поэтов иеннской школы, но и Жуковского, а также неоромантической и мистической поэзии Вл. Соловьева.

В статьях “Смысл любви” Вл. Соловьев развивает платоническую философию любви, высокого Эроса — пути к познанию бытия. Любовь с этой точки зрения может приобретать исключительный смысл, потому что представляет собой состояние целостное, захватывающее человека целиком, и дух и тело. Через любовь мужчины к женщине возможно, по Вл. Соловьеву, упразднение эгоизма, а значит, оправдание и спасение индивидуальности. Действительный смысл любви (а она до сих пор в человечестве не осуществлялась, но являла свою мощь) и состоит в создании идеальной, абсолютной личности, а через нее — в приближении к высшей “тайне бытия”, к Софии, Вечной женственности, “абсолютной солидарности” целого и части, к союзу Красоты и Добра. Так влюбленность, связь двух душ может стать “богопознанием”, постижением лежащей в основании мироздания целостной, Божественной его сущности и прекрасно-добро-разумной, абсолютной его ценности.

Блок с самого начала и до конца “взыскатель ценностного миропонимания”<sup>3</sup>. На первом этапе его творчества высшие ценности переживаются и понимаются поэтом в соловьевском, религиозно-мистическом плане, хотя и с некоторыми отличиями от Вл. Соловьева<sup>4</sup>. На самой первой ступени его творчества, в стихах, написанных в 1897—1900 годы, до “Стихов о Прекрасной Даме”, состояние его лирического героя в соответствии с “новейшими” настроениями — это состояние юноши, с ужасом увидевшего в себе равнодушие к жизни, вялость желаний, тоску и усталость — старость души (“Я стар душой...” — 1, 22). Но хотя это состояние души, изнемогающей от собственного безверия, пребывающей во “мраке”, “до света” (“Ante Lucem”), “свет” все-таки брезжит, в его ожидании и поиске душа стучится во все “двери”. Главная лирическая ситуация “Ante Lucem” — ситуация “преддверья”, предощущения высшей цели, идеала (“...светить в преддверьи Идеала...” — 1, 21; “...Стучусь в преддверьи идеала...” — 1, 65). Реальная болезнь одинокой современной личности —

<sup>2</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М.:Л., 1960. С. 289. В дальнейшем ссылки даны в тексте с указанием тома и страниц.

<sup>3</sup> Медведев П. Творческий путь Ал. Блока // Памяти Блока. 2-е изд. Пг., 1923. С. 178.

<sup>4</sup> На них точно указывал еще П. Медведев (Указ. соч. С. 144—145).

драма безверия, безыдеальность, бесцельность существования — схвачена верно в его ранней лирике, но это не итог лирического героя, а лишь начало, толчок к его внутреннему движению, к “спасению”. И важно отметить, что в лирическом герое Блока нет ни следа декадентского упоения бесцельностью как свободой личности, что мы встречаем у ряда старших символистов в 90-е — начале 900-х годов (К. Бальмонт, В. Брюсов и др.). Героя лирики Блока не может удовлетворить никакая цель, если она только личная, частная, ему необходима цель безусловная, универсальная, сверхличная. Но суть проблемы не ограничивается только поиском сверхличного идеала и осложняется не только известным романтическим максимализмом Блока. Он, поэт нового, XX века (как это ни покажется странным для раннего Блока), жаждет идеала не отвлеченного, не умозрительного (последний неизбежно встает над жизнью отдельного человека), а такого, который был бы условием полноты и радости личного существования каждого. Блок зовет и вопрошает “богиню жизни” (“Курятся алтари, дымят паникадила...”, 1900, 1, 59), взыскует идеал жизни.

Этот идеал, как ему представляется, он находит на путях платонически-соловьевского Эроса, веры в чудо преображающей жизнь любви, через которую личность приобщается к иным мирам, к музыке Мировой Души<sup>5</sup>. Основная лирическая ситуация “Стихов о Прекрасной Даме” — фантастическая ситуация возрожденного средневекового рыцарства, поклонения Ей, забвения самого себя, готовности и способности за реальными встречами с любимой угадать видения и голоса высшего бытия, Души Мира, ее просветляющего Женственного начала. Причем романтическое возвышение предмета любви в образах Блока — для поэта отнюдь не фантазия, не идеализация, а прозрение истинной реальности — и в отношении к конкретному женскому лицу, и к скрытой сути мира (“...Я здесь в конце, исполненный прозренья...” — 1, 83). Это прозренья согласия, “гармонического языка” мира, преисполняющего самого лирического героя чувством полноты бытия (“вселенная во мне” и “соучастник” в природе (“Звенит и буйствует природа, // Я — соучастник ей во всем!...” — 1, 92).

<sup>5</sup> См.: Жирмунский В. Поэзия Александра Блока. Пг., 1922; Орлов В. Гамаюн: Жизнь Александра Блока. Л., 1978; Горелов А. Гроза над соловьиным садом. Александр Блок. Л., 1973; Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981; Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 243—310; Минц З. Лирика Александра Блока. Вып. 1—4. Тарту, 1969—1975; Долгополов Л. Александр Блок: Личность и творчество. 2-е изд. Л., 1980.

Поэзия рыцарственной влюбленности в мир, в Прекрасную Даму была самораскрытием идеальной, нетронута цельной личности. Вспаивавшие эту цельность источники были спрятаны, скорее, не глубоко, а высоко, впрямь за облаками. Это была чистая вера в высшее единство и цельность мира, ощущение его красоты как обещания “достойного бытия”, когда (как мечтал Вл. Соловьев) красота неотделима от добра и истины и “все” — вся возможная полнота жизни — заложено в “одном”. Поэтому “способ восприятия” мира и соответствующий ему способ символизации в поэзии Блока этого времени — это способ всеобщих, универсальных аналогий и мировых “соответствий”. Человеческая душа подобно Мировой Душе, “плененная Хаосом” (злом эгоизма, безумия, своеволия, изменчивости), должна освободиться от этого плена. Такого рода аналогии Блок постоянно проводит и в своих статьях. Мы “должны принять участие в освобождении плененной Хаосом Царевны — *Мировой Души и своей души. Наши души — причастны Мировой*” (5, 454). Поэтому в поэзии Блока встреча с высокой любовью, с Прекрасной Дамой, — и радость, и подвиг любви, подвиг борьбы с личным произволом, непостоянством, эгоизмом. И Блок в этом отношении уже теперь, на первом своем этапе, отличается от других “новых” поэтов, подобно Сологубу или Анненскому, знающих в любви только реальность ее страданий и бегущих от подвига, по выражению самого Блока (5, 435).

Императив подвига, который развернется у Блока позже, в связи с появлением в его творчестве исторических и эпических аспектов, в связи с темой России, по-своему начинает звучать, таким образом, уже в первый период. Но подвиг души, намеченный в “Стихах о Прекрасной Даме”, разумеется, очень специфичен. Это подвиг веры и верности, и он требует не столько усилий воли, разума, мужественных начал, сколько вдохновенного, интуитивно доверчивого, сердечного проникновения в другое существо, этот “подвиг” женственен. Лирический герой “Стихов о Прекрасной Даме”, собственно, не действует по самочинной воле, а двигаем кем-то и чем-то, не управляет течением событий, а управляем ими. Подбор глагольных форм в стихах, где особым весом наделены возвратные категории с оттенком безличности (“узнается”, “провидится и снится”, “мнилось мне”, “почудилось” и т.п.), усиливает впечатление, что все случается в мире героя как бы само собой. Внутреннее напряжение лирического субъекта здесь — напряжение вслушивания, всматривания, угадывания, ожидания — стихия душевной податливости, покорности и подчинения, стихия пассивно-женственная. Но главное для лирического героя Блока — способность отдать, подарить себя, свою душу другому. По словам Блока, мечтой о Вечной

женственности, “прошедшей сквозь страду жизни” его (5, 576), одарил русскую поэтическую культуру Жуковский, и связь с ним (а не только с духом романтического германизма) существенна для Блока. Если использовать выражение академика А.Н. Веселовского о В.А. Жуковском, то творчество самого Блока можно назвать “поэзией чувства” и “сердечного воображения”<sup>6</sup>.

Вечная Женственность — начало иное, даже противоположное “космическому уму”, хотя и состоящее с ним в “тайном союзе”, как сказал Блок в статье “Рыцарь-монах” (5, 451). Другими словами, в основе мироздания лежит начало отнюдь не рациональное, а целостно-эмоционально-нравственное, и Блок останется верен ему до конца, хотя оно будет осознано в его поэзии в самых разных формах и выражениях (стихия чувственная, природная и социальная во второй период, затем — стихия народной души, России, наконец, “музыка” революции, гармония “мирового оркестра”). В этом заложены родники его “музыкального” лиризма. Однако “Стихи о Прекрасной Даме” для самого поэта нечто большее, чем лирика. По мнению Блока, лирика — материя чисто субъективная, “лозунг” поэта-лирика: “Так я хочу”, и в нем “вся свобода и все рабство его...” (5, 133). “Лирика есть “я”...” (5,134), а “жизнь есть безмолвный эпос...” (5, 131). Потому Блок подчеркивает, что образы поэта-символлиста — не мечта, а “действительные видения” (5, 451). Замысел автора “Стихов о Прекрасной Даме” показателен: это стремление возвыситься над собственным “Я”, а тем самым и над лирикой, создать произведение, подобное “жизни-эпосу”. Так первый сборник поэта по-своему уже перекликается со “Стихами о России”.

Образы “Стихов о Прекрасной Даме” — это образы иного, неклассического типа, представляющие собой “иррациональные в основе переживания”, “модель сознания”, причем сознания, не имеющего ничего общего с обыденным, отряхнувшего “тяжелый сон житейского”, по выражению Вл. Соловьева, взятому эпитафией к стихотворению Блока “Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...”

В образе блоковского лирического героя выражено то состояние человека, когда он в свой редкий час предчувствий становится способным пережить опыт видений, внутренним взором увидеть то, что не видят другие. Структура лирического произведения и выстраивается таким способом, чтобы образно

<sup>6</sup> *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”. СПб., 1904. О значении Жуковского для Блока см.: *Топоров В.* Блок и Жуковский: К проблеме реминисценций // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции “Творчество А.А. Блока и русская культура XX века”. Тарту, 1975. С. 83—89; *Авраменко А.* Блок и русские поэты XIX века. М., 1990. С. 13—60.

претворить такого рода “видения”, подобные сну с его смутностью форм, фантастичностью сочетаний, бессвязностью и загадочностью вещей знаков и намеков. Примечательно, что в издании 1916 года (“Стихотворения. Книга первая”. М., 1916) поэт дал такие названия отделам “Стихов о Прекрасной Даме” (трех из четырех): *Видения, Вoroжба, Колдовство*.

Приведем стихотворение:

Отворяются двери — там мерцанья,  
И за ярким окошком — виденья.  
Не знаю — и не скрою незнанья,  
Но усну — и потекут сновиденья.

В тихом воздухе — тающее, знающее...  
Там что-то притаилось и смеется.  
Что смеется? Мое ли, вздымающее,  
Мое ли сердце радостно бьется?

Весна ли за окнами — розовая, сонная?  
Или это Ясная мне улыбается?  
Или только мое сердце влюбленное?  
Или только кажется? Или все узнается? (1903, 1, 272)

Она, Прекрасная Дамa, не явлена прямо, но ожидается и предугадана: “Или это Ясная мне улыбается?” Состояние ожидания передано особой лексикой — *мерцанья, виденья, незнанья, сновиденья* со значением неопределенности, прерывистости света, непостижимой тайны, а также неожиданно яркой пейзажной аналогией — Ее и образа ранней весны, молодой жизни: “Весна ли за окнами — розовая, сонная?” Впечатление зыбкости образа-“видения” в этом стихотворении, как и во многих других у Блока, усилено синтаксическим приемом повтора *вопрошаний: или — или (ли — ли)*. Такого рода вопрошания, предполагающие возможность альтернативного исхода: Она — не Она, было или не было и т.п., — ступеньки, утончают грань между сновидением и явью, реальностью и нереальностью. Само “видение” остается не узнаваемым однозначно: “Там *что-то* притаилось и смеется. // Что смеется?..” Отглагольные причастные формы — *тающее, знающее*, одно со значением “растворяться, исчезать”, другое — “обладать знанием”, то есть чем-то высшим по сравнению с героем, не скрывающим своего “незнания”, поддерживают основное впечатление стихотворения.

Образ Прекрасной Дамы лишен, подобно сну, отчетливых очертаний, он возникает из неких отраженных, косвенных знаков — отсветов, шорохов, шелестов, вздохов, бегущих улыбок:

О, я привык к этим ризам  
Величавой Вечной Жены!  
Высоко бегут по карнизам  
Улыбки, сказки и сны.

О, Святая, как ласковы свечи,  
Как отрадны Твои черты!  
Мне не слышны ни вздохи, ни речи,  
Но я верю: Милая — Ты.

(“Вхожу я в темные храмы...” (1902, 1, 232)

Отсутствуют у Прекрасной Дамы и “речи”, ее “звуковой” образ создается из *полузвучков, “откликов”, отголосков, невнятных отрывков слов*: “И отрывки неведомых слов, // Словно отклики прежних миров”. Лирический герой тоже чаще всего погружен в *молчание*, вполне символическое, и *слушание-отгадывание*: общение происходит без слов и речей — “Всю жизнь *молчал...*”, “*Молчаливые* мне понятны”:

*Молчаливые* мне понятны,  
И люблю *обращенных в слух*,  
За словами — сквозь гул невнятный  
Просыпается — Светлый Дух<sup>7</sup>.

В создании образов важную роль (не вспомогательную, как в предшествующей поэзии, а ведущую) выполняет цветовая и световая символика. Обратимся к стихотворению “Признак истинного чуда”:

Признак истинного чуда  
В час полночной темноты —  
Мглистый мрак и камней гряда,  
В них *горишь алмазом* ты.

А сама — за мглой речною  
Направляешь горный бег,  
Ты, *лазурью золотою*  
Просиявшая навек! (1, 116)

На фоне сгущенной темноты (“полночная темнота”, “мглистый мрак”, “мгла речная”) вырисовывается как знак “истинного чуда” сверкающее сияние (“*горишь алмазом ты*”, “*просиявшая навек*”), подсвеченное цветами лазури и золота, цветами евангельской святости. В цветовой гамме “Стихов о Прекрасной Даме” символичны также такие краски и цвета, вызывающие ассоциации того же рода, — *розовое*, данное часто в оттенках или в активной, отглагольной форме (“Облаков розоватых волок-

<sup>7</sup> Блок А. Стихи о Прекрасной Даме. М., 1905. С. 35.

на...”, “Ухожу в *розовеющий лес...*”, “Весна ли за окнами — *розовея...*”), *алое, синее, лазурное, голубое*, как правило, выполняющие чисто условную, символическую функцию (например, “Я искал голубую дорогу...”). В такой же функции дан цвет белый, символ не только святости, но и целостности (белый — соединение, слияние в одном всех цветов радуги). Мы встречаем здесь “*белые башни*”, “*белые птицы*” грез (“Грежу о *белых* исчезнувших птицах...”), импрессионистичные “*белые звуки*”, “*белый намек*”, “*белый рассвет*”, “*белые сказки забвений*”, наконец, “*белый огонь Купины*” и “*Белая Ты*”.

Образы-видения, рожденные от христиански-окрашенного молитвенного напряжения или, напротив, от языческой “ворожбы” или “колдовства”, составляют основу книги от начала и до конца. В последнем стихотворении сборника “Стихов” (имеется в виду первое книжное издание “Стихов о Прекрасной Даме”. М.: Гриф, 1905) — “Дали слепы, дни безгневны...” — по-прежнему вьется некий образный “вихрь, исполненный видений”:

И опять в безумной смене  
Рассекая твердь,  
Встретим новый *вихрь видений*, —  
Встретим жизнь и смерти! (1, 319)

В этих видениях лирический герой, “тоскуя и любя” (цитата из Вл. Соловьева, включенная Блоком в стихотворение “Предчувствую Тебя...”), угадывает не только облик любимой, но и другое, некую высшую реальность, Женственное начало, лежащее, по убеждению поэта-соловьевца, в основании мира. Больше того, героя вдохновляет “вселенская непомерная мечта”, “надежда невозможная” на приближение спасительного, “Ослепительного Дня”, когда все на земле этой Волей будет преобразено. Напомним, что сам Блок, как и Андрей Белый (об этом свидетельствует их переписка), верил в начале века в доподлинную реальность такого события, видел в переживаемых ими тогда мистических “розовых зорях” знак близкого апокалиптического преобразования всей человеческой жизни.

А. Белый в “Воспоминаниях об Александре Александровиче Блоке” писал: “Чувство конца, рубежа между сознанием декадентов девяностых годов и сознанием молодых символистов XX века, *физиологичность, конкретность восприятия зорь*, факт свечения и неожиданность этого факта, а также недоумение и трудность понять причину зорь — вот что сосредоточивает наше внимание. Многие восприняли наступление нового века не эволюцией мировоззрений, а фактом явления в них новых органов восприятия времени. Мировоззрительные объяснения символистов,



психологические, логические, мистические, социологические и религиозные носили характер случайных и неудачных гипотез. Факт чувства зорь оставался. Отсюда их пыл и уверенность, победившая сократиков и декадентов. Появляются вдруг *видящие зорю* и невидящие. Видящих было мало. Они чувствовали друг друга издалека, образуя собой никем не установленное братство *ведующих о великом бытии* близкого времени, о драматической борьбе света и тьмы”<sup>8</sup> (курсив мой. — Л.К.).

Мотивы Апокалипсиса, понимаемого Блоком не только как гибельный конец, но и как возрождение, намеченные уже в “*Apte Lucem*”<sup>9</sup>, явственно звучат в “Стихах о Прекрасной Даме” — в многократно повторенных и варьированных образах ангельских “труб”, “Белого коня”, в образе движения жизни — “путем зерна” (по более позднему выражению В.Ходасевича), то есть через рождение и смерть к новому рождению (см., например, стихотворения “Плачет ребенок...”, “Молитвы”, “Сторожим у входа в терем...”, “Утренняя”, “Вечерняя”, “Ночная” (“Тебе, Чей Сумрак был так ярок...”), “Ночная” (“Спи. Да будет твой сон спокоен...”), “Я вышел в ночь...”, “Я бежал и спотыкался...”, “Целый год не дрожало окно...” и др.).

Чтобы вместить в себя “вселенские смыслы”, художественное пространство цикла широко раздвигается — от крыльца, дома, терема, храма до бесконечности — бескрайней “равнины”, нескончаемой дали, неохватного горизонта (“Весь горизонт в огне...”), небесной высоты, где царит “Владычица Вселенной”. Но пространство Прекрасной Дамы — пространство не только “неба”, но и пространство между небом и землей, словно навстречу земле (“Ты горишь над высокой горою, // Недоступна в Своем терему...” — 1, 120).

Основная ситуация “Прекрасной Дамы”, ситуация молитвенного поклонения, как бы изначально малоподвижна: “Неподвижность” — так называется один из отделов первой блоковской книги. Движение Прекрасной Дамы обрисовано в тонах, напоминающих движение небесных светил: “Она *течет* в ряду иных светил...” (1, 103), “она к нему *входила*” (1, 103). Герой же не столько действует по собственной воле, сколько движим какой-то иной силой. Тем не менее, хотя герой малоподвижен, порыв к движению у него, несомненно, есть. Он запечатлен в образах предстоящей и отыскиваемой героем “дороги” — к высокому

<sup>8</sup> Белый А. Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1980. С. 207.

<sup>9</sup> См.: Искржицкая И. Концепции художественной культуры в литературе русского символизма: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1997. С. 323.

терему, к храму, к Ней. Книга “Стихов” открывается “Вступлением”, в котором уже задана эта тема *пути*:

Отдых напрасен. *Дорога крута.*

Вечер прекрасен. Стучу в ворота. (1903, 1, 74)

Главными в книге и становятся символы пути ввысь (“Я просыпался и *всходил...*”), символы внутреннего движения к самоопределению и обретению цельности — соединения дольного и горнего, телесного и духовного, *жизни страстной с Любовью*.

В этих не совпадающих между собой стремлениях заключено зерно драмы героя, о чем свидетельствует развернутая в “Прекрасной Даме” ситуация *невстречи и неравенства*. Он — раб, Она холодна и безответна, не узнает его:

А здесь, внизу, в пыли, в униженьи,

Узрев на миг бессмертные черты,

Безвестный раб, исполнен вдохновенья,

Тебя поет. Его не знаешь Ты.

(“Прозрачные, неведомые тени...”, 1901, 1, 107)

Лирического героя охватывают сомнения — боязнь собственной ошибки, отчаяние от недоступности идеала, мысль о несовместимости небесной и земной природы (“Но страшно мне: // Изменишь облик Ты...”). Подобным сомнениям предстоит углубиться в творчестве поэта на новых этапах его пути.

Во второй период творчества (1904—1907) мечта об идеальной цельности личности на пути мистического приобщения к миру, в поиске соединения земной и небесной природы человека начинает осознаваться “круженьем” в лабиринте. В это время поэт стремится отстоять свое “право на жизнь”, о чем он пишет в предисловии к сборнику “Земля в снегу” (1908).

Это период огромного усложнения лирического “Я” в поэзии Блока, период множественности богов, время исполненных драматизма “распутий”. Душа его лирического героя становится *семицветной*. Во второй книге стихов Блока “Нечаянная радость” (М., 1907) ее семь отделов, по признанию поэта, должны раскрыть “*семь стран души*”<sup>10</sup>. Эти отделы таковы: Весеннее, Детское, Магическое, Перстень-Страданье, Покорность, Нечаянная радость, Ночная фиалка.

Заглавный символ второй книги — “Нечаянная радость” — обещает нам цвета “радости”<sup>11</sup>. Но они преобладают отнюдь не во

<sup>10</sup> Блок А. Нечаянная радость. М., 1907. С. 1.

<sup>11</sup> См.: Магомедова Д. А. А. Блок. “Нечаянная радость”. Источники заглавия и структуры сборника // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала

всех циклах и отделах сборника. Ярче всего они в отделах “Весеннее”, “Нечаянная радость”, отчасти в “Детском” и “Покорности” (в последнем светится тихая радость смирения после “похмелья” страстей). “Восторги жадной жизни” мелькают в “Магическом”. “Восторгов мира не избыть, влюбленность, как феникс, возникает из пепла...” — говорил Блок в предисловии к следующему, третьему сборнику стихов “Земля в снегу” (1908)<sup>12</sup>.

В образном воплощении “нечаянной радости” Блок прибегает к фольклорным и литературным реминисценциям, что вообще становится характерным для символистов приемом. Яркие поэтические образцы этого мы встречаем в “Весеннем”, например в стихотворении “Сольвейг” (“Сольвейг! Ты прибежала на лыжах ко мне...”) с эпиграфом из “Пер-Гюнта”, переключкой с героиней Г. Ибсена и с радостным размахом светлых чувств в отношении к миру: “Это небо — твое! // Это небо мое!” (2, 98). Или в стихотворении “Крыльцо Ее словно паперть...”, которое проникнуто духом забытой героем тишины, здоровья и целомудренной красоты, представленной в стиле народных песен: “На лице ее — нежный румянец...”, “На столе — узорная скатерть...”, “в углу образа...” Это ряд стихотворений, где даны образы наслаждения простым и радостным трудом (“Слышишь звонкий топор? Видишь радостный взор?” — 2, 98) и символические детали чистоты (“капля росы”, “золотые опилки”).

Одна из семи “стран души” лирического героя в “Нечаянной радости” — это природа, данная Блоком в образах сказочно-фантастических существ: “болотных чертеняток”, карликов, купальниц с “золотистыми лицами”, “тварей весенних”, пленивших воображение поэта своим веселым добродушием и явивших ему лик доброй стихии природы, весеннюю игру ее сил (ст. “Твари весенние”, “Побывала старушка у Троицы...”, “Болотные чертенятки” и др.).

Однако радость носит теперь преимущественно иной характер, нежели в “Прекрасной Даме”, — либо беспечно-бездумный, природный, как в цикле “Весеннее” (“В душе бездумность и беспечность...”), либо простодушно-детский — по форме, а по сути смешанный с иронией (“Детское”), либо, наконец, пьяняще-хмельной, все сильнее со временем окрашивающийся в демонические тона и обещающий чувственные вихри “Снежной маски” (СПб.: Оры, 1907).

XX века. Блоковский сборник VII. Тарту, 1986. С. 48—61; Миц З. Функции реминисценций в поэтике А. Блока // Труды по знаковым системам. 6. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1986. Вып. 308. С. 339—400.

<sup>12</sup> Блок А. Земля в снегу. М., 1908. С. 8.

Мы встречаем три жизненные стихии, с которыми соприкасается или в которые погружается главный лирический персонаж Блока этого, второго, периода его творчества, стихию *природную*, стихию *города* и стихию *любви* (“Снежная маска”).

В своих работах о Блоке Д.Е. Максимов глубоко раскрыл содержание и роль стихийничества в творчестве поэта этого времени: “стихии” способствовали освобождению поэта от юношеских, мистических “снов” и повернули его лицом к многообразному и реальному миру<sup>13</sup>.

Углубление и усложнение лирического субъекта в поэзии Блока происходит потому, что в его художественный мир врывается непридуманная жизнь, появляются новые художественные пласты — современной городской, социальной действительности, поэт начинает различать в ее гуле голоса исторического потока, голоса “мятежа”.

При том что в образном строе поэзии Блока нарастают элементы реалистической конкретности, пластики, будничные интонации, образ его сохраняет свою символистскую структуру, с присущей ей двойственностью, двуплановостью. Это образ реального и в то же время призрачного, зыбкого, мерцающего, образ *двуликий*. Таков образ Города, Петербурга, самого Петра (“Петр”, 1904), где рядом с образом “веселого царя”, хранителя города — образ “змея” под копытом, от которого веет тихим, зловещим ужасом: “Сойдут глухие вечера, // Змей расклубится над домами...” (2, 141). Образ строится на “мучительных диссонансах” как образ-парадокс, соединяющий то, что не может и не должно соединяться, что сошлось кошунственно, как святотатство: красный фонарь публичного дома облачается “*ризой*” *гари*, “*кадило*” становится “*зловонным*” (2, 141).

Причем двуплановость теперь иная, нежели в “Стихах о Прекрасной Даме”. Там образное движение направлено на то, чтобы в видимом, земном, человеческом, в любви прозреть чудо, нечто бесконечное, Божественное, от “вещей” подняться “*ввысь*” к небу (“*Дама* растут, как *желанья...*”, “Так все *вещи* меняют место, // Неприметно уходят *ввысь...*” — 1, 238). Теперь двойственность образа не мистически возвышенная, а напротив, развенчивающая, горько-отрезвляющая, ироническая. Его поэзия движима отныне желанием снять “*ризy*”, уличить Город в его “безысходных обманах”, в фальшивой игре жизни, когда вещи и люди становятся *оборотнями*:

<sup>13</sup>См.: Максимов Д. Идея пути в поэтическом мире Александра Блока // Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. С. 6—151.

Показавшееся на миг спасением обращение к природе, к ее “добродушным и бессловесными тварям” — это “привязанность молчаливой, ушедшей в себя души, для которой мир — балаган, позорище”, как писал Блок в 1906 году в предисловии к “Нечаянной радости” (2, 369). Но эта душа больше не может пребывать в “одиночестве, мгле, тишине”, перед “закрытой книгой бытия” (2, 371), она теперь торопится развернуть эту “книгу”, рвется к “восторгам жадной жизни”, пусть даже это будет падение “в слепоту и хмель...” (2, 372).

И ирония начинает служить “цели очищения и цели самосоздания” личности (это слова из стихотворения Ап. Григорьева, избранного Блоком в качестве эпиграфа к сборнику “Земля в снегу”).

Ирония Блока в его “Балаганчике” и “Незнакомке” — это не только ирония над мистическими крайностями символизма, первый и серьезный раскол с ним и прощание с собой прежним. Но это и ирония над действительным миром окружающей его жизни, ужаснувшей поэта своим мещанством и неподлинностью: “мир — балаган”. Ироническое мироощущение в этот период грозит стать сплошным, закрывающим весь его горизонт, нигилистическим, хотя Блок и сопротивляется этому. Кривая усмешка в художественном мире Блока появляется даже на небе, окрашивает собой природу: “А в небе, ко всему приученный, // Бессмысленно *кривится* диск...” (“Незнакомка” — 2, 185). Или образ месяца — паяца Пьеро: “Выйдет месяц — небесный Пьеро, // Встанет красный паяц на юру” — в стихотворении “Ты оденешь меня в серебро...” (2, 37). И тем не менее иронию в его поэзии нельзя рассматривать только как яд декадентства<sup>14</sup>.

Еще в 1903 году в письме к А. Белому Блок писал: “Два преобладающих настроения (может быть, и у Вас, как у меня?) — мистическое и скептическое...” (выделено мной — Л.К.)<sup>15</sup>. И еще: “Я думаю о скепсисе, который достоин содроганий. Его не надо “объезжать”, но его и преодолевать рано. Что, если на нем (выделено Блоком. — Л.К.) строить?”<sup>16</sup>.

Блок остро чувствует диалектику иронии, способной быть побудителем к движению: отрицая одно, толкнуть на поиск

<sup>14</sup> Точку зрения, близкую к данной здесь, развивал А.М. Микешин в статье “Незнакомка” в творческой эволюции Александра Блока // Русская литература XX века. (Дооктябрьский период). Калуга, 1968. С. 208.

<sup>15</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940. С. 34.

<sup>16</sup> Там же. С. 43.

другого. На “лирических сомнениях” и иронии Блок “строит” свои лирические драмы с надеждой выразить в них “дух современности, то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного человека идет к своему обновлению” (4, 435)<sup>17</sup>.

Ирония в лирических драмах, в “Незнакомке”, скажем, направлена не только на пошлость обывателей разных этажей жизни (кабачка и аристократического салона), но и на лирических персонажей, замкнувшихся в своих романтических мечтаниях и беспомощно слепых к окружающей их реальности. Ироническое сближение персонажей из разных рядов, их пародийное взаимоотражение и “удвоение” (например, Поэт и захмелевший мечтатель-семинарист) художественно организуют пьесы Блока, которые можно было бы назвать драмами не только лирическими, но и лирико-ироническими.

И вместе с тем Блок осознает опасную, разрушительную силу иронии — “разлагающего смеха”, в котором современные поэты “топят, как в водке, свою радость и свое отчаянье, себя и близких своих, свое творчество, свою жизнь и, наконец, свою смерть”, как писал поэт в статье “Ирония” 1908 года (5, 346). Разрушительной он справедливо считает ту иронию — по существу декадентскую, — что спутывает и перестает различать добро и зло и сползает в “семинарский нигилизм” (5, 348). И поэт верно связывает ее происхождение с “болезнью личности, болезнью индивидуализма” (5, 349). И в то же время симптоматично: Блок полагает, что болезнью иронии поражены “самые живые, самые чуткие дети нашего века” (5, 345). Перефразируя высказывание самого Блока, говорившего, что без “Незнакомки” и “Балаганчика” не было бы написано и “Куликово поле” (3, 539), можно утверждать, что без “очищения” ироническим смехом поэт не пришел бы к творческому “самосозданию” высокой личности в стихах о России.

Ища по-прежнему “бесконечно красивых” (1, 153), желая добра безграничного, лирический герой встречает в человеке лишь половинчатость — полочувства, полукрасоту, получистоту, полусилу. Кошмарным видением преследуют его образы человеческой неопределенности — не белого, не черного, не молодого, не старого, образ “стареющего юноши”:

И в дождливой сети — не белой, не черной,  
Каждый скрывался — не молод и не стар... (2, 163)

<sup>17</sup>См.: Громов П. *Театр Блока* // Громов П. *Герой и время*. Л., 1961; *Он же*. А. Блок, его предшественники и современники. Л., 1986; Федоров А. *Театр А. Блока и драматургия его времени*. Л., 1972; *Родина* Т. А. *Блок и русский театр начала XX века*. М., 1972.

В лирически пережитой, прочувствованной до дна духовной *половинчатости* личности (“каждый — пополам...”), в приговоренности ее на “полусуществование” Блоком была угадана опаснейшая болезнь века, и поэтическое ее выражение стало, на мой взгляд, одним из самых значительных открытий его психологической лирики.

Спасение Блока от “нигилизма” и эстетства (а они почти всегда рядом) заключалось не только в романтическом максимализме, безмерности его требований к действительности. Но прежде всего в том, что Блок всегда *помнил* свое высокое начало, свой поэтический исток — знал о существовании любви единственной, безусловного идеала и цельности личности, изведал всю силу “памяти об отчизне”, как, символически обобщая, он все это называл. Недаром характернейший для зрелого Блока структурный тип лирического стихотворения — это исповедь о таком состоянии, когда сквозь переживаемое сейчас, в настоящем, прорывается (глухо, подавленно или непосредственно, в полный голос) укором, сожалением, болью или надеждой “напев” этой памяти. Именно так построены стихотворения “Утро в Москве”, “Когда-то гордый и надменный...”, “Все, что память сбережь мне старается...”, “Я вижу блеск, забытый мной...” и многие другие.

В поэзии Блока иронический, “разрушительный” смех соединяется с неустанным желанием его погасить, “попиранье” святых — с жадной поверить, любовные измены — с отчаянным внутренним зовом одной на всю жизнь любви, цыганский угар страстей — с “тихой радостью” духовного просветления.

Из подобного сложнейшего потока чувств, в котором сливаются воедино ощущения “падения”, опустошенности с упрямыми попытками подняться, порывами ввысь, к звездному небу, постепенно возникает поэтика, ставшая одним из важнейших открытий символизма и обогатившая поэтическую культуру XX столетия, — поэтика сочетаний *вещного, конкретно-бытового с бесконечным*, “звездным”. Очень выразительна в этом отношении “Незнакомка” (1906) вместе со стихотворениями, которые ее как бы подготавливают и варьируют — “Там, в ночной завывающей стуже...” (1905) и “Шлейф, забрызганный звездами” (1906), близкими между собой по характеру образности и по теме Незнакомки. Не случайно последнее из названных стихотворений в сборнике “Земля в снегу” входило в некий малый цикл под заголовком “Незнакомке”. Эти стихотворения не только варьируют сходный между собой мотив встречи с прекрасной женщиной, но содержат и некоторые общие портретные детали — “узкая рука” (“И в кольцах узкая рука...”, “Рукою узкой, белой, странной...”), “упругие шелка” (“...Ее упругие шелка...”, “Девы-

чий стан, шелками схваченный...”, “Вся — в шелках тугих...”), шлейф (“Шлейф, забрызганный звездами...”, “Шлейф кометы...”, “Звезды светлые шлейфом влача...”). Возможное сопоставление этих стихотворений способно осветить дополнительным светом самое известное из них — “Незнакомка”. В нем, конечно, налицо изменение и снижение Прекрасной Дамы, вся первая часть стихотворения — иронически окрашенная атмосфера ресторана и загородных гуляний с их “весенним и тлетворным духом” (11, 185) — вполне красноречива в этом отношении. Однако образный строй стихотворения отнюдь не однозначен, а героиню его, Незнакомку, неверно считать “падшим” созданием, проституткой, как об этом писали в свое время. Стихотворение двухчленно, итог первой части: “In vino veritas!” кричат — внешне совпадает с заключением части второй, выражающей собственно авторский голос: “Я знаю, истина в вине”. Но этот авторский голос несет в себе не только ироническое согласие, но и спор с горькой “истиной”: “Ты право, пьяное чудовище!” Во второй части стихотворения — начиная с появления Незнакомки (“И каждый вечер, в час назначенный...”) — вспыхивает, как бы вспоминается образный колорит “Стихов о Прекрасной Даме” — их видений, “туманов”, “древних поверий” и “глухих тайн”. Образное движение в этой части — от края до края, от полюса к полюсу, через систему оксюморонов (“И странной близостью закованный... И очарованную даль...”, “И перья страуса склоненные // В моем качаются мозгу, И очи синие бездонные // Цветут на дальнем берегу” — 2, 186) — это движение-“качание”, но уже не от вина, а от опьянения красотой и мечтой.

Подчеркнем, что мотивы двух других стихотворений названного ряда образами звезд, кометы и “от века загаданного друга”, то есть образами высокого стиля, поддерживают и приоткрывают таящийся в образе Незнакомки возвышенный, “небесный” план. И при этом “звездное”, спускаясь на землю, становится частью земного облика героини или окружающего ее ландшафта:

Там, в ночной завывающей стуже,  
В поле звезд отыскал я кольцо...

Звезды светлые шлейфом влача,  
Вся окутана звездами выюг... (2, 81)

Мало сказать, что в пределах одного стихотворения, в отношении к одному лицу, героине, даны образы конкретно-бытового плана и одновременно природно-планетарного, “вселенского”. Мы видим детали одежды, жесты героини в таком роде: “Вот лицо возникает из кружев...”, “С легким треском рассыпался веер...” — и рядом: “Вот плывут ее выюжные трели, // Звезды



светлые *шлейфом* влача...”, “в *глазах* обращенных на север, // Мне холодному — жгучая вест” (2, 81). Важно подчеркнуть, что одно *переходит, перетекает* в другое: земное, человеческое, женское обращается в метельное, вьюжное, расплескивается в “*млечный путь*”, шлейф серебристого платья с изображением звезд на нем превращается в “шлейф кометы”:

Ты одна взойдешь над всей пустыней  
Шлейф кометы развернуть. (2, 105)

Небесные светила такого рода, словно сочетаясь с землей, становятся “полем” — “полем звезд”. Атмосфера лирических превращений, метаморфоз поддерживается также разнообразной и утонченной игрой оксюморонов; “Меж землей и небесами // *Вихрем* поднятый *костер*”, “Мне *холодному* — *жгучая вест*” и т.п. И таким образом в поэзии Блока формируется принцип поэтической метаморфозы, сочетания конкретно-бытового плана поэтики с вечным и их взаимного перехода друг в друга.

Этот принцип становится одним из важнейших и в цикле “Снежная маска” (1907)<sup>18</sup>. “Снежная маска” — одна из кульминаций стихийного начала в лирике Блока, лирике любви. Ключевой образно-символический ряд в цикле, что заявлено и самим его названием, — это символы снежного вихря, вьюги, метели, призванные выразить сильнейшее, предельное напряжение чувственной любовной страсти. Сам ритм стиха — порывистый, кружащийся, словно вихревой:

Метель взвилась,  
Звезда сорвалась,  
За ней другая... (“Настигнутый метелью”, 2, 217)

Высокое напряжение страсти поднимает героя над тоской постылой повседневности, и потому оправданной оказывается основная образная метаморфоза — превращение снежной *вьюги* в *огонь* — “огонь зимы”, пожар, “*снежный костер*”, полет кометы.

Та же художественно-смысловая мотивировка делает органичным появляющиеся здесь образы *полета, крыльев, крылатости* (“Большие крылья снежной птицы...” — в ст. “Они читают стихи”, “*Крылья* легкие раскину...” — в ст. “Крылья” и др.).

<sup>18</sup> Цикл “Снежная маска” вначале был издан отдельным сборником в 1907 году, затем вошел в качестве отдела в сборник “Земля в снегу” 1908 года. См. о цикле: Минц З. Лирика Александра Блока. Вып. 2. Тарту, 1969; Сапогов В. “Снежная маска” Александра Блока // Русская литература XX века: Советская литература. М., 1966. С. 5—23; Он же: Поэтика лирического цикла Ал. Блока. М., 1967; Безродный М. Лирическая драма “Незнакомка”. Тарту, 1990.

Однако образ полета в этом цикле часто напоминает некий колдовской, ведьмовский полет: “И мы понеслись...”, “И мы уносились, // Обреченные оба // На ущерб...”, “И неслись опустошающие // Непомерные года...” (2, 218). Подобное впечатление усиливается формой, интонацией и ритмикой колдовского привораживания, заговора, осязаемых в ряде стихотворений (например, в ст. “Ее песни”, 1907).

Все дело в том, что изображаемая здесь страсть — чувственная, “черствая”, если использовать выражение А. Белого. Это любовь — без любви: /

Я вновь вдыхаю, не любя,  
Забывтый сон о поцелуях. (2, 211)

Символ снега, снежной вьюги для Блока — знак душевного холода, хотя все-таки и некой чистоты, освобожденной в человеке природы, лежащей вне зла и добра. В “Снежной маске” преобладают соответственно холодные тона: голубой, серебристый, среброснежный — сквозные цветовые его символы. Показательно, что в этот снежный ряд диссонансом врывается черный цвет — образ черной звезды, “черных масок”, “темной кометы” (“В пропасть черных звезд...”, “Ветер звал и гнал погоню, // Черных масок не догнал...”).

И все это знаки “ущерба” — душевной усталости, ощущения “плена” и смерти. В это время меняется структура образов. Образы-видения — прозрачные, легкие, сказочные, как в “Стихах о Прекрасной Даме”, превращаются в “маски”. Второй отдел книги так и называется — “Маски”. И это случается потому, что (как осознает это герой) в чувственной метели происходит неизбежная утрата души:

Возврати мне, маска, душу,  
Горе светлое мое!

— эта концовка стихотворения “Смятение” (1907) звучит выстраданной мольбой лирического героя книги. Вместе с душой уходит и память: “Вьюга память похоронит...” (“Неизбежное”), “Я всех забыл, кого любил...” (“Сердце предано метели...”, 1907).

Но, как всегда у Блока, его лирическое “Я”, предаваясь чувству падения и отчаянья, одновременно до конца противится ему. В связи с этим в “Снежной маске” сложно переплетаются начала, условно, “демонической” и христианской символики. Мы видим лирического героя, который гонит призывающих к исцелению “дщерей рая” (ст. “Прочь!”) и по дороге “в пропасть” сжигает крест: “Чтоб огонь зимы палящей // Сжжг грозящий // Дальний крест!” — 2, 226). Называя вьюгу чувств и измен

“вторым крещеньем”, он готов понести расплату за нее, принять смерть как “третье крещенье” (“Второе крещенье”, 1907). В стихотворении “На страже” поэт рисует проникновенный образ человека, который остро чувствует стерегущего его Ангела, Ангела совести и возмездия:

И, опустивший меч на струи,  
Он не смежит упорный взор,  
Он стережет все поцелуи,  
Паденья, клятвы и позор.  
И Он потребует ответа,  
Подъемля засветлевший меч.  
И канет темная комета  
В пучины новых темных встреч. (1907, 2, 215)

Основные символы Блока, как из “родника творенья”, выходят из лона заглавного в его творчестве мифологического символа Прекрасной Дамы. Свет Прекрасной Дамы падает и на Дон Жуана, образ которого вытесняет ее и ее рыцаря в блоковской лирике любви.

Поэтический донжуанизм Блока весьма настойчив и своеобразен. Но нужно иметь в виду не только прямое обращение поэта к образу Дон Жуана (в стихотворении “Шаги командора”, 1910—1912; в поэме “Возмездие” и др.), но и косвенное — в широком контексте любовной лирики поэта, многообразно варьирующей ситуацию донжуанства.

Надо заметить, Дон Жуан вновь является в литературе эпохи рубежа веков не только у Блока. Увлечение символикой донжуанства коснулось очень многих художников серебряного века. Можно назвать в этой связи такие произведения того времени, как “Дон Жуан. Отрывки из ненаписанной поэмы” К. Бальмонта (1898), стихотворение “Дон Жуан” (1900) В. Брюсова, позднее — произведения Н. Гумилева (ст. “Дон Жуан” и пьеса “Дон Жуан в Египте”), стихотворный цикл “Дон Жуан” М. Цветаевой или произведения малоизвестных авторов, такие как “Отвергнутый Дон Жуан. Драматическая трилогия в стихах” С. Рафаловича (1907), критические и историко-литературные статьи “Тип Дон Жуана в мировой литературе” К. Бальмонта (1903)<sup>19</sup>, “Дон Жуан” графа Алексея Толстого. Историко-литературный этюд” Маргариты Соломон (1907)<sup>20</sup> и др. Вяч. Иванов размышлял об “интел-

<sup>19</sup> Бальмонт К. Тип Дон Жуана в мировой литературе // Горные вершины. М., 1904.

<sup>20</sup> Соломон М. “Дон Жуан” графа Алексея Толстого. Историко-литературный этюд // Вестник Европы. 1907. Кн. 10, 11.

лектуальном донжуанстве”, проистекающем, по его мнению, из “эстетического индивидуализма”<sup>21</sup>.

И такая вновь поднявшаяся волна творческого интереса к символу Дон Жуана в XX веке, конечно, не была простой случайностью. Хотя можно было смеяться, как это делал автор “Возмездия”, над старомодностью и неуместностью Дон Жуана в нынешнем веке, его загадка какими-то своими сторонами явно задевала Блока и его современников. Но какими же именно?

Можно предположить, что символ Дон Жуана приходится кстати в кризисные моменты жизни — жизни человеческой личности и общества, — в пору “распутий”. Когда каждому предстоит выбор и решение, но решение слишком трудно, еще не принято, и потому в мифе о Дон Жуане необычайно притягательной становится сама бесконечность стремлений и возможностей, не способная смириться с неизбежной односторонностью всякого решения.

К. Бальмонт пытается романтизировать в своем Дон Жуане именно это — вечный мятеж страстей, нескончаемый любовный поиск, поиск красоты. Преодолеть временность, конечность каждого конкретного человеческого чувства — продлить его “миг”, — по Бальмонту, невозможно, да и не нужно. Поэтому мудрость в том, чтобы уметь свободно отдаться самим переходам, переменам чувств. Под стать Дон Жуану в его лирике и женская суть (а в ней — тайна самой жизни), символизированная образом женщины с “прочь глядящими глазами”, образом “змеиной неверности”. Изменчивость, многообразная игра форм жизни и есть высшая ее поэзия и красота, утверждает К. Бальмонт.

Драматическая же сторона, заключенная в Дон Жуане, — разрушающая и разрушительная — осмыслена в его поэзии все-таки не глубоко. В герое “Отрывков из жизни ненаписанной поэмы” мы видим отнюдь не страдание от невозможности найти в реальности желанный высший образец красоты, но, скорее, упоение самим процессом вечной чувственной игры. Полная психологическая непредсказуемость, неожиданность проявлений бальмонтовского лирического героя выражает не столько неустойчивую стихию чувств, сколько самолюбивое желание личности такую “стихийность” в себе культивировать. И в этом можно уловить логику всех маленьких “донжуанов” нашего века, “донжуанов”-коллекционеров, когда в эпоху рационализма эмоциональная стихия мельчает, в качестве редкости дорожает в цене и потому иногда симулируется, разыгрывается личностью.

<sup>21</sup> *Иванов Вяч.* О веселом ремесле и умном веселии // *Иванов Вяч.* Лики и личины России... С. 169.

Художественная суть образа Дон Жуана в поэзии К. Бальмонта по замыслу — “трагедия эстетизма”, в действительности же, скорее, мелодрама самоутверждения индивидуалистической личности.

Блоковский же Дон Жуан поистине глубок и трагичен. Трагическое начало — губящее других и гибельное для него самого — акцентировано в нем. Стихотворение Блока о Дон Жуане недаром названо “Шаги Командора”. В легенде о вечном любовнике поэтом выбрано именно это — не прелесть обольщения и любовной игры, не ликование страсти, а час расплаты, возмездия, ужас приближающейся встречи с Командором, со смертью. Перед нами Дон Жуан не обворожительный, не всепобеждающий, даже не смелый и не свободный, а охваченный страхом:

Тяжелый, плотный занавес у входа,  
За ночным окном — туман,  
Что теперь твоя постылая свобода,  
Страх познавший Дон Жуан? (3, 80)

Однако еще более важно другое. О противоречиях этого мирового литературного типа однажды было верно замечено: “Не то отталкивает нас в Дон Жуане, что он любил многих женщин, а то, что он смешал любовь с обманом”<sup>22</sup>. Блоковский же Дон Жуан поражает нас другим (и в этом его глубокая, хотя и трагичная человечность) — тем, что в нем в отличие от всех почти мировых “дон жуанов” нет ни тени фальши. Он гибнет и губит, но не обманывает. И он сам — главная своя жертва. Весь отдаваясь любовному “пожару”, “игре трагических страстей”, он всегда готов к самоотдаче, к самоказни, к тому, чтобы безжалостно выдать себя на пытку. Так, жестоким самосудом звучит последняя строфа “Унижения” (1911):

Ты смела! Так еще будь бесстрашней!  
Я — не муж, не жених твой, не друг!  
Так вонзай же, мой ангел вчерашний,  
В сердце — острый французский каблук! (3, 32)

Художественная неповторимость и притягательность блоковского Дон Жуана еще и в том, что в хмелю страстей он верен думе о любви навсегда, не развенчал ее, живет воспоминаниями о ней и все измеряет ею: “Разве это мы звали любовью?..” (3, 31). Как это ни парадоксально, его Дон Жуан в своей сокровенной

<sup>22</sup> Бальмонт К.Д. Горные вершины. С. 203.

глубине остается рыцарем Прекрасной Дамы, бесконечно от нее далеким, но внутренне нераздельно с ней связанным. В этом парадоксе поэт прозревает одну из действительных духовных драм своей эпохи (драмы, пожалуй, не знавшей до XX века таких пределов!) — разделение личности на “внутреннего человека” и “внешнего” — того, кто еще удерживает “в уме”, про себя, высокие желания чего-то цельного, гармонического, устойчивого, и того, другого, реализующегося в действиях, в жизненной практике, каждый день уступающего прихоти случая и в итоге разбитого на куски.

Так в любовной лирике Блока, в частности “донжуанской” ее символической, просматривается складывающаяся в его творчестве концепция трагической личности, трагического гуманизма. Поэт признает неизбежность и правоту свободы, “мятежа” чувств, даже “произвола” личности и одновременно — необходимость принятого ею высшего, надличного “закона”, но пока не в состоянии их примирить:

И в каждом сердце, в мысли каждой

Свой произвол и свой закон... (“Возмездие” — 3, 302)

В 10-е годы поэт создает образы огромной художественной силы, образы трагического одиночества личности. Особенно выделяется среди них стихотворение “Нет, никогда моей и ты ничьей не будешь...”, отмеченное самим автором как “очень важное”. Образ сильной личности предстает в облике женщины — “кометы”, свободной, “ничьей” и “отверженной”. При всем таинственно космическом, вселенском колорите стихотворения запечатленная в героине женственность далека от Вечной женственности Прекрасной Дамы. Она воплотилась в реальной, вполне земной женской судьбе, близкой к судьбе тех русских женщин, которые (подобно прототипу героини стихотворения актрисе Л.А. Дельмас) уже в ту пору искали творческой активности, дерзали войти в искусство, в театр, в общественную жизнь. Это женственность той, что посмела стать самостоятельной и независимой, за что и наказана, обречена на трагическое одиночество. Именно в самозаконности личности, не ведающей “орбит”, — источник ее неиззяснимой прелести, но и ее вины.

Личность права, ступая на свой, никем не вычисленный, опасный, даже неправильный путь. Это, по Блоку, бунт против неправого устройства всей жизни: “Все так ужасно, что личная гибель, зарывание своей души в землю — есть право каждого. Это возмездие той кучке олигархии, которая угнетает весь мир” (3, 465). Но человеку не миновать и тяжелой расплаты за свой “произвол”, уклонение от “орбит”.

Оправдывая первое — спонтанную волю личности к жизни “полной мерой” (“quantum satis Бранда воли...” — 3, 344), вплоть до соблазна “вседозволенности”, проклятой Достоевским, — Блок, конечно, не может на этом остановиться. Вновь и вновь в его лирике возникает сопротивление эгоцентрическому беззаконию личности и поиск смиряющего его высшего, надличного начала, приобщающего к всеобщему, мировому, народному.

Трагическим пафосом насыщены стихи Блока о счастье — такие как “И вновь порывы юных лет...” (1912), “Миры летят. Года летят...” (1912), “Ты жил один! Друзей ты не искал...” (1914) и др. В авторе этих стихов — в отличие от многих поэтов-модернистов, как пошлость презревших надежду человечества на счастье, а также в отличие от связанных с этой средой философов — Н. Бердяева или С. Булгакова — нет и тени интеллектуалистского высокомерия в отношении к эвдемонизму.

И тем не менее в стихах Блока несомненна отчаянная горечь отрицания личного поиска счастья. Объяснение этого скрыто не только в созвучной Лермонтову мысли Блока о гордом отказе личности от блаженства *невечного*, преходящего: “Не можем сохранить *неумирающего счастья...*” (3, 218). Блоковское отрицание “счастья” глубже, трагичнее. Счастье виновно не только в своей слабости, временности, но и в том, что на нем в этом “страшном мире” непременно лежит тень эгоистического начала, инстинкта обладания, присвоения и обособленности — печать принципа “мое!”. Подлинная духовная зрелость, свобода личности и состоит в готовности отказаться от самовластного “мое!” и принять необходимое “наше”, связь с миром:

И все уж не мое, а наше,  
И с миром утвердилась связь... (3, 144)

В отношении к счастью лирического героя А. Блока выражена вся трагическая раздвоенность личности. С одной стороны, горечь “несбыточной мечты”, а с другой — неотступное вопрошание “сердца” все о том же — о счастье — и возвращение на круг надежды:

Миры летят. Года летят. Пустая  
Вселенная глядит в нас мраком глаз.  
А ты, душа, усталая, глухая,  
О счастья твердишь, — который раз? (3, 41)

В художественном постижении подобного упрямства, неприимости человеческой души, вопреки “годам”, “мирам”, “придуманым причинам” твердящей о счастье, Блоком открыт

некий, пусть еще неразгаданный, но вечный, непреложный и правый ее “закон”.

Одной из вершин трагического гуманизма А. Блока стал его “Соловьиный сад” (1915). Думается, нужно во многом пересмотреть толкование “Соловьиного сада”, ставшее у нас привычным. Неверно находить смысл поэмы в идее однозначного торжества долга — возвращения героя к трудной, но достойной трудовой жизни. В действительности это поэма с непримиримым конфликтом и трагическим исходом. Опереться же в таком понимании “Соловьиного сада” можно на работу Л. Долгополова<sup>23</sup>.

Все произведение построено на пафосе несогласованности двух жизненных начал, двух путей бытия — жизни на скалистом берегу, жизни вечного работника, терпящего все тяготы мира — “зной”, тесноту, обездоленность, скуку и однообразие существования, — и “сада” счастья, с его символами изобильной красоты (“лишних роз”), услады искусством, любовной страстью. Сюжетное движение поэмы — в сложном взаимодействии этих “краев”. Между ними не только разительное несходство и чуждость, но и тайна неизъяснимой тяги друг к другу, словно между двумя берегами: когда стоишь на одном, манит другой, противоположный. Так именно происходит с героем: когда он на своем “каменистом” пути, его соблазняет соловьиный напев, когда же он в “соловьином саду”, он слышит зов моря и к нему возвращается.

Но почему так происходит? В чем Блок видит причину блужданий героя? Причина его бегства из “сада” — не разочарование в нем. Напротив, “соловьиный сад” — лучше, краше самой мечты героя (“...И звенели, спадая, запястья // Громче, чем в моей нишей мечте...” — 3, 243).

“Чары” соловьиного сада навсегда “взяли душу” героя, этого “края” ему уже не забыть.

Не случайно также *беззвучию* скалистого берега (до заключительных частей поэмы) противостоит *звучность* “соловьиного сада”. В “саду” “не смолкнет напев соловьиный, что-то шепчут ручьи и листья”, “кто-то тихо смеется”, раздается “сладкая песнь”, сама любовь переливается в звуки, в звон спадающих запястий. И все это соединяется в образ “*звнящего сада*”. Многозвучность его — символ полноты, радостного разнообразия жизни.

Но в каждом из этих миров есть и своя односторонность, своя “вина”. Это, с одной стороны, безрадостность, суровость,

<sup>23</sup> Долгополов Л. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. М.: Л., 1964.



однообразии существования, символизированного, в частности, образом бесконечного повторения, круговращения пути работника с осликом:

Донесем до железной дороги,  
Сложим в кучу — и к морю опять... (3, 240)

А с другой стороны — замкнутость “соловьиного сада”, его эгоистическая огражденность от “дольнего горя”, рождающие “сиротство” души героя.

Потому в нем и пробуждается тяга назад, к морскому простору, который теперь, к финалу, уже озвучен, и так мощно, что в “шумах прилива”, в “рокотанье моря” гложет “соловьиная песнь”. И тем не менее возвращение героя на круги своя, к суровому долгу, труду и самообузданию — не торжество, а трагедия или, точнее, торжество *ценой трагических потерь*. Ибо это потери действительных, необходимых человеку благ — свободы чувств, счастья любви, наслаждения искусством, красотой, многообразием жизни.

В поэме выражена идея трагической несовместимости этих двух “берегов” жизни. Сущность индивидуального и социального российского бытия в эту пору преломлялась у Блока, по его собственным словам, в “*трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего...*” (3, 296): действительности и искусства, народа и интеллигенции, политики и духовного творчества<sup>24</sup>.

В поэме слышится также общечеловеческий философский вопрос: “Наслаждение или долг?” (если использовать формулу экзистенциалистской философии Киркегора). И ответ остается дилеммой: “или — или...”

Жизнь личности “меж двух огней” Блок стремится художественно осознать и в историческом аспекте. В поэме “Возмездие” весь духовный облик и сама “родовая” история героя, дворянского “интеллигента”, отмечена печатью “двоеверья” (3, 314). В таком “двоеверье” смешались преданность национальной “старине” (“живая память старины” — 3, 314) с нигилизмом (“то нигилист в косоворотке...” — 3, 315). И подчеркнем: подобное — родовое, так сказать, — свойство Блок оценивает с удивительной прозорливостью, выявляя глубину общественной и духовной “промежуточности” русского интеллигента-либерала, с его зависимостью от двух традиционных в нашей истории авторитетов — с верой в народ и, условно, в “доброе царя”:

<sup>24</sup>См.: Бройтман С. Источники формулы “нераздельности и неслиянности” у Блока // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1987. С. 79–88.

А все в безгливости природной  
*Меж волей царской и народной*  
Они испытывали боль  
Нередко от обеих волей.  
Все это может показаться  
Смешным и устарелым нам,  
Но, право, может только хам  
Над *русской жизнью издеваться.*  
Она всегда — *меж двух огней.* (3, 313)

Подобное состояние “меж двух огней” в романтическом сознании Блока превращается в черту русской истории вообще, в черту национального характера.

Где же и в чем ищет Блок разрешения опутывающих жизнь противоречий? Что для него может быть “достойного” в этом “страшном мире”, в реальной российской действительности эпохи между двух революций? Довольство “сытых”? Проклятье каторжного труда? Могушество бездушной техники? Довольство мешан всех рангов было приговорено поэтом к позорному столбу еще в дни 1905 года (“Сытые”). “Жалкая” сила технического идола — погоня за “рекордом” — развенчана им в “Авиаторе” (“И жалкий мировой рекорд...” — 3, 34). Не спасает современную личность и “бред любви”, потому что страсть отделилась от любви, стала всего лишь “черствой чувственностью” (выражение А. Белого), чувством *зимним*, вьюжным, не греющим душу, отнимающим у человека свободу и “память об отчизне”. В поэтическом сознании Блока любовь, как и все духовные ценности в этом мире лжи и насилия, трагически раздваивается, расщепляется.

Но Блок не был бы Блоком, если бы остановился перед этим — перед неразрешимостью “человеческой задачи”. Поэт — в “вечном бою” с самим собой. Против трагической концепции бытия, против порочного круга “Соловьиного сада” спорят другие его произведения, и прежде всего стихотворный цикл “Родина”. Здесь брезжат просветы, намечаются выходы из тупиков.

В “Стихах о России”, в “Итальянских стихах”, а также в поэме “Возмездие” — произведениях конца 900-х и 10-х годов — формируется чувство истории в поэзии Блока<sup>25</sup>.

Циклы “Итальянские стихи” (1909) и “Родина” (1907—1916), такие непохожие друг на друга, в чем-то сокровенном близки между собой, дополняют друг друга. Можно даже сказать, что “Родина” была бы невозможна без стихов об Италии. По письмам, записным книжкам и очеркам известно, как во время

<sup>25</sup> См.: *Исупов К.* Русская эстетика истории. СПб., 1992.

путешествия по Италии (1909) напряженно думал Блок о своей России, о значении отчизны в судьбе личности. И если в Италии он открыл для себя вторую, духовную родину, то там же до конца прочувствовал, что единственная страна, с которой он соединен кровно, неразделимо, — это Россия. “Единственное место, где я могу жить, — все-таки Россия...” (8, 288), — писал Блок в письме к матери 19 июня 1909 года из Милана.

В обоих циклах — об Италии и о России — ключевыми являются размышления *о времени и вечности, о движении истории*. Аспект вечности преобладает в “Итальянских стихах”, истории — в “Родине”.

Душа стихов об Италии, главная их печаль — неотступное чувство необратимости времени, невозвратности минувшего (и об этом — эпитафия, древняя флорентийская надпись). Художественное время “Итальянских стихов” — двуслойно. Это кратчайшее время их автора-“героя”, всего несколько встреч путешественника с городами Италии, несколько ярких лирических мгновений, принадлежащих началу нашего века (о чем мы узнаем по ряду предметных реалий — еще не ставшие вполне привычными “синема” или хрип “авто”). И вместе с тем художественное время “Итальянских стихов” необозримо велико: воображение поэта словно спускается в колодезь тысячелетий, к началу эры, к истокам культуры. Пафос прекрасной древности, главный в цикле, рождается у Блока неприятием буржуазного лика современной Италии. Эта сегодняшняя жизнь, с ее “торговой толчеей”, “тоской многоэтажной”, “европейской гнилью”, сквозит в образе модернизированной, опошлившейся и потому ненавистной поэту Флоренции. В стихах о Флоренции — “Иуде” — современность приговорается к позорному столбу как предательство прошлого, как разрыв времен. И связь восстановима через обращение поэта к истории, к прошедшему с целью различить в нем *вечно “живое”*.

В художественном времени “Итальянских стихов” можно выделить время реально-историческое (его отправными точками служат достоверные факты и действительные лица истории — Галла Плацидия, Медичи, Беато, Данте, Перуджино и другие), и время мифологическое, которое восстанавливается фантазией поэта. Образ возникает в этом цикле стихов как впечатление от реального, конкретного явления жизни, культуры — от воочию увиденной древней фрески, надписи на стене, картины или скульптуры — и одновременно как неповторимо личностное, *индивидуальное переживание* запечатленного в них предания, вечного мифа, библейского или евангельского сюжета (стихотворения “Благовещение”, “Успение”, “Madonna Da Settingnano” и

др.). Словно наказание за нескромный интерес к тайнам былого, преследует поэта образ Саломеи, несущей на черном блюде “кровавую голову” не Иоанна Крестителя, а самого поэта. Как символ кровавого своеволия властителей Блоком прочитана и история с эмблемой города Перуджи — мифологический образ грифа с тельцом (“А над ними — символ своеволия — // Перуджинский гриф когтит тельца...” — 3, 119).

Стихотворение “Равенна”, открывающее собой цикл, — лирическое раздумье о потерянном и вечном. Множество настоячиво повторенных в стихотворении отрицаний (грамматических оборотов с акцентированием “не”): “уже не ввозят мозаик”, “не прожог”, “не пел”, “не мечтал” (3, 99) — передает чувство неисчислимости, нескончаемости исчезновений всего на земле. Но наполняющее стихотворение настроение неоднородно, сложно: это не только печать всеуничтожающего времени, но и сопротивление ему, поиск самозащиты от него. Этот поиск также неотступен, также идет по ступеням повторений, вначале робкой чередой, потом более уверенной: “Лишь медь торжественной латыни // Поет на плитах, как труба...”; “Лишь по ночам, склоняясь к долинам, // Тень Данте с профилем орлиным // О Новой Жизни мне поет” (3, 99). Не страшатся времени слово (неумолкающая латынь), красота и искусство, прозрения художника. Но не только. Неверно считать, как это делают некоторые исследователи<sup>26</sup>, что искусство — единственная вечная ценность и связь времен, утверждаемая автором “Итальянских стихов”. Другое начало, еще более значимое, открыто в образе “равеннских девушек”, людей невеликих, безымянных, о которых не поет гордая латынь, но в живой плоти сохраняющих дух нации, итальянского народа. В изображении их облика Блок подчеркивает такой мотив. Память о минувшем (“печаль о невозвратном”) с его страданиями и красотой пропитала ткань самой жизни, одухотворила и облагородила облик итальянской женщины, облик нации, и, значит, прошлое не бессмысленно и не потеряно для будущего (“Лишь в пристальном и тихом взоре // Равеннских девушек, порой, // Печаль о невозвратном море // Проходит робкой чередой...” — 3, 99). Значительность мотива подобной, растворенной в поколениях “памяти” крови и духа усиливается тем, что образ “равеннских девушек” варьирован в ряде других стихотворений цикла (“Почивает в мире Теодорих...”, “Девушка из Spolieto” и др.). Такая “память” стоит у Блока рядом с “возрождением”. Если мотив “печали” о прошлом акцентиро-

<sup>26</sup>См.: *Спивак Р.С.* А. Блок. Философская лирика 1910-х годов. Пермь, 1978. С. 55, 57, 59, 60 и др.

ван в первом стихотворении цикла (“Равенна”), то в следующем (“Почивает в мире Теодорихх...”) он сплетается с символической темой обновления жизни, “весны” в глазах: “В ласкающем и тихом взоре // Равеннских девушек — весна...” (3, 100). Образы итальянских девушек — “мадонн”, расцветенные в стихах Блока по-детски яркими и чистыми красками, красками солнечной радости жизни, — это память не только о “небе”, о “вековых запретах”, но и о земле, о ее многоцветье:

*Желтый платок твой разобран цветами —  
Сонный то маковый цвет.  
Смотришь большими, как небо, глазами  
Бедному страннику вслед.* (3, 111)

Так в “Итальянских стихах” выражается уже знакомый нам по творчеству Брюсова и других поэтов его ряда тип отношений времени, когда прошлое, приближенное к нам воображением художника, готово переступить в будущее. Связь эпох мыслится в образах “возвратного прилива” (3, 104), в русле метафизических идей круговорота истории (“Венеция” и др.). Однако сквозь образы “возврата”, замкнутого круга времен в “Итальянских стихах” в целом уже сквозит какое-то иное, более глубокое и диалектичное понимание истории в надежде на развивающееся и обновляющееся бытие, осязаемое в образах национального итальянского народного характера.

В связи с этим к концу 900-х годов меняется сам лиризм Блока, точнее, вырисовывается в своем наиболее зрелом выражении. Меняется сама позиция лирического “Я”. Оно смещено теперь из центра лирической композиции в сторону, поставлено в позицию наблюдателя: “Лишь как художник, смотрю за ограду...” (3, 101). Помимо лирического “Я” здесь появляются, как правило, другое лицо или явление, событие, которые и составляют главный, волнующий интерес стихотворения. В примечании к стихотворению “Девушка из Spolletto” Блок говорил, что, подобно живописцам Возрождения, любившим “изображать себя самих на своих картинах в качестве свидетелей или участников” (3, 529), “сладострастно подсматривающих” или равнодушных, или, наконец, “свидетелей великого события”, чье присутствие “необходимо и имеет уже характер какого-то таинственного действия” (3, 529), он хотел представить себя в стихах как художника этого последнего типа.

Чувство, переполняющее стихотворение “Девушка из Spolletto”, не просто восторг от созерцания красоты, но некое “таинственное действие” — оживание, воскрешение души, вновь

способной к подвигу самоотречения: “Дева, не жду ослепительной встречи — // Дай, как монаху, взойти на костер!..” (3, 101).

Лиризм Блока, вбирающий в себя разные голоса, в котором есть стремление слиться с множеством других человеческих жизней, становится лиризмом со-участия, со-бытия. Со-бытия с народной жизнью, и это самое важное. Новаторские черты подобного лиризма “сораспятия” были глубоко показаны в работах Л. Тимофеева, П. Громова, Д. Максимова, З. Минц, Л. Долгополова и других наших исследователей.

Эпоха первой русской революции, и с ее подъемами, и с последующим спадом общественных умонастроений, была для Блока временем углубляющегося осознания гражданского долга писателя, когда захватили его тревожные “вопросы, вопросы, вопросы” о “народной душе”, о народе и интеллигенции, о революции и России.

12 сентября 1908 года Блок писал в записной книжке, что “единственное возможное преодоление одиночества” — “приобщение к народной душе и занятие общественной деятельностью”<sup>27</sup>.

В докладе “Народ и интеллигенция” (ноябрь 1908 года) Блок поставил “самый больной, самый лихорадочный” вопрос о разрыве современной интеллигенции и народа как “трагедии России” (5, 324). Блок не мог, да и не пытался дать сколько-нибудь ясной программы, разрешающей противоречия. Но смысл его выступления был в том, чтобы обрисовать необыкновенную, ни с чем не сравнимую значимость для современности, когда все “слишком неблагоприятно”, вопроса о народе. Важно, что в понимании Блока русский народ — не только объект сострадания, но и родник жизненной силы, оздоровления нации, надежда на спасение России. Недаром Блок в отличие от других символистов так выделял М. Горького, отводя его творчеству совершенно особое, даже исключительное место в русской литературе (при всех оговорках в отдельных суждениях на его счет): “...положение Горького исключительно и знаменательно; это писатель, вышедший из народа, таких у нас немного” (5, 321). Горький возбуждал и усиливал проснувшуюся в Блоке жажду духовного здоровья, определенности, простоты и подвига, необходимых, по его убеждению, для личности, для России. Об этом свидетельствуют многие высказывания Блока той поры. В письмах А. Белому в августе 1907 года Блок признавался: “Никакого “оргазма” не понимаю и желаю трезвого и простого отношения к действительности”<sup>28</sup>, потому так “ухватился” “за Ски-

<sup>27</sup> Блок А. Записные книжки 1901—1920. М., 1965. С. 114.

тальца: я за Волгу ухватился, за понятность слога, за отзывчивость души, за ее здоровую и тупую боль”<sup>29</sup>, ту муку, которая есть и у Андреева: “мучается Россией”<sup>30</sup>. Первого октября того же 1907 года он писал Белому: “Я редко тоскую и унываю, чаще — бодр. Предо мной плывет новое, здоровое, надеюсь, сильное. Как человек с желанием *здоровья* и *простоты*, я и пишу или стараюсь писать”<sup>31</sup> (курсив мой. — Л.К.).

Под знаком подобных умонастроений и создавались Блоком его стихи о России, творился миф о ней, такой важный в его художественном сознании.

Ища человека новой “пробы”, Блок помышляет не только о соединении в нем индивидуального и общего, но и о гармонии “художника и человека” (5, 464), утонченно артистического и практически-жизненного начал. Высокие образцы такой личности он находит в художниках, в людях искусства своей эпохи — в великом Толстом, в Ибсене и Комиссаржевской, Врубеле и Стриндберге. В статьях о них (в частности, “От Ибсена к Стриндбергу” или “Памяти Августа Стриндберга”) поэт обращается также к проблеме, волновавшей его всю жизнь, — к вопросу о соотношении в личности *мужественного* и *женственного* начал. Он мечтает “о гармоническом распределении мужественных и женственных начал, тех начал, которые до сих пор находятся в дисгармонии и кладут препятствия освобождению человека” (5, 465). С этим, с перестройкой самой психологической структуры личности, он связывает внутренние условия обновления “русской души”, “человеческой души” и культуры. Он пишет: “...слишком часто еще наша мужественная воля, воспитанная на старом и отгоревшем, теряет силу сопротивления и парализуется бабьей злостью; слишком часто происходит и обратное: *женственные*, в лучшем смысле слова, *начала гибкости и обаяния* — *столь же незаменимые проводники культуры* — огрубляются неглубоким и бесцельным рационализмом, началом не мужественным, а всего только — “мужским” (5, 465. Курсив мой. — Л.К.).

То, что раньше представало у Блока в символах мистической Вечной женственности, теперь облекается в иные, более реальные контуры, в размышления о “началах гибкости и обаяния” как проводниках культуры, необходимых для личности в качестве противоядия против сухой рассудочности, черствого рационализма. Тем самым Блок, как и Белый, включается в характерную

<sup>28</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. С. 190.

<sup>29</sup> Там же. С. 205.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же. С. 220.

для литературы и философии XX века проблематику о пределах, возможностях и опасностях рационализма. Под категорией “мужества” нового типа Блок понимает “силу сопротивления” личности, непреклонную и суровую, но и не злобную: “Когда мужественное превращается в мужское, то гнев вырождается в злобу” (5, 465). И теперь, в 10-е годы, творческие раздумья поэта все чаще направляются именно к этому началу как ядру личности — мужественности, действенности, воле, готовности к героическому и гражданственному самоотречению. И это наблюдается не только в его публицистике и критике, но и в поэзии — в поэмах “Соловиный сад”, “Возмездие”, в драме “Роза и крест”, в стихах о России.

Цикл стихов “Родина” был создан напряжением творческой воли поэта — устоять перед отчаянием в “страшном мире”, не отдать ему на поругание самое святое (“Как не бросить все на свете, не отчаяться во всем...” — 3, 279). Художественная мысль А. Блока здесь поистине бесстрашна. Поэт пытается себя последними вопросами и пределами — смертным часом (такова ситуация “Последнего напутствия”) и воспоминанием об утре человеческой жизни (“Снится — снова я мальчик...” — 3, 265); тишиной уединенного “старого дома” и желанием слиться с “тысячью жизней”, с ветром истории; постылой очевидностью (“Грешить бесстыдно, непробудно...”) и сказкой, “снами” души.

Оригинальность блоковского подхода к патриотической теме состоит не только в многоаспектности, “полифоничности” ее рассмотрения. Художественное сознание Блока синтетично — это мышление противоположностями: образный поток движется как бы по множеству меридианов от полюса к полюсу в стремлении охватить всю сферу целиком.

Однако исследователи нередко невольно недооценивают целостность замысла, когда выдвигают в качестве главных одни стихотворения — “Россия”, “Русь моя...”, “На поле Куликовом”, “Новая Америка”, “Коршун” — те, что прямо связаны с темой Родины, и отодвигают на второй план, словно не замечают, другие — “Ветер стих, и слава зарева...”, “Сны”, “Приближается звук. И, покорна шемящему звуку...” и др. — те, что кажутся слишком личными, частными.

Известно, что в строе блоковских стихов о Родине образы “Русь моя” и “Жена моя” — всегда близки, всегда рядом. Вдумываясь в это, понимаешь, что подобная близость — больше, нежели поэтическая аналогия, метафора, выражающая страстную интимность патриотического чувства Блока. Эти две любви — к единственной женщине и к единственной на земле стране, Родине, — два высших Божественных зова жизни, две главные



человеческие необходимости, которые, по Блоку, имеют общую природу, некие общие законы. И та, и другая любовь драматичны, в каждой свое неизбежное страдание, свой "крест", и поэт "бережно" несет его через всю жизнь:

Тебя жалеть я не умею  
И крест свой бережно несу... (3, 254)

Драма той и другой любви имеет в глубине своей и какие-то общие пути исхода, разрешения. Исход зависит от умения связать начала и концы жизни, понять бытие как целое. И один человек, и вся страна, оглядываясь назад, на прошлое, могут найти в критических моментах своей истории — моментах крайнего напряжения и возвышения духа, как Россия в памяти о Куликовом поле, — надежду на прорыв трагического круга противоречий, на разрешение неразрешимого: "И невозможное возможно..."

Ключевую роль в философии и поэтике цикла выполняет категория художественного времени.

В цикле легко можно выделить время индивидуальное, время лирического героя, и время России, ее истории. И нельзя сказать, что первое — только часть второго. Это некие самостоятельные категории, различные по масштабу, но близкие по структуре. Время лирического героя — момент апогея человеческой жизни, ее кульминации, когда жизнь обозревается целиком, когда уже "вспомнил" о неминуемом своем конце и мысленно возвращаешься к первоначалам. Время России — роковой ее час, гибельный или "звездный", и вместе с тем вся ее история, судьба. Основные полюса здесь, в плане конкретно-исторического времени, — цикл "На поле Куликовом" и "Новая Америка" — от конца татарского ига до кануна революционных потрясений, то есть прошлое и будущее России.

Однако конкретная история в стихах о Родине возвышается до философии: в жизни своего народа Блок стремится уловить "неразменные ценности", коренные начала бытия, которые сохраняются в разные века и эпохи. Так возникает метаисторическое время, в художественной реализации которого первостепенную роль играет сказочно-мифологическое начало.

Суть проблемы, разумеется, не сводится к тому, что исторические явления представлены у поэта в эстетическом обрамлении народного мифа — сказки, предания. Мифопоэтическим началом, думается, заложена самая основа образа. В историческом прошлом России Блок сосредоточивает внимание прежде всего на том, что донесла из древности до сегодняшнего дня живая, стихийная народная память — память о Мамае и князе Донском

или о полках Игоря (ряд выразительнейших ассоциаций со “Словом о полку Игореве”: крики лебедей, орлий клетот, предвещающий беду “княжеской рати” и др.). Вековая творческая память народных сказок и преданий служит Блоку первостепенным и безошибочным ценностным ориентиром в постижении прошлого.

В сказках и “песнях” поэт допытывает скрытый, загадочный смысл “тьмы” истории:

Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?  
Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма!  
Эх, не пора ль разлучиться, раскаяться...  
Вольному сердцу на что твоя тьма?

Знала ли что? Или в бога ты верила?  
Что там услышишь из песен твоих?  
Чудь начудила, да Меря намерила  
Гатей, дорог да столбов верстовых... (3, 259)

Неотвязность вопрошаний поэта о прошлом подчеркивается здесь самой художественной формой, близкой к поэтике народных заклятий<sup>32</sup>, загадок и каламбуров со свойственным им ритмом настойчивых, магических повторений и вопросов вплоть до звуковой и смысловой игры в корне слов: “Чудь начудила, да Меря намерила”...

Народная сказка у Блока, как и “священный миф” у Брюсова, становится в “Родине” “мостом” времен, перекинутым в вечность:

Верь, друг мой, сказкам: я привык  
Вникать  
В чудесный их язык  
И постигать  
В обрывках слов  
Туманный ход  
Иных миров,  
И темный времени полет  
Следить,  
И вместе с ветром петь;  
Так легче жить,  
Так легче жизнь терпеть  
И уповать,  
Что темной думы рост  
Нам в вечность перекинет мост,  
Надеяться и ждать...  
 (“Было то в темных Карпатах” — 3, 290)

<sup>32</sup>См.: Кумпан К. Заметки об источниках “Поэзии заговоров и заклинаний” // Мир А. Блока: Блоковский сборник. VI. Тарту, 1985. С. 40—41.

Звеном временной связи в блоковском художественном мире оказывается не только фольклорный миф, но и “миф” литературный — образ-реминисценция, отголосок, воспоминание из области поэтической классики. Так, знакомой нам с детства пушкинской “сказкой” о Лукоморье веет от стихотворения “Там неба осветленный край...” с его анафорическими зачинами строк и певучим, заволаживающим ритмом:

Там неба осветленный край  
Средь дымных пятен.  
Там разговор гусиных стай  
Так внятен.

.....  
Там осень сумрачным пером  
Широко реет.  
Там старый лес под топором  
Редет. (3, 264)

В “Новой Америке” безымянно, но все-таки определенно присутствует образ гоголевской птицы-тройки — в ритме неостановимого движения, полета в необозримые дали:

Дальше, дальше... И ветер рванулся,  
Черноземным летя пустырем...  
Куст дорожный по ветру метнулся,  
Словно дьякон взмахнул орарем...

А уж там, за рекой полноводной,  
Где пригнулись к земле ковыли,  
Тянет гарью горючей, свободной,  
Слышны гуды в далекой дали... (3, 269)

И строй образов, и ритм стихотворения — вскачь, взлет — перекликаются у каждого россиянина с образом мчащейся во весь опор тройки-Руси, перед которой сторонятся другие народы и государства, другие “Америки” у Блока.

Мифопоэтическое начало в цикле “Родина” выступает не только настойчиво, но и весьма многообразно, порой сложно и опосредованно. Рядом со сказкой, иногда смешиваясь с ней, иногда отделяясь, движется стихия вешего сна. Символы его пронизывают многие стихотворения цикла.

Структура сна, как уже говорилось, вообще необычайно близка к специфике символа у целого ряда русских символистов. Недаром многие из них, и Блок в том числе, проявляли самый пристальный интерес к данному психологическому феномену (об этом свидетельствуют, в частности, записные книжки поэта). Загадочная природа сна могла притягивать художников-символистов многими своими сторонами.

Сновидение с его фантастикой, нереальностью, сплошной неправдой и в то же время безусловной свободой от намеренной лжи, всяческих личин, самообманов и иллюзий — как бы сама невинность бессознательного в человеке. Перемешивающее, переставляющее, спутывающее все и вся сновидение позволяет встретиться тому, что в реальной жизни сблизиться не может, открывает тем самым возможность увидеть и оценить привычное с неожиданной, новой стороны.

Стихия сна, способная свести воедино и примирить разнородные стремления человека, совместить несовместимые отрезки времени (ср. у Блока: “Снится — снова я мальчик, и снова любовник...” — 3, 265), могла привлекать поэта как прообраз скрытой, внутренней целостности человеческого сознания.

Бессвязными, но настойчивыми ритмами видений, голосом бессознательного в человеке сон кричит о неосуществленных, но неистребимых его желаниях.

Объединяя сны и сказки, фантазию и историческую реальность, поэт пытается распознать заветы и чаяния целого народа, тайны его прошлого и будущего. В стихотворении “Сны” читаем:

Внемлю сказке древней, древней  
О богатырях,  
О заморской о царевне,  
О царевне... ах...

.....  
Под парчами, под лучами  
Слышно ей сквозь сны,  
Как звенят и бьют мечами  
О хрусталь стены... (3, 266—267)

Художественная целостность воображаемого и реального, сказочного и исторического создается в цикле “Родина” единством сходных, сближающих их символических мотивов, повторением ведущих “звуков” — “щемящего звука” любви, памятью о близости единственной на свете милой руки, о доме, и в то же время манящего зова вдаль, из дома, “за моря, за океаны”, где слышится вечный звон мечей, бьющихся за освобождение (“И вечный бой! Покой нам только снится...”).

В постоянном варьировании, противостоянии и сближении этих мотивов таится мечта поэта об их согласии — о согласии “дома” и “неба”, близкого и дальнего, жизни к себе и от себя, индивидуальной и всеобщей, как и мечта о созвучии временного и вечного, прошлого и будущего.

Обращаясь к структуре каждого из стихотворений цикла, следует прежде всего отметить удивительную гибкость, подвижность временных переходов и опять-таки стремление к целостности

ти, сопряжению времен. Кроме того, необходимо указать на особо весомую роль категории неопределенного времени глаголов — в значении бесконечно протяженного настоящего, уходящего в будущее, в вечность, в беспредельное “навсегда”.

Каково же в итоге художественное оправдание этого всепроникающего принципа “сближения разнородных времен” в плане реально-историческом? Вновь ли это идея бесконечного круговращения, вечного повторения истории?

Образ *круга* жизни не раз появляется в цикле (“круг постылый бытия” — 3, 272; “алый круг”, “кольцо живое” любви — 3, 258); образом кружащего коршуна поэт завершает цикл:

Чертя за *кругом* плавный круг,  
Над сонным лугом коршун кружит... (3, 281)

Мотив неизбывного народного горя в финальном стихотворении цикла — “Коршун” как будто готов вылиться в отчаянное признание порочной неизменности бытия, повторяющегося страшного “сна” истории. Но концовка стихотворения:

Доколе матери тужить?  
Доколе коршуну кружить? —

противится этому. Сам вопрос “доколе?” звучит вызовом судьбе, надеждой на прорыв “круга”.

Блок не раз спорит сам с собой. Контрапунктом к мотиву “а ты все та же” — о России — звучит тема обновления:

Ты все та, что была, и не та,  
Новым ты обернулась мне ликом... (3, 269)

Возвращаясь к минувшему, к памяти собственного сердца и множества поколений (“Мы, дети страшных лет России, забыть не в силах ничего...”), А. Блок ищет подтверждения своих надежд на будущее. Реальная их опора для поэта — прежде всего в народном характере. Своеобразие народного характера видится А. Блоку в его трагическом “отсвете”, отражающем всю сложность исторического пути России, ее “вечного боя”:

От дней войны, от дней свободы —  
Кровавый отсвет в лицах есть... (3, 278)

Однако в национальном характере А. Блок видит не только мрачные “отсветы” прошлого, но и неистребимо живой его дух — освободительное стремление вдаль, “за моря, за океаны”, неприятие усыпляющих душу “тишины” и “покоя”, вечную мятежную стихию.

Родина бережет память о роковых своих часах, моментах смертельной угрозы и крайнего напряжения народных сил, когда эти силы способны превысить собственные пределы. Тогда-то, верит Блок, и развязываются трагические узлы бытия. Так Блоком творится миф о России, которой, может быть, история позволит прорваться к “невозможному” — соединить в жизни стихийную силу и разум созидания, счастье и долг, любовь и свободу.

И так, извлекая из минувшего его “живой” смысл, поэт готовит себя и свое поколение к решающей встрече с будущим, с революцией.

Встреча с будущим для Блока, как он и предчувствовал, оказалась роковой. Период трагического гуманизма и желанной “трезвости” сменяется после революции 1917 года кратчайшим взлетом надежд поэта, надежд на очистительную и искупительную “музыку” стихийного, дионисического “оргазма” истории, которому Блок в порыве самоотречения готов был предать свою душу, полагая это долгом каждой честной личности (период “Двенадцати” и “Скифов”, начало 1918 года), а завершается в жизни и творчестве поэта неизбежным финалом, приближающимся осознанием “крушения гуманизма”.

Поэма “Двенадцать”<sup>13</sup> намеренно лишена автором какого-либо политического и даже конкретно-социального плана в строе образов и стиле: суть их планетарна (образы “буржуя”, “попа”, “витии” оголенно аллегоричны, они всего лишь самые общие знаки “старого мира”). С вновь вспыхнувшей уверенностью в своем творческом “гении” (“Сегодня я — гений”, — известные слова Блока) вслушиваясь в “гул” происходящего, в то, что им было названо “музыкой революции”, поэт видит события в России 1917 года сдвигом мировых, космических, геологических стихий, причем не только по масштабу (“мировой пожар раздумем...”), но и по сокровенной своей сути и корню: это “мировой пожар в крови” (3, 351), сдвиг в природе “естественного народа”, восставшего против цивилизации. И это движение не поддается какой-либо этической оценке: оно вне добра и зла. Обратим внимание на тот первостепенной важности факт, что эмоционально-оценочными красками окрашены в поэме только образы старого мира, — начиная от безобидной поскользнувшейся-

<sup>13</sup> См.: Смолда О. “Черный вечер. Белый снег...” Творческая история и судьба поэмы Александра Блока “Двенадцать”. М., 1991; Петровский М. У истоков “Двенадцати” // Лит. обозрение. 1980. № 11; Гаспаров Б. Тема святочного карнавала в поэме А. Блока “Двенадцать” // Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 4—27.

ся “старушки”, ругающей “большевиков”, и переходя дальше к образу длинноволосого “витии”, к “товарищу попу”, “собранию” проституток, прохожего “бродяги” и, наконец, “поджавшего хвост” Пса. Их оценки нескрываяемо ироничны. Само же главное образное движение поэмы — движение Двенадцати на протяжении всей поэмы подчеркнуто внеоценочно, лежит как бы вне эмоциональной воли автора. Голоса взбунтовавшейся “массовой” стихии — это голоса для поэта далекие, чужие, они вне его власти, подобно тому, как человеку неподвластны вихри и ветры самой природы. Потому Блоку было не избежать в поэме всей ветровой, вьюжной символики, при всей уже не новой ее условности, даже некоей ее поэтической стертости (“Ветер, ветер — // На всем божьем свете!”). Собственно авторский голос намеренно устранен в поэме вплоть до финала. Поэт стремится озвучить голоса самой разноречивой стихии массового потока российской истории, уже как бы внечеловеческого, не зависящего от воли личности. Оттого речь поэта — в своем отступлении от привычных литературных норм (она включает слова “улицы”, с ее грубостью, топорностью и искажениями) — начинает ломаться, даже утрачивает порой свою художественную естественность. Это проявляется в таких, например, стилистических “излишествах”, как искаженное слово “электрический” (“электрический фонарик”), в языковой натуралистичности речи героев — Петьки или кого-то (не важно кого) другого: “А Ванька с Катькой — в кабаке...// У ей керенки есть в чулке!” — (3, 350); Русь “толстозадая” и пр. И все это проистекает из уверенности поэта, что стихия — над или до человека, как природа, и не подлежит нравственному человеческому суду (даже несмотря на ее преступления — убийство Катьки, грабежи, вызывающие ассоциацию с символом каторжного “бубнового туза”). В речи “О назначении поэта”, более поздней по времени, есть знаменательные слова, бросающие свет на состояние духа автора “Двенадцати”:

“...никогда не заслужат от поэта дурного имени те, кто представляет из себя простой осколок стихии, те, кому нельзя и не дано думать” (6, 162. Выделено мной. — Л.К.). И далее: “На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, — катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир” (6, 163. Выделено мной. — Л.К.).

В “Двенадцати” Блок и пытался спуститься в “бездонные глубины духа”, где “человек перестает быть человеком”, но как

неустрашимый в истории взрыв “стихий” несет в себе животворящую влагу, “семена” будущей культуры. Такая надежда воплощена в богатстве музыкальных ритмов — “ритмических колебаниях” поэмы — в примитиве частушечного напева, в музыкальном клише городского романса (“Не слышно шуму городского...” — 3, 355), в отзвуках марша — и передана, наконец, уже собственным авторским голосом, знакомым нам по всей поэзии Блока, с его нежностью и хрупкостью интонаций, с символикой “снежного”, “жемчужного”, “белого” и “надвьюжного” (уже нового) — в заключительных строках поэмы, где возникает видение Христа:

Нежной поступью надвьюжной,  
Снежной россыпью жемчужной  
В белом венчике из роз —  
Впереди — Иисус Христос. (3, 359)

Конечно, это символика прощения, прощения Двенадцати и всего неизбежного зла, с их “шествием” связанного. Но в этой символике можно различить и другое — хрупкость, беззащитность надежды и даже страх: “...страшно то, что опять Он с ними, и другого пока нет; а надо Другого?” — спрашивал себя Блок в феврале 1918 года (Зап. кн., 388—389). Неясно только, страшно ли за “естественный народ” (как выражался поэт) или за самого Христа.

В последние годы своей жизни, в 1920—1921 годах, как показывают отдельные современные исследования, “Блок уходит от апологии стихии...”<sup>34</sup> По мнению Е. Дьяковой, автора одного из таких исследований, это выразилось в изменившейся реакции Блока на выступления его недавних оппонентов — Н. Бердяева, С. Булгакова и П. Струве, — в новых акцентах поэта в полемике по волновавшей их всех проблеме “стихий и культуры” — в пользу культуры, а также в стихотворении Блока “Пушкинскому Дому” (1921) и речи “О назначении поэта” (10 февраля 1921)<sup>35</sup>. В этой речи, посвященной Пушкину, Блок говорит о поэте как “сыне гармонии”, который по “требованию Аполлона должен внести <...> гармонию во внешний мир”, в этом и состоит назначение поэта. Блок провидит и свою собственную судьбу, размышляя о трагической участи поэта в мире, о том, что у него отнимают свободу и поэта убивает “отсутствие воздуха” (6, 162).

“Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний

<sup>34</sup> Дьякова Е. Александр Блок и литературно-эстетическая мысль первых послеоктябрьских лет: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1991. С. 15.

<sup>35</sup> См. там же. С. 4—15.



покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл” (6, 167. Выделено автором. — Л.К.).

Итак, поэтический путь Блока означен знаменующими разные его вехи символами и мифами, такими как Прекрасная Дама, Незнакомка, “Нечаянная радость”, “снежная маска”, “стихия”, “соловьиный сад”, миф о России, о Двенадцати и “скифах”, наконец, вернувшийся к поэту символ всеобъемлющей “гармонии” и “культуры”. Ключевым и универсальным для всего творчества Блока было его сотворение мифа о Вечной женственности — Прекрасной Даме, последовавшее за тем ее сокрушение и апология “стихии” в ее оппозиции к “немузыкальной” культуре и в итоге предсмертные думы “о назначении поэта” со знаменательным обращением к символике пушкинской “гармонии”, гармонии культуры. Так замыкался круг творчества и самой жизни великого поэта XX века.

\* \*  
\*

А. Белый, по воспоминаниям М. Цветаевой, как-то признавался ей: “Я могу годами не писать стихов. Значит, не поэт”<sup>36</sup>.

Самоуничжительным характеристикам поэтов, разумеется, мы не вправе придавать решающего значения. Однако надо согласиться с тем, что поэзия была лишь одной из сторон и, может быть, действительно не главной в многогранной творческой деятельности А. Белого — прозаика, теоретика символизма, критика, “гениального стиховеда” (Б.В. Томашевский).

Однако в лирике А. Белого со всем неповторимым его своеобразием высказалась “новая душа” поэта XX века, метущаяся “в искании правды”, неотделимого от всего его творчества<sup>37</sup>. “Все, мной написанное, — роман в стихах: содержание же романа — мое искание правды, с его достижениями и падениями” (выделено автором. — Л.К.)<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> *Цветаева М.* Пленный дух // Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1980. С. 263.

<sup>37</sup> См.: *Долгополов Л.* Поэзия русского символизма // История русской поэзии: В 2 т. Т. 2. Л., 1969. С. 253—329; *Он же.* Незведанный материк (Заметки об Андрее Белом) // Вопросы литературы. 1982. № 3. С. 100—138; *Он же.* На рубеже веков: О русской литературе конца XIX — начала XX в. Л., 1985; *Лавров А.* Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995.

<sup>38</sup> *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.:Л., 1966. С. 55. Ссылки на это издание дальше даются в тексте с указанием страниц в скобках.

В лирике Белого можно обозначить три основных периода: первый — начало 900-х годов, стихи 1901—1903 годов, сборник “Золото в лазури” (М., 1904); второй период — 1904—1909 годы, их вершина — две поэтические книги: “Пепел” (СПб., 1909) и “Урна” (М., 1909) — и третий, примерно с середины 10-х годов до начала 20-х, на которые падает новая вспышка поэтической активности А. Белого, когда выходят в свет его сборники стихов “Королевна и рыцари” (Пг., 1919), “Звезда. Новые стихи” (Пг., 1919), “После разлуки” (Пг.; Берлин, 1922), “Стихи о России” (Берлин, 1922), поэмы “Христос воскрес” (Пб., 1918) и “Первое свидание” (Пб., 1921); после этого поэт занимается переработкой своих старых стихов (сб. “Стихотворения”, 1923, второе издание сборника “Пепел”. М., 1929).

В письме к Р.В. Иванову-Разумнику от 2 января 1931 года А. Белый так обозначил схему развития, общий смысл основных фаз своего творчества: “От 901 к 1905-ому — от тезы к антитезе (к “утрате зорь 901 года”. — Л.К.); от 905 до 909 — жизнь в осознанной антитезе; от 909 к 912-ому — от антитезы к синтезу: эпоха от 912 до 915-го — жизнь в синтезе, теза которого 901-ый, вся глубина антитезы 907—908 года”<sup>39</sup>.

Сборник “Золото в лазури” был отражением первой духовной драмы А. Белого — “утраты зорь 901 года”, как он это называл, то есть со всею юношеской страстью воспринятых от Вл. Соловьева надежд на близкое нисхождение в человеческую жизнь Души Мира, Благих преображающих сил, знаки которых он, как и Блок, самым острейшим и непосредственным образом пережил в своем внутреннем, мистическом опыте 1901 года.

“Золото в лазури” обнаруживает, даже подчеркивает свою связь с романтической, бальмонтской линией русского символизма. Это и метафора-символ солнца, заключенная в его названии (“золото в лазури” — солнце на голубом небе), и лейтмотивы солнца в стихах (знаменитый образ ананаса, запущенного в небеса, и др.), и насыщенность образного, словесного рисунка золотыми красками (“златосветный”, “золотеющий мир”, “золотое руно”, солнце движется, “золотея”, и т.д.), наконец, прямое обращение автора к Бальмонту в первых же стихотворениях сборника — “Бальмонту”, “Золотое руно”, “Солнце” с посвящением “Автору “Будем как солнце”, и др. Однако поэтические ориентации автора “Золота”, разумеется, много шире этой первой, бальмонтской ноты. Об этом убедительно говорят весьма разноречивые по характеру адресата посвящения

<sup>39</sup>Из писем Андрея Белого к Иванову-Разумнику // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 724.

поэтам — Вл. Соловьеву (“Одиночество”), Д.С. Мережковскому (“Вечный зов”), А.А. Блоку (“Опала” и др.), Эллису (“Прощание” и др.), В.Я. Брюсову (“Маг”), С.М. Соловьеву (“Бедные дети устали...”)) и др.

Объединяющим их всех пафосом звучит в сборнике А. Белого мотив “возлюбленной” Вечности.

Стихотворение “Образ Вечности” начинается так:

Образ возлюбленной — Вечности —  
встретил меня на горах.  
Сердце в беспечности.  
Гул, прозвучавший в веках.  
В жизни загубленной  
образ возлюбленной,  
образ возлюбленной — Вечности,  
с ясной улыбкой на милых устах. (83)

Эта возлюбленная становится героиней русской лирики, по крайней мере в такой форме — напряженно-духовной и одновременно чувственно-интимной — впервые, и именно у символистов. Сам заглавный символ золотого солнца расшифровывается поэтом как знак вечности: “Солнце — к вечному стремительность...” (75).

Существо этой загадочной возлюбленной, смысл вечности, недавно мелькнувшей в сознании “аргонавта” Белого несомненными, очевидными знаками — “зорями”, — теперь светится не столько золотом надежд, сколько уходящими, закатными красками. Ее смысл таится и разгадывается, отыскивается поэтом. “Золото в лазури”, часть “романа в стихах” А. Белого (очевидная параллель к блоковскому “роману” и к его первому сборнику “Стихи о Прекрасной Даме”), — это начальный в лирике шаг поэта и “в искании правды”, и в поисках стиля. Отделы сборника, весьма различные по своим формам, об этом свидетельствуют. Это пробы поэта в *стилизации* — отдел “Прежде и теперь”, где воссоздается бытовой фон аристократического XVIII века, с условными картинками из жизни вельмож, маркиз, с архаической экзотикой манер и слов, сквозь которую пробивается, однако, вечно живой трепет бытия, любви и страданий; это и стихи в стиле *философических раздумий*, такие как “Душа мира”, “Жизнь”, “Одиночество”, “С.М. Соловьеву”, “Раздумье” (“Памяти Вл. Соловьева”), “Владимир Соловьев”; эксперименты в стиле примитива, навеянные преданиями, сказками и мифами, где действуют кентавры, гномы, фавны, валькирии, великаны и карлики, пророки и сибиллы (“Кентавр”, “Игры кентавров”, “Битва кентавров”, “Гном”, “Предание”, сквозная мифологема “Золотого руна”); наконец, стихи с ярко выраженной личной,

можно сказать, духовно-биографической нотой, посвященные памяти дорогих поэту лиц — отца (“Разлука”), М.С. и О.М. Соловьевых (“Могилу их украсили венками...”) и др. из цикла “Багряница в терниях”, где с наибольшей допустимой в лирике А. Белого степенью непосредственности приоткрывается человеческая боль, боль утрат, согревающая эти стихи непривычным для него теплом. А. Белый был одной из тех “новых душ”, что вслед за Ницше, Мережковским и другими “отцами” символизма не принимали “тепла” в творчестве, признавая в качестве художественных “температур” лишь высокие градусы жара или холода. Можно утверждать, что холод формируется в творчестве А. Белого в особую эстетическую категорию — форму переживания прекрасного: она связана с ощущением о ч и щ е н и я, возникающего в результате внутреннего усилия, тяги ввысь, к горным вершинам, к небу (“У меня на горах очистительный холод...” — “На горах”). Сама муза поэта уподобляется “леднику застывших слез”, с разреженной атмосферой горных вершин, с “жемчужными водометами” и “лунными снами” (“Мои слова”, 1901).

В стихотворениях религиозно-философской окраски развертывается свиток “белых снов”, воспоминаний о былых мечтах — о “близости священных дней”, о появлении на земле Христа, — “виденья прежних дней” и “вздых о свободе” (“Ожидание”, “Владимир Соловьев”, “Знаю”, “Забота”). Подобные ожидания, как чувствует поэт, не могут не обернуться драмой непонимания и одиночества (“Одиночество”, “Возмездие”, с образами “замолчавшего пророка” и “сиротливой мечты”), даже безумия, запечатленного в стихотворениях “Безумец” и “Жертва вечерняя”, где лирический герой — то ли безумец, вообразивший себя Христом, то ли символ реального присутствия Спасителя среди не узнавших его людей (“неужели меня // никогда не узнают?..”).

Холод и огненный хмель, которые представлены в сборнике как основные и преобладающие состояния лирического героя, оправданы тем, что в лирике такого рода перед нами совершаются движения собственно не души, но — духа, некоей высшей субстанции, таинственным образом сопряженной с мировым Духом. Авторский “холод”, как и “огонь”, эстетически оправданы также тем, что поэт избирает необычный лирический ландшафт — безграничное, космическое пространство (“свод лазурно-безмерный”, “огнистая даль”, склон “воздушных небес”, “солнечный диск”, “вдали горизонт” и пр.) и уходящее в бесконечность время (“полет столетий”, “веков водопад”, “бирюзовая Вечность”), которые и становятся ареной мировой мистерии, “последней борьбы мировой” (“С.М. Соловьеву”).

Отношения А. Белого с вечностью, как, впрочем, почти у всех символистов, — короткие, открытые и прямые. При всем его пиетете в отношении к “возлюбленной Вечности”, он как бы на “ты” с ней: во многих стихах сборника мы встречаем прямое, подобное ораторскому, обращение к ней, как в одах прежних веков. Переключка с одической и риторической традициями здесь, несомненно, присутствует. Это и патетическая интонация многих стихов, и установка на слышимую, звучащую речь, и некие “внутренние”, переданные интонацией, “жесты” оратора. Позже А. Белый признавался в этом: “...я, как Ломоносов, культивирую — *риторику, звук, интонацию, жест*; я автор не “пописывающий”, а рассказывающий напевно, жестикуляционно; я сознательно навязываю голос свой всеми средствами: звуком слов и расстановкой частей фразы”<sup>40</sup> (курсив мой. — Л.К.).

Но в отличие от старинной одической поэзии (хотя здесь не исключены моменты сходства и переключки с ней, например с державинской одой) поэт-символист по-новому и неизмеримо более тесно сочетает вековечное и космическое с земной конкретикой, над чем в разное время экспериментировали и что внедряли в поэтическую культуру XX столетия все модернисты. Стоит с этой точки зрения взглянуть в стихотворение “Забота”. Вот выдержки из него:

Опять с несказанным волнением  
я ждал появления Христа.  
Всю жизнь меня жгла нетерпением  
старинная эта мечта.

.....  
Сегодня раздался вдруг зов,  
когда я молился, тоскуя,  
среди влажных, вечерних лугов:  
“Холодной ночью приду я...”

Все было в доме зажжено...  
Мы в *пальтах* осенних сидели.  
Друзья отворили окно...  
Поспешно *калоши* надели. (145)

В этом стихотворении ситуация мистического ожидания грандиозного мирового события — появления Христа — вставлена в раму совершенно земных и обыденных забот. “Весь день не стихала работа. // Свезили пшеницу и рожь...” — так начинается стихотворение, а затем с помощью параллелизма тут же начинает звучать иной, внутренний мотив — “безумной в сердце заботы”, подготавливающий вселенский план стихотворения. Художест-

<sup>40</sup> Белый А. Маски. М., 1932. С. 9—10.

венно-смысловая емкость стихотворения достигается способом неожиданного скрещивания лексики высокого, традиционно-поэтического стиля (“несказанное волненье”, “старинная мечта”, “жгла нетерпеньем”, “духовный стих”, “тайно сказали”) и обиходно-бытового, привычно-житейского (“Телеги. скрипя, подъезжали... // Поспешно свозили овес”, “Призывно раздался с гумна // настойчивый стук колотушки”), даже с элементами ненормативных форм (“в польтах”), смелым соединением образов отвлеченно-символического плана в пейзаже — “смарагдовый свет луны”, “зов”, раздавшийся “среди влажных, вечерних лугов”, — и реалий отнюдь не торжественных и, казалось бы, совсем необязательных, как бытовая деталь с “калошами” (“Поспешно *калоши* надели...”).

В первой поэтической книге А. Белого им были найдены или нащупаны и другие приемы, которые потом уже навсегда вошли в его поэтику. Так, в соответствии с его стремлением к утверждению духа жизнотворческой действительности искусства и активности слова как такового в “Золоте в лазури” уже проявляется склонность поэта к *динамическим* словесным формам. Прежде всего надо сказать о своеобразии его метафорических определений. Автор “Золота в лазури” отнюдь не избегает, следуя Бальмонту, многосоставных определений, которые должны выразить неоднозначную, сложную, неясно различимую природу явлений. Это определения такого рода — “свод лазурно-безмерный”, печаль “восторженно-пьяная”, “огненно-лучистый”, “златосветный”, “пунцово-жгучая” и т.п. Но в отличие от Бальмонта Белый стремится прежде всего не растворить предмет в зыбкости и множественности его признаков, но наполнить его энергией движения и действительности. Индивидуальное своеобразие поэта проявляется в том, что он упорно ищет и находит для определений те формы слова, чаще всего отглагольные — причастные и деепричастные, которые в наибольшей степени в русском языке насыщены внутренним действием и способны передать длящееся, актуальное действие. Так, Белый скажет не золотой, а “золотеющий” (“Старик аргонавт призывает на солнечный пир, // трубя в *золотеющий* мир”, 74) или “золотея” (“*Золотея*, эфир просветится...”, 73), не янтарный, а “*янтареющий* час”, не белая линия, а “*белеющая*”, “*снегоблеющие* бороды” и т.д.

В сборнике уже проявили себя замечательная словесная изобретательность Белого, оригинальные формы его словотворчества, искусная звукопись, игра звуками, которой поэт придавал первостепенное значение.

Все это потом будет развито в дальнейшем творчестве А. Белого, и прежде всего в лучших его поэтических созданиях — сборниках “Пепел” и “Урна” (оба 1909 года). В этих книгах нашла отражение “жизнь в осознанной антитезе” (как сам поэт характеризовал период “от 905 до 909”), то есть во внутреннем споре с самим собой прежним, со своей исходной “тезой”, верой в “зори” близкого преображения.

Первое стихотворение “Пепла” — “Отчаяние”. Это отчаяние, которое есть не только трагическая степень страдания, но и окончательное бесстрашие мысли, освободившейся от иллюзий, прежних обольщений и “развеянных снов”. “Урне” предпослан эпиграф из Баратынского: “Разочарованному чужды // Все обольщенья прежних дней...”, а “Пеплу” — посвящение памяти Некрасова и эпиграф из его стихов. В книгах Белого запечатлен образ “самосожжения” прежнего “Я” и прощание с собой, отсюда названия “Пепел” и “Урна”.

Но здесь же и проблески неких новых источников духа. Недаром сам стих в “Пепле” исполнен не только последней горечи, но и мужественной энергии. Это лирика и трагического звучания, и набирающей мощь эпичности. Этот эпический размах и тон идут от нового для поэта духовного запроса — *о верном пути России*. Именно об этом некрасовский эпиграф. Приведем часть из него: “Мать-отчизна! Дойду до могилы, // Не дождавшись свободы твоей! // Но желал бы я знать, умирая, // Что стоишь ты на верном пути...”

Энергия стиха, которая в полный голос не раз звучит в “Пепле”, — это энергия путника, отважившегося на дальний, трудный и неизвестный путь в поисках самого себя, России и подлинной жизни. Вот одно из таких стихотворений, посвященное Д.В. Философову:

За мною грохочущий город  
На склоне палящего дня.  
Уж ветер в расстегнутый ворот  
Прохладой целует меня.

В пространство бежит — убегает  
Далекая лента шоссе.  
Лишь перепел серый мелькает,  
Взлетая, ныряя в овсе.

Рассыпались по полю галки.  
В деревне мелькнул огонек.  
Иду. За плечами на палке  
Дорожный висит узелок. (“Шоссе”, 161—162)

Важнейшие отделы “Пепла” — “Россия”, “Деревня”, “Город”, завершают книгу циклы “Безумие”, “Просветы” и “Горе-

мыки". Эпическое звучание лирики в "Пепле" определяется не только широтой ее тематического горизонта, связанной с мотивами общенациональной значимости, но и с обращением поэта к особой, объектной форме лирического выражения — к ролевой лирике, то есть к той форме, когда автор, как бы перевоплощаясь в своего героя (в объект), берет на себя его роль, смотрит на мир его глазами, говорит его языком и от его лица. Множество стихов в "Пепле" построены именно так: автор является в лице *телеграфиста* ("Телеграфист"), *полотера* ("В полях"), *бродяги* ("Путь"), *убийцы* ("Убийство"), *грабителя* и *разбойника* в момент, когда его ведут на виселицу ("Виселица"), *кунца* ("Купец"), подвыпившего и разгулявшегося мужичка ("Веселье на Руси") и т.д. Например, показывая веселье по-русски — разудалое, лихое и одновременно смешанное с горечью и слезами, поэт так начинает стихотворение "Веселье на Руси", воспроизводя подраживающую, спотыкающуюся речь своего героя:

Как несли за флягой флягу —  
 Пили огненную влагу,  
 Д'накачался —  
 Я.  
 Д'наплясался —  
 Я. (178)

Близость к собственному авторскому "Я" в наибольшей степени угадывается в маске изгнанника, "полевого пророка", юродивого и безумца.

Облик России, ее неразгаданная загадка выражены преимущественно в символах пространственных, прочувствованных в пути, в движении, когда взору открываются "пространства твои ледяные" ("Из окна вагона"), дождями запыленный "простор" ("Бурьян"), безбрежная ковыльная "пустыня" ("Пустыня") или радующий душу "вольный простор" ("На вольном просторе"), — в образах, обобщенных в таком ключевом для Белого хронотопе, как "*пространств* тысячелетних *древность*" ("На скате"). С целью усиления художественных образов-символов поэт многократно словесно обыгрывает их, устраивая некий звуковой хоровод, повторяя слова одного корня и сходного звучания: *пространство*, *просторы*, *простертый*, не боясь даже тавтологии вроде: "в пространствах таятся пространства".

Пространства видятся поэту в двойном свете: как залог потенциальной мощи России, коренная основа широты, "вольного" национального характера и как проклятье — образы подавленных холодными, пустынными пространствами русских деревень, "просторы голодных губерний", "поля <...> скудной земли" (стихотворения "Русь", 1908; "Родина", 1908), "пространствами стертый" человеческий облик — одно из объяснений

ее “злой”, роковой судьбы. Мотив “злого” и безнадежного кричащ, почти надрывен в изображении русской деревни (а она — символ самой России), это образы “злого поля”, “злых поверий”, “злого небосклона”, ошестинившихся изб, придавившей их неволи, образ “немого народа” (“Деревня”, 1908). Русское безграничное пространство может обернуться спасением и очищением, но и гибельными соблазнами. На этих двух образных осях держится поэтический строй стихотворения “Осинка”. В нем рисуются два пространства и два пути героя, “бобыля-сиротинки” — путь “ко святым местам” (“Бежит в пространство // Излечиться от пьянства”, 180) и “кривое” пространство соблазна: “Привели сиротинку кривые // Ноги // Под склон пологий...” (182), “зашел в кабачишко”... Образ осинки, в тысячелетиях скомпрометированной Евангелием, служит прозрачным символом внутреннего предательства героя, изменой своему святому пути.

Спасения в глубинах России, освещенных “тысячелетней древностью”, ищет лирический герой, бегущий от “скверны” города. Картина города набросана художником резкими, саркастическими или ироническими мазками, создающими впечатление “пира” над “бездной” (“Пир”, “Праздник”), “вакханалии”, бражничества, ввевшейся в души привычной фальши и маскарадной игры (“Маскарад”, “Арлекинада”, “Вакханалия”) и неизбежного отмщения, мистически чудесного (символический образ “огненного” и “немого домино” в стихотворениях “Маскарад” и “В летнем саду”) или прямолинейно-реального, подсказанного самим историческим моментом, 1905-м годом: “толпы рабочих”, “яркие стяги”, “треск револьверов” и пулеметов (“Похороны”, 1906, “Пир” и др.). В цикле “Город” авторская мысль дается подчас с заметной прямолинейностью, ощутимой по сравнению с другими разделами книги.

В целом Россия и ее “полевой пророк” предстают в “Пепле” в глубоко трагическом освещении, в муках страдательного ее пути. И голос автора не раз звучит сомнением, не “потерян” ли путь.

Объяснение рокового, злого пути России, по Белому, заключено не в ее социальной истории, а где-то в тайнах мирового хаоса, символом которого выступает в книге, в частности, образ Паука в одноименном стихотворении из цикла “Паутина”. Как и подобает символическому образу, образ Паука в стихотворении двоятся и троится в нашем восприятии, дробится на разные личины. Это и образ совершенно обыкновенного паука-“крестовика” на ветке летнего сада, и возникшее в сознании лирического героя невольное сопоставление своей тоскующей души с пауком (“...я похож на паука”), и, наконец, знак



зловещей “паутины”, свитой мировым хаосом, подспудно вызывающий ассоциацию с символическим пауком Достоевского из его знаменитой карамазовской баньки.

“Успокоение” (так называется последнее стихотворение “Пепла”) возможно лишь в обращенности к Христу, готовности к жертве, сопричастной жертве Христовой, — в некоем внутреннем самораспятии. Этот крест и готов взять на себя лирический герой книги:

Улыбаюсь я, *распятый* —  
Тьмой распятый в блеске дня.  
(“Успокоение”, 272)

Мрачный, трагический тон “Пепла” отчасти просветляется и смягчается музыкальным, песенным началом стихов, полнозвучно в них проявившимся. Это песенное начало, по-видимому, вполне эстетически осознанное автором, перекликается, с одной стороны, с известными напевными стихами Некрасова, а с другой — с отозвавшимися позднее есенинскими. Например, в “Побеге”:

Твои очи, сестра, остеклели,  
Остеклели — глядят, не глядят.  
Слушай! Ели, ветвистые ели  
Непогодой студеной шумят.

Что уставилась в дальнюю просинь  
Ты лицом, побелевшим, как снег.  
Я спою про холодную осень, —  
Про отважный спою я побег... (268)

И хотя образный рисунок в данном случае намеренно резкий и угловатый (очи “остеклели”, в даль “уставилась”), общий тон смягчается напевным “мелодизмом” ритма, тем, что стихотворение *поется* (это и подчеркнуто автором дважды повторенным “я спою...”).

Экспрессивная роль звука, реализованная в разнообразнейших способах рифмовки, в роскошных россыпях звукописи, переливной звуковой игре стиха, необычайно высока в “Пепле”, как всегда у А. Белого.

Упоминавшееся уже стихотворение “Паук” заканчивается так:

И над обрывами откоса,  
И над прибрежною косою  
Попыхивает папиросо,  
Гремит и плачет колесо.  
И зеленеющее просо  
Разволновалось полосой...  
Невыразимого вопроса —

Проникновение во все...  
Не мирового ль там хаоса  
Забормотало колесо? (212)

Обратим внимание здесь на практикуемые Белым изощренные формы рифмовки. На протяжении всего этого финального десятистрочия выдержана сплошная, так сказать, непрерывная рифма, варьирующееся созвучие — *от-коса, косой, роса, ко-лесо, п-росо, по-лосой, воп-роса, хаоса, ко-лесо*, с усиливающей эти рифмы поющей “мелодией” в конце строк гласных: о — о — а, о — о, о — а, о — е — о, о — о, о — о — о, о — о — а, о — е, а — о — а, о — е — о, — словно бы голоса из недр самого стонущего хаоса.

Подобные сквозные, пронизывающие все стихотворение рифмы, связывающие воедино не только строки, но и строфы, мы встречаем в “Пепле” не раз.

Образ в “Пепле” сохраняет свою символическую структуру: воображаемое является здесь в оболочке самой реальности, нередко даже повседневности. Жизнь видится словно бы “из окна вагона” (“Из окна вагона”, “Станция”, “В вагоне”, “Телеграфист” и др.). Однако сквозь эту оболочку всегда пробивается поэтическое стремление приблизиться к *вечной* тайне, к “тайне неба” (как было сказано еще в “Золоте в лазури”), к тайне времени и вечного движения бытия. Символичны в сборнике не только картины жизни, возникающие в сознании лирического героя, но и сами “атомы” образа — цвет и звук. Вслушаемся, например, в звуковую инструментовку стихотворения “Отчаяние” (1904):

Веселый, искрометный лед.  
Но сердце — ледянистый свиток.  
Пусть вьюга белоцвет метет, —  
Взревет; и развернет свой свиток.

Срывается: кипит сугроб,  
Пурговым кружевом клокочет,  
Пургой окуривает лоб,  
Завьется в ночь и прохочет. <...> (226)

В стихотворении — целый вихрь, пурга звуков: вначале звучит мягкое, но холодное “л” (*лед, ледянистый, веселый*), оно соединяется со свистом — повторяющимися “с” и “з” — и с *грохотом, взрывом* звуков: *искр-, взрев-, р-зверн-*, с повтором “ср” — “гр”, *пург — пург-*, “кр”, “пр”: “Срывается... сугроб” — и, наконец, выразительнейшим “прохочет” (вместо обычного “захочет”).

Автор “Пепла” оттачивает в своих стихах также мастерство и свойственную ему изобретательность в словотворчестве. Ориги-

нальность поэта проявляется в этом отношении прежде всего в придумывании слов с подчеркнутой экспрессией действительности, внутреннего “жеста”, скрытого в слове и актуализирующегося под рукой художника. Потому А. Белый нередко изобретает слова, превращающие предмет, “имя” — в глагол, в образ действия, движения (“Луна алмазит стекла...”, 219; “глаза зеркалят душу...”, “Небесная Жена нежней звезденеет глубинами”, 381; “...Тела красный ком *духовеет* облаком”, 378)<sup>41</sup> или усиливает внутренний образ слова видоизменением его, чаще всего глагольной, формы, как в слове “прохохочет”.

В целом же слово в “Пепле” под стать его пафосу аскетично, сдержанно, даже порой голо, свободно от излишнего речевого орнамента.

Сборник “Урна” того же 1909 года, как говорит об этом сама аллегорика названий, — прямое продолжение и завершение “Пепла”. Это как бы окончательное прощание поэта с самим собой, со своими юными “обольщениями” (о чем напоминает эпитафия из Баратынского), но прощание уже более философски-примиренное, спокойное. Стихи “Урны” — это по-преимуществу чистая философская лирика. У нее, этой лирики духа, есть свои герои, к которым обращен поэт, это В. Брюсов, Вл. Соловьев, С. Соловьев, Л. Толстой, Кант и Коген, а также некая таинственная “Серебряная дева” или “Снежная дева”, являющаяся ему в воспоминаниях как символ отошедшей любви. И в “думах” автора (так называется один из циклов сборника — “Думы”), может быть, одно из центральных мест занимает загадочное существо разума, человеческого духа, с одной стороны, и метельного хмеля чувств — с другой. Поэт по-своему стремится их переоценить, освободиться от “мировых предубеждений”. Между ними, разумом и чувственным хмелем, — разрыв, переживаемый автором “Урны” как “разорванная твердь”, треснувшая почва былого внутреннего равновесия, в этом — драма лирического героя. Он готов, как прежде (как в симфонии “Кубок метелей”, например), отдаться захватывающему хмельному потоку страсти. В стихотворении “Ночь” мы читаем:

Душа моя,  
Хлебни хмельного тока, —  
Пьяни, осенний хмель! (319)

Но хмельной восторг лирического героя неотвратимо соединен с образом ночи, ночным сознанием и даже чреват “небытием”: “*Небытием // Пади, о полог мгlistый, — // Сойди, о ночь, скорей*” — такова концовка стихотворения “Ночь”. Кроме того,

<sup>41</sup> Последние два примера взяты из сборника “Урна”.

как это видно в стихах о минувших любовных встречах (“Ссора”, “Я это знал”, “Весна”, “Воспоминание”, “В поле” и др.), хмель страстей оказывается неизбежно одетым в *холодные*, “морозные” тона: “Глаза: но *синим, синим льдом* // Твои глаза *зеркалят* душу”, “Моя *серебряная* дева, // меня лизнувшая *метель...*”, “Я помню в *снежном серебре* // Стыдливо дрогнувшие плечи”, “Год минул встрече роковой, // Как мы, любовь лелея, млели, // Внимая *вьюге снеговой...*”. И, скорее всего, это холод трезвого осознания “хмеля”, хаоса чувств как недуга “черствой чувственности”, от которой герой ищет теперь освобождения.

Заметим в этой связи, что в “Серебряном голубе”, романе, который писался в те же примерно годы, что и “Урна”, стихия эмоционального хаоса в человеке, взятая в одной из самых крайних своих ипостасей — стихии хлыстовских радений, овладевшей героем романа Дарьяльским и гнездящейся в народной русской душе, окончательно переоценивается, изображается не спасением, а гибелью духа.

Однако не больше “обольщений” сохраняется у автора “Урны” и относительно человеческого разума. Вглядываясь в отраженные внутренние миры почитаемых А. Белым личностей, с восторженным пиететом обрисовывая портрет “мага” В. Брюсова (“Маг” и др. стихотворения) или философа Когена (“Мой друг”), или вглядываясь в собственное сознание (“Демон”), А. Белый всюду, в своих героях и в самом себе, находит *люциферическое*, демоническое начало, тенью падающее на человеческий разум, на современную культуру:

О, пусть тревожно разум бродит  
Над грудой поблеклых книг...  
И Люцифера лик восходит,  
Как месяца зеркальный лик. (“Искуситель”, 309)

Портрет философа Когена, нарисованный по-дружески и увиденный не издали, а на коротком расстоянии, тоже обнаруживает некий первородный грех разума и вообще философии. Философская “истина” существует как бы параллельно жизни, с ней не смешиваясь, почти не соприкасаясь и ничего в ней не меняя:

Уж с год таскается за мной  
Повсюду марбургский философ.  
*Мой ум он топит в мгле ночной*  
Метафизических вопросов. (304)

Стихотворение рождает чувство несвязанности, несовпадения двух параллельных планов бытия: образы “молодых, весенних

чащ”, “предвечерний свет”, “полей зазеленевший дым”, вид на Воробьевы горы и Новодевичий монастырь — дорогие сердцу места, живая и волнующая жизнь, а рядом — фигура философа, похожего на “*нетопыря*”, со “*взором неживым*”, не видящего жизни:

Жизнь, — шепчет он, остановясь  
Средь зеленеющих могил, —  
Метафизическая связь  
Трансцендентальных предпосылок.  
Рассеется она, как дым.  
*Она не жизнь, а тень суждений...* (304—305)

И потому вполне оправдана в стихотворении окрашивающая его интонацию ирония, хотя и дружеская, но вполне осязаемая.

Сердцевиной “Урны” можно считать циклы “Думы” и “Философическая грусть”. Элегические раздумья поэта устремлены в этих циклах к самым общим категориям бытия, символы которых выносятся нередко в названия стихотворений — “Жизнь”, “Рок”, “Смерть”, “Время”, “Совесть” и др. Воплощаются подобные категории, как правило, в аллегорически-символических формах, причем достаточно отвлеченных. Так, жизнь в воображении А. Белого катит свои волны по всей “вселенной”, мерцает вечной тайной, тревожит “недостижимостью”, смущает человека “вещными снами” и ждет соответствия его существования с иным, высшим планом бытия — с “небесно-голубой отчизной” (“Жизнь”, 1908).

Большой художественной выразительности А. Белый достигает там, где он видит существующее в живых лицах и где он “заземляет” вечные начала конкретными, земными реалиями. Так, в стихотворении “Время” образ Времени, на дне которого у А. Белого проглядывает вечность с ее хаосом (“хаоса мрачный чернозем!”), персонифицирован в образе древнего старика, с косматыми сединами (метафора древней косматости в творчестве поэта всегда, начиная еще с “Симфонии”, сопряжена с образом времени и вечности). И этот образ в стихотворении оживает в тот момент, когда автор делает своего символического деда-Время похожим на старого русского мужичка — “пахаря” или “знахаря”, “с шершавой ладонью”, “сутулого”, в “онучах”.

В философических медитациях А. Белого, как правило, выдержан высокий, даже элегически-пафосный тон, с подчеркнута книжной, возвышенно-отвлеченной лексикой (“бездна”, “хаос”, “хмель”, “буря мировая”, “твердь”, “поднебесная обитель”), с обилием изошренных составных определений и рожденных словотворчеством сложных существительных (типа: “*молниеблещущий поэт*”, “*порфиородная, порфиропламенная заря*”, “*тучегони-*

тель”), а также с лексикой поэтически-архаической окраски (“горные края”, “воскуренные небеса”, “возлетают облака”, “душа льет святую благодать”, “зана взволнованные силы”, “какие хладные места”, “златоголовых облак-змеев” и т.п.). И все это в целом идет в русле тех стилизованных форм, которые сам Белый связывал с традициями ломоносовской риторики (“Я, как Ломоносов...”), пригодившейся современному поэту для выражения мировой “философической грусти”.

Определенной художественной выразительности автор “Урны” достигает там, где обращается к конкретным, живым своим современникам, близким и далеким, несущим в себе искру бессмертного духа. Завершающий сборник цикл “Посвящения” содержит стихотворения “Льву Толстому” (1908), “Сергею Соловьеву”, где встает незабываемая тень Владимира Соловьева, с его пророческими предощущениями “светопредставления”, катастроф нового века, и “Э.К. Метнеру (Письмо)”. Последнее, написанное в жанре дружеского “письма”, освещенное отблеском дорогих воспоминаний и погруженное в тепло человеческого дома, милого сердцу друзей быта (“...Помню наши встречи // Я ясным, красным вечерком, // И нескончаемые речи // О несказанно дорогом <...> Уединенный кабинет, // И Гете на стене портрет... // О, где ты, юность золотая?” — 333), может быть, именно в силу этого уклонения от “вселенского” размаха звучит особенно человечно и проникновенно.

Последняя лирическая вспышка А. Белого, и завершающая часть его “романа в стихах”, относится к концу 10-х — началу 20-х годов. Она представлена сборниками: “Королевна и рыцари. Сказки” (Пг., 1919), “Звезда. Новые стихи” (М., 1919) и “После разлуки” (Пг.; Берлин, 1922), а также поэмами “Христос воскрес” (Пг., 1918) и “Первое свидание” (Пг.; Берлин, 1922). “В книге стихов “Королевна и рыцари”, — верно отмечает М. Пьяных, — идея Вечной женственности в поэзии Белого начинает обнаруживать тенденцию к интимно-личному и конкретно-образному, чувственному воплощению, чему, вероятно, в значительной степени способствовала встреча поэта в 1909 году с А.А. Тургеневой, с Асей, как он ее называет, и сильное, глубокое чувство любви к ней”<sup>42</sup>.

Стихи в “Звезде”, да и в “После разлуки” в подавляющей своей части связаны с двумя страстными увлечениями А. Белого — его чувством к любимой женщине, жене, А. Тургеневой, с которой

<sup>42</sup> Пьяных М. Певец огневой стихии. Поэзия А. Белого революционной эпохи 1917—1921 годов // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 245.

они расстались, и увлечением антропософией, учением Р. Штейнера.

Антропософия и Ася рядом с Россией и исторически актуальной тогда Первой мировой войной (в стихах 1914—1917 годов) — главные герои “Звезды”. Антропософии посвящены ключевые стихи сборника. Это стихотворения, которые так и названы — “Антропософии” (их три, все они 1918 года), “Антропософам” (1918), “Инспирация”, “Дух” (1914) и др.; сборник начинают и завершают стихи, обращенные к другу — “Христиану Моргенштерну. Старшему брату в Антропософии” (1918) и “Христиану Моргенштерну. Автору “Wir fanden einen Pfad” (1918). Антропософия Р. Штейнера воспринимается А. Белым как учение, открывающее глаза на всепроникающие связи космического плана бытия и человеческого, на влияние тел небесных, звездных на земные. Об этом лаконично и очень точно сказано М. Гаспаровым: “...антропософия: мир един, насквозь духовен, познается интуитивным переживанием, движение духа проявляется в мировой материи до мельчайших мелочей, и следя за этими мелочами, мы можем взойти к самым глубоким духовным смыслам...”<sup>43</sup>

Понятно, что Звезда А. Белого — это не только звезда любви и страдания, разлуки с любимой, но и Звезда, мерцающая в космическом пространстве и обладающая властью над человеческими судьбами. И это утренняя Звезда (прозрачная игра слов, заключенная в названии первого стихотворения — к Моргенштерну<sup>44</sup>), звезда надежды, возвещающая рассвет.

В последнем стихотворении “Звезды” звучат такие, манифестирующие идеи автора строки, обращенные к недавно умершему Христиану Моргенштерну:

*От Ницше — ты, от Соловьева — я.  
Мы в Штейнере перекрестились оба...  
Ты весь живой, звездой бытия  
Мерцаешь мне из... кубового гроба.*

.....  
*Антропософия, Владимир Соловьев  
И Фридрих Ницше — связаны: отныне!*<sup>45</sup>

Антропософия представляется Белому уникальным синтезом, объединяющим главные философские, духовные его первоисточки — В. Соловьева и Ницше. От Ницше в сборнике, скорее всего, та “ледяная печаль”, которая без иллюзий открывает взору поэта страдающую землю, Россию и — шире — всю “перекипевшую

<sup>43</sup> Гаспаров М.Л. Белый-стиховед и стихотворец // Там же. С. 449.

<sup>44</sup> Morgenstern (нем.) — утренняя звезда.

<sup>45</sup> Белый А. Звезда. Новые стихи. Пг., 1922. С. 70.

планету, перегревшую войной”<sup>46</sup>. От Вл. Соловьева — неугасающее ожидание пробуждения Духа, Христа в сознании людей:

Пусть мы — в ночи! Пусть — ночи бездорожия!  
Пусть сон и сон...  
В покое зорь и в предрассветной дрожи,  
За ночью — Он!<sup>47</sup> (“А.М. Пощо”, 1916, Дорнах)

Отсюда возникает преобладающий в “Звезде” пафосный тон и стиль, стиль напряженной призывности (“Встань, возликуй, восторжествуй, Россия!”), “страстной поэтической проповеди” (как определяется в работе М. Пьяных)<sup>48</sup>, можно сказать, стиль литургический.

Переключка с Вл. Соловьевым слышна в стихах, посвященных А. Тургеневой, где звучат ноты “благовествования” Вечной Жены, мотивы Вечной женственности, например в стихотворении “Асе” (“Уже бледней в настенных тенях...”):

Тобой, как солнцем облечен,  
В тебе, перед Тобою — Он. (368)

А переключка с Блоком несомненна в стихах Белого о России — “Россия” (1916), с образом степного “ковыля” и блоковским ритмом стремительного движения вскачь:

Луна двурога,  
Блестит ковыль,  
Бела дорога,  
Летает пыль!  
.....  
Болота ржавы,  
Кусты, огни.  
Густые травы,  
Пустые дни! (1916, 369)

Близка к Блоку и образная параллель образов Жены и России, любви к женщине и любви к Родине. Это мотивы непостижимого, “невероятного” — в России (“Россия — Ты?.. Смеюсь и умираю, // И ясный взор ловлю... // Невероятная, Тебя — (я знаю) — // в невероятности люблю” — “К России”, 1918), и “неизъяснимого” — в любимой. Стихотворение “Асе” (“Те же — приречные мрежи...”) заканчивается строфой:

<sup>46</sup> Там же. С. 5.

<sup>47</sup> Там же. С. 17.

<sup>48</sup> Пьяных М. Певец огневой стихии // Андрей Белый. Проблемы творчества. С. 254.



В давнем — грядущие встречи:  
В будущем — давность мечты:  
Неизреченные речи,  
Неизъяснимая — Ты! (372)

Эти стихи разного плана — лирически-интимного и эпического — не случайно поставлены автором в сборнике рядом, одно за другим (“Асе” вслед за “К России”), как бы соотнесены в некоем параллелизме. И эта параллель включает в себя момент не только любви, но и глубокой драмы — потеряна Ася, “*потерян путь*” России, как вырвалось у поэта в дни сомнений (стихотворение “Россия”, декабрь 1916, Москва).

Поэмы — “Христос воскрес” (1918), известная параллель к “Двенадцати” Блока, как верно полагают исследователи, и биографическая поэма “Первое свидание” — нельзя признать вершинами поэтического творчества А. Белого. Автор “Христос воскрес” противопоставил прогремевшим в России революционными потрясениям заветную свою идею революции духа, надежду на воскресение в каждом духа Христа как единственное возможное спасение России, человечества. Но поэтическое воплощение этой вновь захватившей поэта идеи оказалось в целом прямолинейным.





# Аполлон и Дионис — сквозные символы- мифы в художест- венном сознании символистов. Вяч. Иванов. М. Волошин

Символизм вместил в свое художественное сознание огромное богатство символов и мифов, отличающихся между собой по своему происхождению, по принадлежности к разным источникам, временам и культурам, от египетской и древнегреческой мифологии и средневековых мифов до русских национальных преданий, легенд и сказок. В творчестве символистов воплотились не только мифы в собственном смысле слова, то есть мифы древности в их оригинальном художественном пересоздании. Символистам принадлежат также символы-мифы, взятые из круга вечных образов литературы, “символы-характеры” — такие как образные инварианты Дон Жуана, Гамлета, Дон Кихота и др. Наконец, поэты русского символизма стали творцами своих собственных, индивидуальных мифов — это Прекрасная Дама, Снежная маска, Незнакомка, миф о “скифах”, о России и революции Блока, миф о “сыне Солнца” И. Коневского и Бальмонта, миф о Петербурге А. Белого и др.

Особое место среди них занимают Дионис и Аполлон. Это мифы поистине сквозные и характерные для всего творческого мира русского символизма.

Символисты (прежде всего Вяч. Иванов) разработали целую своеобразную эстетическую теорию “дионисизма” и “аполлонизма” как двух способов отношения к миру, двух важнейших сторон человеческого духа, извечно ему свойственных. Это нашло отражение в таких работах Вяч. Иванова, как “Эллинская религия страдающего бога” (1904), “Ницше и Дионис” (1904), “Вагнер и дионисово действо” (1905), “О существе трагедии” (1916) и др.

Древние мифы — о Дионисе, боге, растерзанном титанами и воскресшем, культ которого выражался в Древней Греции в обрядах неистового ликования, исступленного восторга жизни и самозабвенного “выхода” из себя, некоего безумия и жертвеннос-

ти, и миф об Аполлоне, светлом, солнечном боге, поклонение прекрасной форме, порядку и мере, — рассматриваются Вяч. Ивановым вслед за Ницше как две изначальные стороны человеческого духа “в его постоянном, вневременном значении”<sup>1</sup>. Вяч. Иванов отдает должное Фр. Ницше, открывшему неизвестную до того “ночную”, трагическую душу Эллады, которая прежде почиталась страной светлого и радостного утра человечества, не знавшей страданий. Эта “ночная душа” жила в культе Диониса, явившего собой, по оценке Вяч. Иванова, “синтез и последнее слово греческой культуры”<sup>2</sup>.

Дионисизм, по убеждению Вяч. Иванова, — это “темный и сложный феномен вселенского значения, огромная загадка и задача, одинаково важная для уразумения нашего прошлого, ибо греческое прошлое — наше общее прошлое, и открывающихся перед нами новых и неведомых путей духа”<sup>3</sup> (курсив мой. — Л.К.).

Эту загадку не уставали разгадывать символисты. Вяч. Иванов так определяет смысл “двух типов эмоции”, “двух полюсов греческой души”, выразившихся в поклонении Аполлону и Дионису: “Единение, мера, строй, порядок, равновесие, покой, форма <...> противоплагаются, как идея одного из этих типов, началу безмерному, подвижному, неустойчивому в своих текучих формах, беспредельному, страдающему от непрерывного разлучения с собою самим”<sup>4</sup> (курсив мой. — Л.К.).

И одну из важнейших задач современного поэта Вяч. Иванов видит в том, чтобы греческое прозрение, заключенное в этих двух великих идеях, двух способах отношения к миру, понять в их исторических формах. Он пишет: “Но мы ищем осмыслить их (греков. — Л.К.) прозрение исторически”<sup>5</sup>.

“Дионисийский тип лирики”<sup>6</sup>, как его назовет Вяч. Иванов, мы находим у целой плеяды символистских поэтов. Дионисийское “Я”, влекомое безудержной стихией чувств — одновременно восторга и великой печали, страдания и радостного исступления, составляет основу поэзии И. Коневского и К. Бальмонта, А. Блока и А. Белого, Ф. Сологуба и Л. Семенова. Вот, к примеру, одно из стихотворений такого “дионисийского” лиризма Л. Семенова:

<sup>1</sup> Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 2. С. 64.

<sup>2</sup> Там же. С. 115.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 123.

<sup>5</sup> Там же. С. 116—117.

<sup>6</sup> Иванов Вяч. О существе трагедии // Иванов Вяч. Лики и личины России... С. 105.

Мы пляшем, пляшем, пляшем,  
Несемся с гиком по холмам,  
Пред богом плясок в круге нашем  
Пусть плоть покорствует кругам!  
Дана нам радость в сочетанье,  
В сплетенье тесном, в стигах тел!  
Священно голых ног мельканье,  
Блажен, кто в плясках быстр и смел!  
Радейте, братья, шибче, девы!  
Пусть ходит ветер от рубах,  
От бога — дерзкие заповы,  
И бог наш юный — чист и наг!  
Пред ним не надо лжи и масок,  
Пред ним быть вольным — наша честь,  
Пред богом хмеля, богом плясок,  
Пусть будет каждый кто как есть!  
Быстрой и шибче, до забвенья!  
Растут желанья, дерзость ног...  
До иступленья, до паденья  
Нам заповедал пляски бог!<sup>7</sup> (“Пляски”, 1904)

В этом стихотворении мифологическая форма образности очевидна — перед нами “бог хмеля”, образы иступленного священнодействия, священных плясок древних. И в этих “дионисийских” одеждах скрывается вечная и вместе с тем исторически актуализировавшаяся в эти годы кануна бурь девятьсот пятого жажда *свободы* (“...быть *вольным* — наша честь”, “от бога — дерзкие заповы” и др.).

В том же году в “Новом пути” печатается немало стихотворений других поэтов с подобными прозрачными дионисийскими ассоциациями, например “Гимны страдающего Диониса” Ф. Сологуба, цикл из семи стихотворений.

В этом цикле, как свойственно Сологубу, полнее и ярче всего звучат трагические мотивы страдания, тревоги, безумия, то есть оборотной стороны дионисийского ликования и ощущения радостной полноты жизни. Особенно выразительно поэтом передано чувство мучительной соединенности “противочувствий” — хмельной радости и одновременно непостижимого влечения к чему-то гибельному. Так, стихотворение “Оргийное безумие в вине...” из цикла “Гимнов страдающего Диониса” начинается с образа мира, предающегося веселью и смеху, “оргийному” наслаждению вином, а кончается образами безумья “трезвости”, отдающего человека порой во власть “губительного дела”:

<sup>7</sup> Семенов Л. Пляски // Новый путь. 1904. № 7. С. 146.

Порою в воду погружаясь,  
Вдруг власть безумия признает тело,  
И чуешь ты таинственную связь  
С твоей душой губительного дела<sup>8</sup>.

Поэтическое исследование подобной загадки — нерасторжимой и “таинственной связи” человеческой души с началом гибельным — в продолжение традиций “жестокое” психолога русской литературы Достоевского — один из главных творческих нервов Ф. Сологуба. И образные подходы Сологуба к освещению подобной загадки питаются не только традициями русской классической литературы, но и опытом античной мифологической культуры. В мифе, как полагал Вяч. Иванов, заключено некое откровение скрытой от глаз, глубинной реальности. “Слову “миф”, — писал он, — я придаю значение художественного прозрения мистической реальности как события и притом прозрения не единоличного, но подтвержденного согласием и энтузиазмом многих”<sup>9</sup>. Думается, это одно из лучших определений существа мифа.

Дионисические образы и ассоциации содержатся не только в отдельных произведениях Сологуба, в поэзии и драме (пьеса “Дар мудрых пчел” и др.), но и оформляют сквозные его творческие мотивы — мотивы чуда, чудесного и чудовищного, которые в своих древнейших истоках восходят к дионисическому мифу. “Дионисические восторги возрастали в человеческой душе две мировые идеи: *идею чуда* и *идею тайны*”, — доказывал в своем исследовании “Эллинской религии страдающего бога” Вяч. Иванов<sup>10</sup>. Образная ткань, можно сказать, всего символизма пронизана этими мифологемами *чуда* и *тайны*.

Символисты, движимые всеподчиняющим стремлением к творческому синтезу, стараются сопрячь между собой дионисическое начало с аполлоническим. Эти образные начала могут соединяться в пределах творчества одного поэта, на какое-то время уступая друг другу первенство, исчезая и вновь появляясь. Однако, думается, можно говорить даже о дионисическом и аполлоническом типах лиризма по преобладающему его признаку. К дионисическому типу с полной определенностью можно отнести лирику К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Белого и в большей степени А. Блока.

<sup>8</sup> Сологуб Ф. Гимны страдающего Диониса // Новый путь. 1904. № 1. С. 136—137.

<sup>9</sup> Иванов Вяч. Эстетика и исповедание // Весы. 1908. № 11. С. 48.

<sup>10</sup> Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 3. С. 54.

Дионисический склад творчества А. Белого проглядывает во всех основных его качествах — доминирующей прерывности стиля — в прерывистости фразы и формы повествования в его прозе, прерывности художественного времени, в самих символах и пафосе разрыва, в дифирамбической тональности его произведений, наконец, в стремлении выразить “организующийся хаос” (как П. Флоренский охарактеризовал “1-ую (Северную) Симфонию”, с которой начинался творческий путь поэта). Ассоциациями с дионисическим мифом исполнены характерные для Белого символические мотивы *безумия*, неоднократно звучащие в его произведениях (образы страдания, безумия, гибели и через них совершающегося “возврата” к вечности в Третьей Симфонии “Возврат”, безумства главного героя “Серебряного голубя”, финальное высокое “безумие” математика Коробкина, героя романов о Москве и др.).

Сама задача нового искусства виделась А. Белому, так сказать, сквозь мифологемы Диониса — дисгармоничного духа стихий как глубочайшей сущности бытия, и Аполлона — как “видимости” формы. Он писал: “Задача нового искусства — *не в гармонии форм*, а в наглядном уяснении глубин духа, вследствие чего оно *кричит*, заявляет, приглашает задуматься там, где классическое искусство повертывало спину “малым сим”<sup>11</sup>. Глубокий интерес к стихийному, “дионисическому” началу в человеческой психологии и еще определеннее — в народной душе привел А. Белого к исследованию “хаоса” сектантских, хлыстовских радений в романе “Серебряный голубь”, где он, этот хаос, представший во всей силе своего безумного соблазна для героя, интеллигента Дарьяльского, в конце концов через поражение героя раскрывается в своей гибельности и губительности.

В романе “Петербург” дионисическое и аполлоническое начала явлены в своей крайней и гротескной форме как некие символические выражения двух основных начал в жизни Российского государства и русской истории — западной по происхождению идеи Порядка, доведенной до абсурда и олицетворенной в образе сенатора *Аполлона Аполлоновича*, персонажа с именем, пародийно обыгрывающим аполлонический миф, и, с другой стороны — восточной в истоке стихийности “многоножки”, то есть народа, вообще людских множеств, склонных к разнуздыванию в себе стихии разрушительных чувств, которые чреватых террором.

<sup>11</sup> *Белый А. Символизм как миропонимание* // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 247. (Выделено мной. — Л.К.)

Голос пробуждающейся народной стихии, услышанный поэтом в самой исторической реальности начала века, искал себе художественных аналогий в прошлом, в том числе и в опыте мифологического творчества: миф представлял собой чрезвычайно важное для современного поэта соединение реального с фантастическим, то есть то счастливое образное соединение, ту форму, с помощью которой только и можно было схватить ускользающую от понимания неизвестность, дать первое “имя” захлестывавшим жизнь новым ситуациям.

Потому, скажем, Блоку, наделенному острейшим чутьем к гулу “подземных” сотрясений исторической почвы, стали казаться неполными и узкими формы идеальной гармонии, как будто уже найденной им в “Стихах о Прекрасной Даме”. Погружение поэта в стихию “распутий”, в снежную метель безмерных чувств было головокружительным “падением” в пропасть жизни, на дне которой в конце концов могла открыться тайна той глубины и красоты духа, которая и должна была стать почвой новой художественной “меры”. Уроки глубочайшего эллинского духа тут были как нельзя кстати. “...Мы поняли, — признавался Вяч. Иванов, — что эллинская мера обуславливалась безмерностью, строй — нестройностью <...> Аполлон — Дионисом”<sup>12</sup>.

Блок задумывается о загадке Диониса, загадке коллективных оргийных действий в критические моменты жизни, своей и общей — особенно в периоды общественных волнений 1905 года и революции семнадцатого.

В середине 900-х годов Блок, как уже было сказано, отдается в своем творчестве стихии в трех ее ипостасях — стихии любви, природы и города, “урбанистического хаоса” (по слову Пастернака, сказанному им о себе). И стихийность в сознании Блока оказывается связанной с феноменом дионисийства в философской его интерпретации. В декабре 1906 года он конспектирует книгу Ницше “Происхождение трагедии из духа музыки”, которую он читал в русском издании 1900 года<sup>13</sup> и где давалась известная трактовка именно этого феномена — дионисизма, как и аполлонизма. 21 декабря 1906 года Блок делает запись в своей записной книжке, где звучит его недовольство собой, своими последними стихами и желание идти к “новому” — к Дионису: “И Александр Блок — к Дионису”<sup>14</sup>. К тому же 1906 году относится замысел

<sup>12</sup> Иванов Вяч. Эллинская религия... // Новый путь. 1904. № 2. С. 67.

<sup>13</sup> См.: Блок А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965. С. 78—84.

<sup>14</sup> См. там же. С. 86.

пьесы, мистерии “Дионис Гиперборейский”, и наброски к ней, помеченные авторской датой “29 декабря”.

В сохранившемся фрагменте мистерии<sup>15</sup> намечен некий образ-видение — шествие людей “в поисках за Дионисом Гиперборейским”. Фон — “мировой закат”, “дальние горы”, “ледяное безмолвие... Мировой красоты”, которая тянет Героя “все выше и выше”. Кроме Героя и увлекаемых им и изнемогающих людей, обрисовывается еще один персонаж. О нем в наброске говорится: “Этот юноша остается ОДИН В ЛЕДЯНЫХ ГОРАХ (его положение, может быть, — в монологе): его страшные соблазны: те, кого он считал лучшими, ушли выше его, и он не имел смелости следовать за ними: отныне они презрели его (его сомнения, не надо ли за ними?). Те простые люди, с которыми он отдыхал, остались глубоко внизу, в мутном пятне города, сквозящего перед его очами из провалов и ущелий”<sup>16</sup>.

Суть сомнений юноши в том, что он оказывается как бы между двух огней, разрывается между двумя побуждениями — идти вверх за дионисийцами и Героем к Мировой Красоте или разделить тяжкую участь тех “простых людей”, что остались в долине, “внизу”, в “чудовищном пятне родного города”, откуда долетают до него “смешанные городские звуки — фабричные гудки, и грохот мостовых, и вопли пьяного веселья и голодного ужаса”, — где в тумане скрывается “покинутая... земля”<sup>17</sup>.

Юноше в конце концов становятся чуждыми и “гордые искатели Диониса Гиперборейского”, выразители “безмерного” (“Они БЕЗМЕРНО чем-то гордятся, хвастливы...”)<sup>18</sup>. Он ищет “меры”: “Он готов погибнуть, НО ПОЕТ в нем какая-то МЕРА ПУТИ...”<sup>19</sup>. Пьеса в целом мыслится Блоком как поражение Героя, “Вождя”: “Он — смельчак, ослепленный и сильный (“Герой”, — а эта пьеса — крушение героя)”<sup>20</sup>.

Судя уже по этому фрагменту, ближе всего автору позиция Юноши с его сомнениями (“покинутая” родина) и с его желанием “меры”, то есть упорядочивающей, осмысляющей, аполлонической формы.

Дионисийский миф, по-видимому, представлял для Блока определенный интерес с точки зрения запечатленного в нем

<sup>15</sup> Там же. С. 87—91.

<sup>16</sup> Там же. С. 89. (Выделено крупным шрифтом автором. — Л.К.)

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же. С. 90. (Выделено автором. — Л.К.)

<sup>19</sup> Там же. С. 89.

<sup>20</sup> Там же.



общечеловеческого опыта преодоления индивидуалистической обособленности личности. Вяч. Иванов, развивая идеи Ницше, выделял в учении философа и в своей собственной эстетической теории именно этот момент как узловой: “Мы поняли, что дионисический хмель есть состояние выхода из граней я; разрушение и снятие индивидуации...”<sup>21</sup>

Блок же в конспекте книги Ницше “Происхождение трагедии из духа музыки”, перекликаясь в этом отношении с Вяч. Ивановым, писал: “В греческой трагедии — все составные части глубокомысленны; пессимистическое мирозерцание и учение мистерий (вошедшее в трагедию): глубокое сознание единства всего существующего, понятие об обособленности как о коренной причине зла, об искусстве как о радостной надежде на то, что будет уничтожена разъединяющая людей обособленность, как о предчувствии, говорящем о восстановлении единства”<sup>22</sup>.

В годы общественных бурь у поэтов-символистов как раз и возникали образные аналогии с древним дионисийством, подкрепляющие их надежды и опасения и подсказывающие емкую эстетическую форму для выражения волнующих их чувств. Стихотворения “Грядущие гунны” (1905) и “Скифы” (1899) Брюсова, позже “Скифы” Блока (1918) и другие — тому подтверждение.

В период революционных потрясений 1917 года, поэтическим откликом на которые были поэмы “Двенадцать” и “Скифы” Блока, стихийное движение революции видится под углом зрения тех же давно волновавших Блока идей. Правда, прямых, непосредственно выраженных ассоциаций с феноменом дионисийства в поэме “Двенадцать” нет, но есть косвенные, подспудные. Стихийная сила человеческого множества, охваченного жадной возмездия и свободы, видится прежде всего в формах все подчиняющего вихревого движения, захватывающей динамики, которая и мыслится живительной влагой, способной омолодить дряхлеющую культуру, а дионисизм — ведь это прежде всего идея массового и энтузиастического движения и перемены форм существования. Это движение передано, в частности, прерывистым музыкальным ритмом народного примитива — частушки, вольной и разнуздывающейся стихии народного духа. В движении Двенадцати есть и другое начало — “стройка”, размеренности, “державного шага”, то есть некоего “организующегося хаоса”. Но

<sup>21</sup> *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // *Новый путь.* 1904. № 2. С. 64.

<sup>22</sup> *Блок А.* Записные книжки... С. 83—84.

хаос, однако, преобладает и задает тон всей поэме, ее поэтике и стилю: стоит только вспомнить ее образные вихри, вьюжные ветры и весь ее пейзажно-символический фон. И в этом хаосе, закружившем Двенадцать красногвардейцев, есть все аналогичные дионисизму состояния — и суровая жертвенность, и страдания, и безудержный порыв, и безумие, вполне “дионисическое” (убийство любимой), то есть все те черты бездонного общечеловеческого духа, которые были впервые так ярко угаданы древними греками в их мифах и трагедиях. В этом последнем своем, общечеловеческом плане они обнаруживали некую свою связь и с религией Христа.

В своих эстетических трудах Вяч. Иванов выделял и обосновывал “впечатление аналогии между языческим и христианским священным действием <...>, высказывая при этом такое предположение: “Быть может, оно напоминает о *действительном родстве явлений*, о скрытой связи некоторого исторического преемства”<sup>23</sup> (курсив мой. — Л.К.).

Мыслью Блока, идущей в том же примерно русле, по-видимому, эстетически и оправдывалось смущающее его самого появление образа Христа в финале “Двенадцати”, символа прощения тех зол, что неизбежно несет в себе массовое историческое движение, с “безмерными” народными “страстями”, стихия революции. В речи, посвященной памяти А. Блока (1921), А. Белый приводил слова поэта из его предсмертной записки: “...в январе 1918-го года я в *последний* раз отдался стихии не менее *слепо*, чем в январе девятьсот седьмого или в марте девятьсот четырнадцатого”<sup>24</sup>, и звал сохранить в памяти, “пережить” образ Блока “как разорванного Диониса”<sup>25</sup>.

Последние же, предсмертные выступления Блока (речь “О назначении поэта” и стихотворение “Пушкинскому Дому”) освещены аполлоновскими символами “гармонии” и “культуры”.

“Аполлоническим” в полной мере назвать кого-либо из поэтов-символистов, пожалуй, нельзя, “аполлонисты” придут позже, в пору постсимволизма, в пору “остепенившихся романтиков”, акмеистов и поэтов, близких к ним, не случайно прямо связавших свое поэтическое движение с именем Аполлона, взятым для названия журнала (“Аполлон”). Однако аполлоническая мифологема в творчестве символистов была очень значительной

<sup>23</sup> Иванов Вяч. Эллинская религия... // Новый путь. 1904. № 1. С. 114.

<sup>24</sup> Цит. по: Белый А. Речь памяти Александра Блока // Белый А. Критика. Эстетика... Т. 2. С. 492. (Выделено мной. — Л.К.)

<sup>25</sup> Там же. С. 497.

по своей роли. И здесь надо прежде всего назвать таких поэтов, как Вяч. Иванов и И. Анненский.

И. Анненский весомую роль придавал в своих эстетических представлениях “принципу аполлонизма” как принципу преемственности и единства культур, единства достигаемого, с его точки зрения, прежде всего “искусством мысли”. В его художественном мире, мире в целом драматических и даже трагических состояний, просветляющим и примиряющим началом служит единственная “радость” — это “радость мысли”, аполлоническая по существу и всегда оглядывающаяся на прекрасный мир античной древности и перекликающаяся с ее еврипидовской мудростью, а также с “сократической иронией”. Сама ирония в поэзии Анненского служит орудием объединяющей мысли, “осой мысли”, как однажды поэт ее назовет.

Кроме того, аполлоновский свет удерживается в творчестве Анненского, как и Вяч. Иванова, отчасти Д. Мережковского, с помощью особой поэтики, в которой вместе со своеобразной импрессионистической стихией всегда есть уравнивающая ее и идущая от классики в самом широком смысле этого слова, от классики Древней Греции, поэтика *меры*, верных *пропорций* и строгого поэтического *строя* (склонность поэта к выверенному строению лирических *композиций* и строф, к неявной и утонченной симметрии в них, к синтезирующей циклической организации стихов в “трилистниках” и т.д.).

Интереснейшие и сложнейшие переплетения дионисийского и аполлонического мы находим в творчестве Вяч. Иванова.

Своеобразие лирики Вяч. Иванова<sup>26</sup> особенно ярко проявляется в его стихах о поэте, поэзии и искусстве. Таких стихов множество — это, например, “Полет” (1899), “На миг” (1899), “Альпийский рог” (1902), “Поэты духа” (1904), “Астролог” (1905), “Художник” (1906), “Поэзия” (1915) и др., а также его стихи-посвящения или послания “товарищам” по перу — “Valerio Vati” и “Ему же” (оба 1903 или 1904), обращенные к В. Брюсову, “Тени Случевского” (1906), “Таежник” (1906) с посвящением “Георгию Чулкову”, “Ultimum vale” (1909), посвященное И. Анненскому, “К. Бальмонту” (1909), “Соседство” (1911) с посвящением М. Кузмину, “Александру Блоку” (1912) и т.д.

<sup>26</sup> См.: *Аверинцев С.* Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы; Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996; *Венцлова Т.* Вячеслав Иванов и кризис русского символизма // Венцлова Т. Собеседники на пиру: Статьи о русской литературе. Вильнюс, 1997. С. 103—116.

В стихах-посвящениях поэтам-символистам выразительно обнаруживается не только духовно-эстетическое родство поэтов одной школы, но и их сильные взаимные отталкивания, и в радуге подобных отталкиваний и притяжений вырисовывается индивидуальность самого автора посланий. В стихотворении “Александрю Блоку” содержится не только признание братства по соловьевскому “крещению” (“оба Соловьевым таинственно мы крещены” — 251<sup>27</sup>), общности в “народной мысли и судьбе”, но и ощущение некоей грани между певцом “гиперборейских лебедей”, то есть самим Вяч. Ивановым, и тем, кто их “повернул к родимым выюгам”, как Блок. В облике Бальмонта (“К. Бальмонту”) очень точно улавливается нечто от существа его поэзии — отвага “пловца”, то есть апология текучести, изменчивости, в отличие (заметим мы) от той музыки, стать которой “кристаллически” тверда и неизменна, как у Вяч. Иванова. В “Ultimum vale” с посвящением “Инн.Ф. Анненскому” цепь образных сопоставлений “Ты и Я” подводит к финальному, самому важному: “Тот миру дан; я — сокровен... Ты ж, обнажитель беспощадный...” (220). Признание права на искусство беспощадного “обнажения” звучит здесь одновременно и как косвенное указание на иную свою поэтическую природу. Действительно, индивидуальная природа поэта Вяч. Иванова в даре не разоблачающем, а благословляющем.

В его стихах о поэзии возникает образ поэтической личности, убежденной в том, что искусство не только выше и ценнее жизни, но и сильнее ее: поэт — “наследник лир”, которые способны, подобно заклинаниям древних, поколебать сам мир, подвинуть его к “ладу”. Поэтому масштаб поэтического диалога, запечатленного в стихотворениях Вяч. Иванова, — именно мировой, космический. Это общение со вселенной, с “кормчими звездами”. “Кормчие звезды” — называется первый сборник стихов Вяч. Иванова (1903). Поэт-“астролог”, звездочет (такова “Божественная маска” его лирического “Я”) берет на себя миссию: “по звездам”<sup>28</sup> предугадать возможное будущее человечества. Наряду со звездным, астральным в поэзии Вяч. Иванова присутствует другой, не менее характерный для нее ландшафт — из мира книг, искусства, диалог с общечеловеческой культурой. Природный же, земной рельеф его поэзии очерчивается не

<sup>27</sup> Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. Здесь и далее страницы в скобках — по этому изданию.

<sup>28</sup> Такое название носит сборник статей Вяч. Иванова — “По звездам” (СПб., 1909).

обязательно вокруг родных пенат (хотя у Вяч. Иванова есть прекрасные стихи о Москве, о русском уме), но там, откуда европейская цивилизация начиналась, у берегов Греции и Италии. В связи с этим атмосфера предметных и пейзажных реалий, окружающих лирического героя Вяч. Иванова, чаще всего не “родимые выюги”, а великолепие залитых солнцем южных долин, с умбрскими розами, плющом, терном, звонкими цикадами, вечнозеленеющими пиниями. Причем каждая из подобных предметных деталей обычно несет в себе двойной смысл — конкретный и условный, восходящий к мифологическому корню, к ассоциациям с античностью.

Поэтический кругозор Вяч. Иванова поддерживался стремлением соединить соловьевство, обновленное христианство с эллинским мировосприятием. Это означало для поэта прежде всего попытку связать современное напряженно-личностное восприятие мира со всей свойственной ему остротой противоречий, драматизма духа, и античное чувство вселенской гармонии и равновесия.

Названная тенденция в поэзии Вяч. Иванова сказывается порой со всей очевидностью, проявляясь в прямом, подчас даже кажущемся механическим сочетании-отождествлении образов античной, языческой и христианской культур — образ Христа-Геракла в стихотворении “Хвала Солнцу” (1904), “Изиды, Магдалины” в “Целящей” (1906) или предельно сближенные образы Вакха и Христа из “Венка сонетов” (1909). Но, как мы помним, это образное отождествление покоится на убеждении поэта в скрытом, но “действительном родстве явлений” — эллинских священнодействий и христианских “страстей”.

Когда В. Брюсов писал, что основной пафос поэзии Вяч. Иванова — своеобразное сочетание античного мирозерцания и христианства, жажда античной полноты жизни вместе с христианским культом жертвы<sup>29</sup>, страдания, — он был прав. Но только отчасти. Пафос поэзии Вяч. Иванова, можно думать, был еще более широким. Это идеальный замысел — с помощью синтезирующего (символического) искусства связав воедино начала и концы мировой культуры, вспомнив всех ее “божеств”, то есть ее вечные идеи и ценности, вернуть их в мир современный — “обезбоженный”, “с молотка” распродавший прежние духовные богатства — и тем самым одухотворить человека, а одухотворив личность, соединить, примирить между собой людей, объединить человечество.

<sup>29</sup> Брюсов В.Я. Далекие и близкие. С. 120.

Одухотворить личность, по Иванову, — значит оживить в душе сегодняшнего человека любовь к природе, к бытию, наподобие той, что была у эллинов, заселивших весь подлунный мир образами своих божеств, то есть образами любви, удивления и восхищения перед чудом жизни. Как вечные прообразы подобной любви и всплывают в стихах поэта непрменные для его поэтики мифологические образы, дионисийские или аполлонические. Вот начало стихотворения “Дриады”, а дриады были, по древнегреческим верованиям, одной из ипостатей бога Диониса:

О души дремные безропотных дерев,  
Нам сестры темные — дриады!  
Обличья зыбкие зеленооких дев,  
Зеленовейные прохлады,  
Ковчеги легких душ, святилища дерев!

Живые облаки неузнанных божеств  
Средь обезбоженной природы!  
Над сонмом без венков, над миром без торжеств  
Листвы пророчесственные своды  
Вы немом зыблете, о скинии божеств! (132)

Структура этого стихотворения, как и многих других у Вяч. Иванова, строится по закону зова и отклика, символического эха, всеобщих связей, соответствий и аналогий в природе.

Далекая от наивных языческих верований с их культом олимпийского многобожия, душа современного поэта — символиста и мистика — перекликается с ними в том, что питается убежденностью в тайном присутствии высшего, Божественного смысла во всем, явленном на земле, и домогается этого высшего смысла в духе мистического пантеизма. Божественный проект всего сущего укрыт от человеческих глаз, непроницаем для непосвященных, но может быть угадан поэтом, который владеет даром всепроникающей интуиции и непосредственного созерцания истины. Поэтому в представлении Вяч. Иванова столь высока провидческая суть искусства и незаместимой ничем миссии поэта, через сердце которого проходит “Ось” мира: “От бога в сердце к богу в небе струной протянутая Ось” (“Лира и Ось”, 1914).

С помощью “солнечной Лиры” вся природа, представшая в образах-символах, может стать “прозрачной”, просветленной, исполненной таинственного смысла (сборник “Прозрачность”, 1904). Прозрачность осени — поры зрелости, прозрачность сумерек, очарование разлитой в них тишины и краткого равновесия — излюбленные эмоционально-образные тона поэта (ст. “Прозрачность”, “Душа сумерек”, “Озимь”, “Осень” и др.).

При всей значимости для Вяч. Иванова мотивов дионисийского “хмеля”, античного беснования, неистового эроса, осложненных ницшеанским влиянием (книги стихов “Эрос”, 1907; “Сог ардепс”, части 1, 2, 1911 и 1912), — мотивов, которые обычно выделяют все, пишущие о поэте, — столь же важными для его творчества надо признать философию и поэтику равновесия, символику Божественных Весов. Стихотворения “Весы” (1904), “Душа сумерек” (1904), “Астролог” (1905) нужно считать в этом отношении программными. “Весы” начинаются так:

Заискрится ль звезда закатной полосы —  
Звездой ответной в поднебесье  
Восток затеплится: и божье равновесье  
Поют двух пламеней Весы.  
И не вотще горит, в венце ночной красы,  
Над севом озимей созвездье,  
Что дух, знаменовав всемирное Возмездье,  
Нарек таинственно: Весы. (149)

Вяч. Иванову, как, впрочем, и всем крупным символистам, было свойственно острое чувство противоречий человеческого духа и бытия, их непримиримых антиномий, но в его поэтических образах, в способах словосочетания главенствует тенденция эти противоположности стянуть вместе, схватывая одним взглядом, и как бы примирить их или смириться с ними, с их непреложностью. Отсюда вытекает такой принцип поэтики, который последовательно осуществляется в творчестве Вяч. Иванова как оксюморонная связь образов, то есть совмещение того, что кажется несовместимым, обручение крайностей. В том же стихотворении “Весы” вязь образов сплетается именно таким способом: “Летят *Победа* и *Обида*”, “...цветя под звон *косы*, *детей* качаем над *могилой*”, “*Железа не тяжки*, но *тяжко* весят — *розы*” (150).

Каждому крену чувства или мысли поэт противопоставляет свой “отвес”, уравнивающее их иное тяготение. Заметим, что реализуется это в поэзии Вяч. Иванова иногда рационалистически, с помощью “циркуля” рассудка. Причем сам “цикуль” — холод рассудка, логическая размеренность и взвешенность поэтических вдохновений — в соответствии с эстетической программой поэта-неоклассициста — отнюдь не противопоставлен современному испытующему искусству, о чем Вяч. Иванов недвусмысленно говорит, например, в своем стихотворном обращении к другу-поэту (В. Хлебникову): “Я не бес, не искуситель — испытатель, оселок, циркуль, лот, отвес” (“Подстерегатель”, 221). Подобная тенденция в русской поэтической культуре будет позднее блистательно продолжена и углублена О. Мандельштамом.

В художественном мире Вяч. Иванова внушительен зов испытать “страстной”, “оргийный”, дионисический искус, но и голос призыва — “утишить”, умерить вражду страстей, притушить пожар жизненных противоречий:

Прозрачность! Божественной маской  
Утишь изволения жизни. (125)

Этим заповедям и закланиям поэт остается верен и в “годину распри бурной”, во время революции 1905 года, призывая от распри — “в глубины тихие соборности лазурной” (158), к “тихой воле”, к “Христовой тишине” (стихотворения “Тихая воля”, “Populus-гех”, оба 1905 года, и др.).

Стихии жизни — а мифологизированные их образы занимают очень много места в поэтическом мире Вяч. Иванова (например, в стихах “Тризна Диониса”, “Сердце Диониса”, “Скиф пляшет”, “Хмель”, “Ты — море”, “Менада” и др.), будь то образы “хоровых”, массовых действ, наподобие древних дионисовых, или природных стихий, или любовной страсти, — вызываются воображением поэта ради того, чтобы их уgomонить, укротить. Это необходимый компромисс горнего, высшего духа с низшей природой, в понимании мэтра символизма Вяч. Иванова, как и близкого ему в этом отношении И. Анненского. Повелительное, интеллектуально-волевое начало остается для этих поэтов, для образа их поэтической личности доминирующим. Их творческой волей движет желание волшебством поэзии совершать вечное “обручение” живого с живым, сегодняшнего со вчерашним, современного с древним, силой “воспоминания” культуры духовно скреплять, объединять человечество. При всей умозрительной отвлеченности подобной программы нельзя не признать сегодня ее благородный, гуманный и по-своему актуальный для нас смысл.

Такого рода художественным задачам подчинен у Вяч. Иванова и весь поэтический строй его произведений, их стилистика. Его поэтику отличает некая возвышенная статика лирического героя — приверженность к вечному, неизменному, выразившаяся, например, в таком характернейшем для него девизе: “Fio, ergo non sum”<sup>30</sup> — в одноименном стихотворении; склонность художника к строго организованным жанровым и стиховым формам, которые были любимы поэтами античности и эпохи классицизма (ода, дифирамб, гимн и др.); пристрастие к пышности мифологических декораций; внушительность “староверческой”, архаической лексики в традициях высокого штиля (душа

<sup>30</sup> Становлюсь, значит не *есть* (лат.).



“всецелым *умирима*”, “*дхну... хладом*”, “*клекот орлов*”, “*рдяный град*” и пр.); тяжеловесное великолепие многосоставных определений (типа: благосклонно-девственно-чужда, неизреченно-сладостный, прозрачнозвонная, святокрестный, безжизненно-астральный и т.п.); торжественный, органнный гул интонаций.

## Аполлоническое начало в поэзии М. Волошина

М. Волошин, почти сверстник Блока, участник символистского движения, по сути, представляет своей поэзией уже иной, следующий момент русской поэтической культуры, постсимволизм или по меньшей мере существенный сдвиг в его сторону.

Он не столько принадлежит какому-либо поэтическому поколению, сколько выбирает его себе. Выбор падает на поэтов “аполлоновского” круга — таких как О. Мандельштам, М. Кузмин, Н. Гумилев, А. Ахматова и др., с их ориентацией на дух “ясности” романской культуры, на неоклассику, “латинскую дисциплину формы” (Волошин) и побеждающую “хаос” уравновешенность эстетики.

Это была волна поэзии, вызванная к жизни принципиально иной по сравнению с символизмом историко-культурной ситуацией. Главное в новой ситуации было то, что начиная с войны четырнадцатого года история до дна обнажила чудовищную жестокость своих скрытых до поры стихийных, иррациональных сил, родственных тому “очистительному” варварству, которое символисты возводили в ранг спасительного мифа. Очень интересны в этом плане наблюдения Волошина относительно изменения ситуации в Европе, во Франции, накануне Первой мировой войны, содержащиеся в его статье “Поколение 1914 г.”. По его мнению, мировой трагедии предшествовал во Франции совершенный ее “ясновидящей силой” “переворот огромной важности” — переворот в психологии молодого поколения, которому предстояло на своих плечах пронести войну<sup>31</sup>. Новое поколение французских юношей, по словам Волошина, поражало “отсутствием пессимизма”, “вкусом к действию”, “мужественностью” и тем, что оно, воспитанное школой свободомыслеящих, ответило на новейший прогрессизм, на “социалистическую пропаганду” возвратом к “консервативным” традициям, к парнасцам П. Клоделю и Сюаррессу, то есть к началу “новой эры классицизма”<sup>32</sup>. Опыт

<sup>31</sup> *Волошин М.* Путник по Вселенным. М., 1990. С. 132.

<sup>32</sup> *Волошин М.* Лики творчества... С. 79.

именно этого “поколения 1914 г.”, европейского и русского, к которому Волошин не принадлежал по рождению, на мой взгляд, был воспринят им как ключевой и завершающий момент в оформлении его духовного и поэтического “Я”.

Романтические иллюзии окончательно рассеивались, и в сознании поэта складывалась антиромантическая картина мира. В этой картине, по Волошину, главное — не “чудо”, а “закон”. Соответственно и в искусстве, “в Апполоновом мире закон выше чуда”<sup>33</sup>. Художник не может не склониться перед непреложностью, перед законами бытия, а среди них главный — “ритм смерти и возрождения”<sup>34</sup> — и потому краеугольным камнем его мироздания становится приятие мира. Правда, оно, это оправдание мира, остается у Волошина в значительной степени условным, символическим, поскольку явления действительной жизни воспринимаются как сигналы иных, высших миров.

Тенденции к подобному антиромантическому отношению к миру, как говорилось выше, были намечены уже теми символическими, которые являлись своеобразными неоклассиками, — Вяч. Ивановым, Д. Мережковским, В. Брюсовым, И. Анненским.

Одной из кардинальных оппозиций, отмежевавших последних, неоклассиков, от неоромантиков, была оппозиция — “стихия и культура”, само понимание категории “стихия” в широком ее смысле — стихии в человеке, в природе, в искусстве, в истории, во Вселенной. Напомним, неоромантик Бальмонт был певцом “стихийного гения” в поэзии, воспринимая самоё творческую гениальность как безоглядную одержимость стихией чувств и мгновенных впечатлений. Блок долгие годы возлагал свои надежды на “стихийных людей” (по его выражению), в стихии массовых исторических движений усматривал источник обновления культуры (статьи “Стихия и культура”, “О романтизме” и др.).

Поэты же постсимволизма, чье духовное оформление совершалось непосредственно под знаком мировой трагедии войн и революций, эту связь — стихия и культура — решительно пересматривали, отказываясь видеть в “стихии” благодатную почву культуры.

Так, О. Мандельштам, утвердитель “Камня” в отечественной поэзии, всеми своими символическими крепостями, акрополями, кремлями защищался от стихий, которые, по его словам,

<sup>33</sup> Там же. С. 110.

<sup>34</sup> Там же.

отовсюду угрожают “нашей истории”, стихий, являющихся в его понимании синонимами “небытия”, “бесформенности”, духа исключительности, насилия и тирании<sup>35</sup>.

П. Флоренский указывал на два типа философско-эстетического подхода к стихиям бытия — по Тютчеву и по Достоевскому: “...у Тютчева *хаос*, ночь, — это корень всякого бытия, то есть первичное благо, поскольку всякое бытие благо. Хаос Тютчева залегает глубже человеческого и вообще индивидуального различения добра и зла. Но именно поэтому его нельзя понимать как зло. Он порождает индивидуальное бытие и он же его уничтожает... Для индивида уничтожение есть страдание и зло. В общем же строе мира, то есть вне человеческой жизни, это ни добро, ни зло, а *благо*, ибо таков закон жизни”. Достоевский же, по мнению философа, “*разрушительную деятельность хаоса воспринимает и толкует как борьбу с добром*, как причинение страданий для страданий, как человеческое же действие, но извращенное, направленное на зло. Достоевский, хотя не везде и не всегда, видит в хаосе *не корень жизни, а извращение жизни*, перестановку добра и зла, то есть человеческую же нравственность, но наоборот. Это — *злое желание разрушить добро*, доставлять ему страдание, уничтожать только и именно потому, что разрушается и страдает добро”<sup>36</sup> (курсив мой. — Л.К.).

У Волошина, как и у Мандельштама и других поэтов послеблоковского поколения, понимание стихий, дионисийского начала бытия, было не тютчевско-блоковским, а близким к Достоевскому:

Освободить и разнудать не трудно  
Неведомые дремлющие воли:  
Трудней заставить их себе повиноваться.  
 (“Путями Каина”)<sup>37</sup>.

Именно этот путь — обуздания стихий, путь наибольшего сопротивления, — как это ему свойственно, выбирает Волошин. На первое место в его шкале ценностей выдвигается не дионисийское, стихийное, а аполлоновское начало (по его терминологии — “аполлоническое”, “аполлонийское”, “аполлинийское”).

Борьба противоречий по отношению к гармонизирующему аполлоновскому началу расценивается в эстетике и поэзии Воло-

<sup>35</sup> Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 63, 85, 86.

<sup>36</sup> Флоренский П. Письмо дочери Ольге от 1935.11.8 // Наше наследие. 1988. № 4. С. 120.

<sup>37</sup> Волошин М. Избранные стихотворения. М., 1988. С. 253.

шина в качестве всего лишь механики жизни, низшей ее сферы. Так, расшифровывая символику картины Рафаэля “Преображение” в статье “Аполлон и мышь” (1911), Волошин пишет: “Внизу — зрелище изначальной скорби, *борьбы противоречий*, составляющих *механическую основу жизни*. Наверху — вечная гармония бытия, реальнейшая из реальностей — преображенный истинный лик божества”<sup>38</sup> (курсив мой. — Л.К.).

Аполлоновское начало, утишающее и образумливающее хаос, примиряющее противоположности, — в художественном сознании Волошина ведет свое происхождение из синтеза античного мифа и христианской этической традиции с ее идеей милосердия. Древний миф об Аполлоне, в трактовке А.Ф. Лосева, был античным выражением “*светооформленной индивидуальности*”, нес в себе черты сугубого “*упорядочения, организации, осмысления*”<sup>39</sup> (курсив мой. — Л.К.). Аполлоновский дух Волошин определенно отождествляет в ряде своих статей с сутью глубинного, внутреннего “Я” человеческой личности. Он пишет: “Весь аполлонический сон земли живет в нас для того, чтобы ожить в наших творениях <...>, все лики, которые мы чеканом в своих медалях, являются только преломленными отражениями его невидимого лика, неизреченно *тождественного с нашим внутренним Я*” (курсив мой. — Л.К.)<sup>40</sup>. И еще прямее и увереннее, с помощью цитаты из Анри Ренье поэт утверждает: Аполлон — “тот, кто божественно есть// Мы сами...”<sup>41</sup>

Древний миф об Аполлоне, естественно, осовремениваясь и преобразуясь, обретает в восприятии Волошина весьма индивидуальную и оригинальную интерпретацию. Прежде всего в понимание аполлонизма поэт вкладывает “мифологически столь мало выясненную связь Аполлона с *идеей времени*”. Аполлон, по его характеристике, — “Вождь *времени*”, поскольку он — Мусaget, предводитель Муз, а Музы — дочери Мнемозины, богини памяти, “внутреннего времени”<sup>42</sup>.

Форма памяти, воспоминания выполняет ведущую роль в лирике Волошина. Это память культуры, голос ненапрасного прошлого, истории, наконец, память человека о себе самом, о своей Божественной сути:

<sup>38</sup> Волошин М. Лики творчества... С. 111.

<sup>39</sup> Лосев А. Античная мифология в ее историческом развитии. С. 158.

<sup>40</sup> Волошин М. Лики творчества... С. 104.

<sup>41</sup> Там же. С. 103.

<sup>42</sup> Там же. С. 99.

Твой дух дерзающий познает притяженья  
Созвездий правящих и волящих планет...  
Так, высвобождаясь  
От власти малого, беспамятного "я",  
увидишь ты, что все явленья —  
Знаки,  
По которым ты *вспоминаешь самого себя*.  
И волокно за волокном собираешь  
Ткань духа своего, разодранного миром<sup>43</sup>.  
(“Подмастерье”, 1917)

Лирический герой вспоминает — познает — себя не по деталям биографии, не по ступеням житейского опыта, — и в этом своеобразии лирики Волошина, — а по приоткрывающимся ему со временем “знакам” вселенной, сигналам из высших, вечных миров.

Другая ипостась Аполлона, по Волошину, в том, что он *Мойрогет*, предводитель Мойр, и значит, повелитель судьбы. На понимание сущности судьбы у Волошина, человека XX столетия, может быть, в наибольшей степени наложились представления современности, с нарастающим уже в начале века пафосом волевого активизма и непокорности предначертаниям судьбы, духом, столь непохожим на веру древних. В статье “Некто в сером” о Л. Андрееве Волошин утверждал: “Судьба отдельного человека, называется ли она Роком, Фатумом, Ананкэ, Мойрой или Кармой, всегда индивидуальна, прихотлива и *всегда заложена в самом человеке*” (курсив мой. — Л.К.)<sup>44</sup>.

Другими словами, в творчестве Волошина господствует образ судьбы, творимой самим человеком, а не только фатально его подчиняющей. Поэтому становится понятной весомость такого свойственного его лирике метафорического лейтмотива — образа “чеканщика”, “гранильщика”, “кузнеца”, “горнила”, “выплавления” и т.п.:

Мне было сказано:  
Не светлым лирником, что ниже  
Широкие и щедрые слова  
На вихри струнные, качающие душу, —  
Ты будешь подмастерьем  
Словесного, святого ремесла,  
Ты будешь кузнецом  
Упорных слов,  
Вкус, запах, цвет и меру выплавляя

<sup>43</sup> Волошин М. Избранные стихотворения. С 146—147.

<sup>44</sup> Волошин М. Лики творчества... С. 458.

Их скрытой сущности, —  
Ты будешь ковалем и горнилом,  
Чеканщиком монет, гранильщиком камней,  
Стих создают — безвыходность, необходимость,  
сжатость...<sup>45</sup>

(“Подмастерье”)

Как у многих других поэтов серебряного века, духовная жизнь личности в лирике Волошина предстает в антиномиях внутренней борьбы, в образах “леса противочувств”, когда сталкиваются “мятеж” и “цепи”, “трепеты” жизни с “полнотой сознания, воли”, “дерзання и возмездья”. В соответствии с этим его лирические композиции построены обычно на подобных антиномиях, воедино сплавливающих “четкость” и “пьяность” (“Глаз видел четко, пьяно” — “Киммерийские сумерки”), “мрамор всех ветров” (“Карадаг”), “гекзаметры волны”. Надо подчеркнуть, что в подобном сопряжении противоположностей, не новом в поэзии, в лучших созданиях Волошина мы находим не эклектику, не результат некоего рассудочного компромисса, но запечатленный в образах процесс естественного внутреннего движения человеческого духа, который избирает своим высшим законом логику самообуздания, “самоотказа” (“Путями Каина”). Таким образом достигается удивительный волошинский эффект. Присущий поэту “мировой аппетит” жизни, жадность художника на разноцветье и многообразие впечатлений бытия становятся подвластными строгим требованиям “упорядочения” и “осмысления”, то есть началу просветляющего и примиряющего аполлонизма. Так импрессионистическая подвижность, игра ускользающих мгновений и солнечных бликов в поэтике Волошина соединяется с монументально-неоклассицистической и тяжеловесной ее основой — памятью веков и храмами культуры. Недаром все “вихри”, “хмели”, “смерчи” человеческих страстей и чувств в мире Волошина выливаются в твердые формы, ограниваясь и кристаллизуясь. Примечательно, что сама любовь, прихотливейшее из чувств, в его поэзии переходит, не оскорбляясь, в камень, словно из перенасыщенного раствора бытия выпадает в кристалл: “Кристалл любви! Алтарь ночных заклятий!” (“Lunapia. Венок сонетов”).

Отметим, что в отличие от “правоверных” символистов у Волошина вообще нет культа страсти. Исчезает также (может быть, в связи с этим) и поклонение “женственному”. Вместо

<sup>45</sup> Волошин М. Избранные стихотворения. С. 145.

Вечно женственного у него фигурирует просто “женское”, образ которого, лишенный ореола, ставится Волошиным в один ряд с “темным”, “земным”, “страстным” и “злым”:

Как опиум волнующие сны,  
Все женское, текучее, земное,  
Все темное, все злое, все страстное,  
Чему тела людей обречены.

(“Lunaria”)<sup>46</sup>

Любовная страсть, в понимании Волошина, — это прекрасная обреченность, трагическая вспышка, которая нуждается в преодолении “простой и девственной человечностью”. Потому любовь, драма ее страстей предстают в поэзии Волошина, как правило, не в зените своего чувственного горения, а в естественном своем движении к преодолению. И говорит о себе любовное чувство обычно не прямо, не от себя самого, а языком образов внешнего мира, картин природы, способом аналогий, подобно тому, как любовь в лирике Ахматовой часто преломляется в образных деталях предметно-бытового окружения героя. Можно считать, что цикл “Киммерийские сумерки” (1909), внешне почти целиком чисто пейзажный, в своей тайной сути представляет собой след любовной драмы, след и изживание. Больше того, он отражает самую концепцию любви у Волошина, принципиально отличную, например, от ахматовской. У Ахматовой лирический герой (героиня) стремится любовное чувство воображением и памятью закрепить, сохранить и повторить, у Волошина же, напротив, — изжить, преодолеть и снять. Думаю, что в этом сказывается у Волошина концепция страсти, стихии вообще.

В том же ключе подаются в поэзии Волошина образы стихий природы. В картине моря поэта привлечет прежде всего простор, уравновешивающий “тесноту” гор, и “ритм” волн, загадка размеренных колебаний природы. В излюбленных им крымских пейзажах Карадага (“Коктебель”, “Карадаг” и др.), где горный кряж с его “бурей складок”, с причудливыми изгибами вершин, лабиринтом странных своих очертаний рисуется как скованный и замолкший вулкан, поэта поражает величие воли незримого ваятеля, заставившего огонь земли навеки окаменеть. Воображение поэта движением своих видений превращает вулкан, “вихри древних сил”, в “храм”: “Преградой волнам и ветрам // Стена размытого вулкана, // Как воздымающийся храм”<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Там же. С. 120.

<sup>47</sup> Там же. С. 181.

Особенно волнуют поэта стихии в историческом бытии человечества. Здесь у Волошина нет однозначных ответов, хотя высшая инстанция остается за аполлоновским, примиряющим началом. Символы варварской стихии в стихотворении “Преосуществление” (январь 1918) в ситуации: Рим и варварские орды, — не исключают надежды на обновление (образ “семени” характерен). Варварская стихия гибельна, но за гибелью следует возрождение:

И новый Рим процвел — велик  
И необъятен, как стихия!  
Так семя, дабы прорасти,  
Должно истлеть...  
Истлей, Россия,  
И царством духа расцвети!<sup>48</sup>

Но уже в сборнике 1922 года “Демоны глухонемые” в художественном целом цикла акценты расставлены иначе и совсем недвусмысленно. Страшным символом Французской революции в цикле “Пламенники Парижа” становится образ вздернутой на острие пики женской головы (“Голова madam de Lamballe (4 сентября 1792 г.)”). Это символ жестокости и бесплодия террора. Человечество острием революционной стихии казнит самого себя, женщину — порождающее свое начало.

Творчество Волошина, как и само его жизненное поведение в годы гражданской войны в России, было одним из ярчайших и, может быть, уникальных образцов противостояния стихии насилия и выражением примиряющей позиции. Это факт известный, но он еще ждет своего объяснения.

Та позиция Волошина, которую долго клеймили как нейтраллистскую позу “над схваткой”, по сути, была, напротив, рискованным вмешательством в эту смертельную схватку с намерением ей помешать, уменьшить братоубийство. В волошинской мудрости примирения, разумеется, были сплавлены издавна ему свойственные начала как аполлонизма, так и христианской этики милосердия. Но возникает вопрос, в какой мере подобный аполлоновско-христианский идеал примирения мог быть реальным в то жестокое время, а в какой становился утопическим.

Перечтем стихотворение “Святой Франциск”. К фигуре Франциска Ассизского, великого христианина Средневековья, который, поклоняясь Христу, шел навстречу миру земному и, верный Богу, любил грешного человека, обращались многие чуткие писатели начала XX века. В стихотворении Волошина

<sup>41</sup> Там же. С. 166.



перед нами образ великого духа, благословляющего все живущее на земле и пытающегося заклать, умерить всяческую вражду, — словом, идеал, родственный самому автору. Но вместе с тем в стихотворении ощутимо, что образ героя, который ждет от волка “клятвы от убийства воздержаться”, равно как и заключительная идиллическая картина стихотворения, где “агнец с волком рядышком лежали”, не лишены авторской иронии, то есть понимания иллюзорности подобных идиллий.

Однако суть примиряющей волошинской мудрости не только в магической условности искусства, его “заклятьях” и “молитвах”, но и в определенной реальности. Волошин видит все происходящее в современности в *большой временной* перспективе, проникающей в глубь истории и в будущее. Желанное примирение враждующих сторон для него главным образом — *процесс*, длящийся в достаточно протяженном времени (напомним при этом, что Аполлон — вождь времени, по представлению поэта). Ход времени, — а его ведет Аполлон, — по Волошину, делает возможным то, о чем мечтает поэт в своей поэме-трагедии “Путями Каина” (1922): “ненависть врагов” сменяется “взаимным уважением”:

И жизнь нас учит, как слепых щенят,  
И тычет носом долго и упорно  
В кровавую расползшуюся жижу,  
Покамест ненависть врага к врагу  
Не сменится взаимным уважением<sup>49</sup>.

Пророческая правда последних слов — о ненависти, которая со временем сменяется уважением, — сегодня начинает проникать и в наше общественное сознание, извлекающее оклеветанные истины из нашей отечественной истории.

Аполлоновское, гармонизирующее начало наконец правит свое торжество в эстетике и поэтике Волошина. Красочное, пестрое разноцветье образов-впечатлений, своевольная импрессия “мгновений”, выверенная “логическим методом”, направляемая им в единое композиционное русло, получает в нем “стройное равновесие”, находит свой высший эстетический “план” и классическую организованность форм — строфических и ритмических. Современная окраска речевых оборотов в лирике Волошина, включающей словарь науки и злободневной публицистики, соединяется в ней с легкой словесной архаикой, подчеркивающей переключку разных времен, разных культур, как это было отмечено у Вяч. Иванова и ряда других символистов.

<sup>49</sup> Там же. С. 255.

Чеканности и рельефности образного рисунка соответствует в его поэзии торжественная, наподобие лирики древних, повелительность интонаций, “властный, как орган”, голос.

И вся эта аполлоническая “магия” искусства направлена у Волошина на то, чтобы покорить мечтой поэта о мире, любви, свободе и красоте духа, покорить “смятенье множеств” (“Поэту”), то есть разрушительные стихии человеческого бытия. Так аполлоновское начало просматривается в лирике Волошина на всех ее уровнях, в поэтике, в разных тематических сферах (природы, любви, истории и современности), по-своему преломляется в поэтической концепции личности и видении мира.





# Исторический роман в творчестве символистов. Д. Мережковский. А. Белый

**И**стория вопреки раннему отзыву В. Розанова о “декадентах” не молчала в художественном сознании символистов. Больше того, особенно в пору “младосимволизма”, она становилась одной из главных героинь их романов. Исторические романы писали В. Брюсов — “Огненный Ангел” (1908) и “Алтарь Победы. Повесть VI века” (1912), Д. Мережковский, которому принадлежит целая серия романов; можно признать историческими в определенном смысле слова и романы А. Белого — “Петербург” и трилогию о Москве.

Остановимся на двух последних фигурах — Д. Мережковском и А. Белом: их художественные достижения лежат преимущественно в области прозы (в отличие от В. Брюсова) и именно в сфере романа о прошлом.

## Мережковский-романист

В то время, которое недаром стало называться серебряным веком, ренессансом русской культуры, поэты становились философами, романисты — критиками, а философы — поэтами. Это было стремление к всеобъемлющей целостности, к синтезу сознания. Под этим знаком развивалось все творчество Мережковского. По его романам видно, что их автор в то же время и критик, и публицист, и поэт, и мыслитель, а в критике, в свою очередь, он проявляет себя “искусным романистом” (последнее отмечал еще Б. Грифцов)<sup>1</sup>.

Романное наследие Мережковского многотомно. Это романы “Смерть богов. Юлиан Отступник”<sup>2</sup>, “Воскресшие боги. Леонар-

<sup>1</sup> Грифцов Б. Три мыслителя: В. Розанов, Д. Мережковский, Л. Шестов. М., 1911. С. 119.

<sup>2</sup> Первоначальное название романа в первом, журнальном, его издании — “Отверженный” (Северный вестник. 1895. № 1—6).

до да Винчи” и “Антихрист. Петр и Алексей”, составившие трилогию “Христос и Антихрист” (1895—1904), романы “Александр I” и “14 декабря” из его второй трилогии “Царство Зверя” (1908—1918), затем цикл, назовем его “восточный”, из двух романов — “Рождение богов. Тутанкамон на Крите” (1924) и “Мессия” (1927). К форме романа Мережковский обращался в разные годы своего творческого пути начиная с середины 1890-х годов и до 20-х годов нашего столетия. За этот огромный, 30-летний с лишним отрезок времени писатель, конечно, изменялся: от эстетизма и нищезанятия он уходил к неохристианству, совершалось его “бегство от символизма” и обращение к “политике” и “общественности”, как писали о нем критики в середине 10-х годов, позже заявляло о себе его неприятие большевизма и советизма и т.д. И тем не менее в какой-то глубине своего мирозерцания Мережковский оставался почти неизменным; не случайно окружающим людям он нередко казался монотонным, одноцветным, иногда даже пугающе архаичным. Романы его разного времени сохраняют общность своих эстетических основ, верность неким единым принципам художественного мышления. Вот об этом — о принципах мышления Мережковского — и пойдет речь.

Одним из таких основополагающих принципов писателя можно считать цикличность его романов, тенденцию их к циклизации, подобной той, которая становилась в XX веке творческим законом для лирики, рассказов, то есть для разных жанров и родов литературы. Роман, словно лирическое стихотворение, ощутившее свою малость, стремится выйти из своих границ, превзойти самого себя, стать чем-то большим, чем ему быть пристало, бесконечно расширить подвластное ему время и пространство. Именно потому романы объединяются в некие циклы — трилогии или дилогии, соединяются даже с другим литературным родом (пьеса и два романа в трилогии “Царство Зверя”). Последующие по времени произведения явно “помнят” о предыдущих и в каком-то важном, не сюжетном смысле их продолжают. Так, “Царство Зверя” продолжает мотив первой трилогии — мотив антихристианства, Антихриста в новом его проявлении — власти и заговора, бунта против нее. Романы об Александре и декабристах по отношению к первой трилогии продвигают время действия вперед, к будущему, приближая — по аналогии — его к нам, к современности. А романы восточного цикла — “Рождение богов” и “Мессия” — напротив, отдаляются назад, погружаются в немыслимую древность дохристианской, египетской цивилизации. Художнику это необходимо для того, чтобы в глубочайшем колодце времен, в их слабых и отраженных лучах разглядеть некие духовные корни человечества — следы тех

верований, которые были основаны не на ненависти, а на миролюбии, — и утвердить тем самым идею изначального родства человечества, родства, заложенного в сходстве мировых религий. В основу сюжетной структуры крито-египетской дилогии писателем положен миф о погибающем и воскресающем боге Озирисе, мотив ожидания его второго пришествия, мечта о преодолении смерти, то есть преодолении всей неизбывной мощи зла, жестокости и человеческой вражды на земле.

Тенденция к циклизации ощутима не только в романах Мережковского, но в его творчестве в целом. Так, если романы писателя рассматривать в контексте его историко-философских исследований — типа “Тайной мудрости Востока” (другое название того же произведения — “Тайна Трех. Египет и Вавилон”) или “Тайны Запада”, то можно обнаружить, что и здесь действуют примерно те же закономерности — циклического взаимоотражения и взаимопродолжения, на уровне идей, проблематики и образной символики. “Тайная мудрость Востока” и “Тайна Запада” перекликаются между собой как полюса цикла на тему “Восток — Запад”. На основе историко-культурологического, этнографического, лингвистического анализа автор исследует сходство и различие культур и религий, отыскивает общие черты в культурах вавилонского бога Таммуза и египетского Озириса, мотивы “смерти и воскресения Бога”, предвещающие Христа, улавливает элементы поклонения Деве-Матери, находит близкое смысловое ядро символов (например, символы Вавилонской башни и египетских пирамид истолковывает как знаки вечного стремления человека соединить “землю” и “небо”), наконец, прослеживает заключенную в древних верованиях идею “всемирности” религиозных культур.

В “серию”, то есть своего рода цикл, под названием “Лица святых. От Иисуса к нам” объединены самим автором, так сказать, житийные, историко-религиозные эссе Мережковского — “Павел”, “Августин”, “Франциск Ассизский”, “Жанна д’Арк”. С этой серией соотносится как некий неоформленный цикл ряд биографических произведений писателя — о Данте, о Паскале, книга о Наполеоне; последняя перекликается с центральной идеей Мережковского — идеей христианской “всемирности”, но ложно понятой героем, Наполеоном, как антихристианской.

В определенном смысле все творчество Мережковского есть грандиозный по замыслу цикл, в центре которого — судьба целого мира, судьба человечества. Объединяющим началом этого художественного мироздания является символика Христа и антихристианства со всем многосложным спектром значений, образы христианства обновленного, “общественного”, которое не отре-

кается от мира земного,<sup>1</sup> а идет ему навстречу, не аскетического, а освещающего и облагораживающего телесную природу человека. И это пафос надежды, при всем трагизме основных тонов его творчества, — надежды на преодоление трагедии человеческой истории, прогрессирующего в ней духа вражды и поиск возможностей объединения разных ветвей человечества, примирения народов через питающие их культуру религии, через осознание их (религий) всечеловеческого смысла.

К подобным идеям мы перестаем быть глухими сегодня. Примечательны, например, выступления Г.С. Померанца, в которых он развивает мысль о том, что в наше злое время “освобождение от ненависти” возможно только на пути братства религий, суперэкуменизма — и это мировая задача на несколько веков<sup>3</sup>.

У истоков таких поисков в XX веке стоит Мережковский со своими историческими романами. Можно считать, что Мережковский стал создателем исторического романа нового типа. Уже его первая трилогия “Христос и Антихрист”, впрочем, так и оставшаяся лучшим его художественным произведением, явила собой этот новый тип. Исторические произведения Мережковского родились в лоне символизма и обозначили собой развитие формы модернистского романа, с известными его традициями отечественной и европейской романистики. На романы Мережковского падает по-своему преломленный свет русской реалистической классики в том ее варианте, который с легкой руки Достоевского называют “фантастическим реализмом”. Но от произведений классического реализма этого типа романы Мережковского отличаются тем, что в них резко, на порядок, возрастает роль условности, фантастики, и это связано с утвердившимся в его художественном сознании способом генерализующей символики. Романый строй его произведений держится властью символов, которые тяготеют к всеобъемлющим, вселенским смыслам, а это сопряжено с опасностью не избежать абстрактности образов: символ вообще, по выражению М. Бахтина, “обескровливает”<sup>4</sup>.

Но Мережковский выбирает в качестве основной формы своей художественной прозы роман исторический — и в этом сказывается немалый его художественный такт, — потому что именно историческая проза способна отчасти нейтрализовать,

<sup>3</sup> Померанц Г. Между “иметь” и “не иметь” // Лит. газета. 1991. 9.01. № 1 (5327). С. 15.

<sup>4</sup> Бахтин М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 237.

уменьшить названную опасность. Дело в том, что историческое произведение, повествующее о жизни давно исчезнувшей, никому не известной непосредственно, в живом опыте не данной автору, и не может быть строго достоверным, в этом смысле “реалистичным”. Я, например, разделяю точку зрения Н. Бахтина, который писал на этот счет в свое время: “Всякое осознание былого (равно в плане личном и историческом) роковым образом неадекватно. <...> Память <...> не скрывает, не открывает, но лишь знаменует. Поэтому воссоздание прошлого — не обманчиво, конечно, — а символично, условно по своей природе”<sup>5</sup>.

В истоке исторических романов Мережковского лежит мифопоэтическое мышление. На этом сходятся все современные исследователи — З. Минц, Б. Розенталь, Э. Клюс и другие. Мифопоэтическое мышление подвижно прежде всего не рационалистическим знанием, а вольной интуицией, которая влечет за собой символику бессознательного. Романы Мережковского, как это характерно для модернистского романа вообще, насыщены образами вещей снов, видений, фантастических слухов, предчувствий и чудесных откровений. Образный строй романов, их композиционное целое держатся в значительной степени символическими лейтмотивами, скрепляющими между собой звенья собственно событийного, эпического сюжета. Однако еще важнее указать на то, что Мережковскому свойственна особая, интеллектуальная интуиция (используя терминологию Н.О. Лосского). Она находит свое проявление и в подходе художника к факту, документу, и в отношении к мифу, легенде, в их отборе и интерпретации.

Полемизируя с историками-позитивистами, Мережковский замечает в своей книге “Было и будет. Дневник 1910—1914”, что нет истории без догадок: “Легенды не история... Но иногда за легендой — высшая правда истории... Душа народов — предмет истории. Что для души человеческой сновидение, то для души народа легенда. Скажи мне, что тебе снится, и я скажу тебе, кто ты; скажи мне, какие у тебя легенды, и я скажу тебе, какой ты народ”<sup>6</sup>.

Вот такую “высшую правду истории”, правду, в которой сказывался бы дух народа, его глубинная бессознательная память и оценка, и стремится открыть в прошлом Мережковский. С этой целью он и вводит легенду, то есть, по М. Бахтину, народно-историческое время, в сюжет произведения и в образы героев.

<sup>5</sup> Бахтин Н. Мережковский и история // Звено (Париж). 1926. № 156. С. 4.

<sup>6</sup> Мережковский Д. Было и будет. Дневник 1910—1914. Пг., 1915. С. 136.

Стоит прояснить роль легенды в романе «Александр I». Легенда о старце Федоре Кузьмиче, под именем которого якобы скрывается после своей мнимой смерти император Александр, появляется лишь к финалу произведения, но свет от нее падает на все повествование: автор с помощью этой легенды объясняет и оценивает духовное существо своего героя, Александра I, создавая тем самым собственную и своеобразную версию истории. Как упрощенные отвергает Мережковский распространившиеся в начале XX века трактовки, данные, например, в книгах А.Н. Пыпина или великого князя Николая Михайловича, в соответствии с которыми последние годы царствования Александра были годами «полного маразма», «зловредного мистицизма»<sup>7</sup> и окончательного погружения в тьму реакции<sup>8</sup>. Художественная же версия Мережковского такова: да, Александр I обманул надежды России, поманив ее свободой, планами реформ и отступившись от них, однако он не был лицедеем и актером, каким он мелькнул в стихах Пушкина, но был фигурой драматической и заслуживающей сострадания. Подчиняясь всемирно-историческому «отливу» посленаполеоновской эпохи<sup>9</sup>, уступая злым силам этого отлива — в лице Аракчеева и архимандрита Фотия, — Александр вместе с тем все острее и больнее чувствует несправедность, пагубность власти и внутренне, в помыслах своих отвращается от нее. Мотив покаяния героя и желанного отречения от престола — сквозной в повествовании. Причем этот лейтмотив — воспоминаний об 11 марта 1801 года, дне убийства отца, Павла I, и предчувствия близящейся расплаты, стоящего при дверях декабря 1825 года, — несет в себе, в трактовке писателя, смысл не только психологический, но и метафизический — признание порочности (безбожности) всякой авторитарной, деспотической власти на земле. Именно в этом смысл символического названия трилогии — «Царство Зверя». И потому вряд ли состоятельна попытка поправить Мережковского, доказывая ложность его оценки эпохи Александра I как эпохи «зверя» ссылкой на высокие культурные достижения того времени, — попытка, предпринятая, в частности, автором послесловия к современному изданию романа Е. Любимовой<sup>10</sup>. Подобные попытки основаны, думается, на буквалистском толковании символов Мережковского.

<sup>7</sup> Николай Михайлович, вел. кн. Император Александр I. Опыт исторического исследования. СПб., 1912. С. 340.

<sup>8</sup> Пыпин А. Исследования и статьи по эпохе Александра I. Т. 1. Пг., 1916. С. 84.

<sup>9</sup> Мережковский Д. Было и будет. Дневник 1910—1914. Пг., 1915. С. 134.

<sup>10</sup> Любимова Е. Трилогия «Царство Зверя» // Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1990.



Высшую духовную потенцию Александра I, не реализованную в его действиях, но жившую в его сознании, по мнению Мережковского, и угадала в нем народная память, “народное поминовение”, запечатлевшееся в легенде о царе, убежавшем от царства и ставшем безвестным Божьим странником. Опорой писателю в его версии служит не только легенда, но и документ, некоторые личные свидетельства, например князя П.М. Волконского, рассказавшего в своих воспоминаниях о том, что император Александр I признавался ему в намерении отречься от престола. Полагаясь на свою “интеллектуальную интуицию”, Мережковский доверяется именно этому свидетельству, созвучному народному преданию. Так художник сочетает знание и фантазию, факт и миф.

Ключевую роль выполняет легенда в строе романа о Петровской эпохе — “Антихрист. Петр и Алексей”, завершающего трилогию “Христос и Антихрист”.

В трилогии — “Отверженный”, или, позже, “Смерть богов (Юлиан Отступник)” (1895), “Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)” (1901) и “Антихрист. Петр и Алексей” (1904)<sup>11</sup> — выбраны три весьма отдаленные друг от друга эпохи: раннего христианства, IV века Римской империи, Возрождения в Италии XV — начала XVII века и Петровская эпоха в России, и три фигуры в качестве центральных — императора Юлиана, Леонардо да Винчи и Петра Первого. Чем мотивирован подобный выбор, в чем общность этих эпох и существует ли она? Да, это эпохи крутого перевала и острого кризиса, состояния мира “меж прошлым и будущим”. И здесь автор трилогии, очевидно, идет от тревог настоящего, от современной ему жизни, от своего поколения и от себя, поскольку смысл истории, по Мережковскому, познается прежде всего через судьбу индивидуальную и через самопознание. В предисловии к своему переводу греческой повести Лонга “Дафнис и Хлоя” Мережковский проводил прямую параллель между веком XX и эллинистическим IV столетием, так ее поясняя: “Да, они (люди этого времени. — Л.К.) похожи на нас, эти странные, одинокие и утонченные эстеты, риторы, софисты, гностики IV века. Они так же, как мы, люди прошлого и будущего — только не настоящего, дерзновенные в мыслях, робкие в действиях, среди мрака и холода носящие в себе зародыши новой жизни, стоящие на рубеже старого и нового, люди упадка и вместе с тем Возрождения или, говоря современным общепринятым и все-таки почти никому не понятным языком, это — в одно и то же время и декаденты, то есть

<sup>11</sup> Даты даются по первым журнальным изданиям трилогии.

гибнущие, доводящие утонченность дряхлого мира до болезни, до безумия, и символисты, то есть возрождающиеся, предрекающие знаменами и образами то, что еще нельзя сказать словами, потому что оно еще не наступило, а только веет и чуется, — пришествие нового мира”<sup>12</sup>.

Сходные мысли и чувства питают подпочву трилогии. Ее скрытый пафос — пафос возрождения, преодоления одно-сторонности, ограниченности и раздвоенности личности как преодоления трагической исторической судьбы человека. Это пафос высвобождения человека из “хаоса полусуществований” (используя выражение И. Анненского) и идея ожидаемой полноты бытия — через возрождение и синтез прошлых культур. В этом последнем пафос автора трилогии — возрождение культуры и религии — не может не заинтересовать нас, современных читателей.

Надо заметить, что символичности, условности его исторических образов — не отдельных деталей, а картины эпохи в целом — часто не учитывали критики Мережковского, требуя от него и не находя в его романах полной достоверности, адекватности его образов утвердившемуся историческому знанию. Мережковский оперирует особыми символами — это “символы-характеры” и мифологемы. Среди них две главные — Христос и Антихрист. Суть их конфликта не только в конфликте Добра и Красоты, как полагает З.Г. Минц<sup>13</sup>. На наш взгляд, это столкновение двух культур в движении к новой, органической, целостной культуре, вбирающей в себя высшие ценности разных исторических эпох. Символы эллинского язычества и христианства весьма многозначны в романах Мережковского. Эллинизм в его трактовке — это культ красоты и естественной жизни в соответствии с волей природы, поклонение телу, радость чувственной любви, благоговение перед миром, свобода самоутверждения человека, но и “беспощадность” этой человеческой воли; христианство — это господство духа над телом, власть человека над собой, этика жертвенности, милосердия и сострадания, но и уход от мира, тяга к уединенности, пустынничеству, аскетизм, презрение к телесной жизни, порабощенность пола, плоти. Каждая из этих культур страдает своей односторонностью, но и обладает ценностями неумирающими, своими “воскресающими” богами. Символические образы романов Мережковского и призваны по замыслу писателя их обнаружить.

<sup>12</sup> Мережковский Д. Полн. собр. соч. Т. 6. СПб.; М., 1911. С. 135.

<sup>13</sup> Минц З. О трилогии Д.С. Мережковского “Христос и Антихрист” // Мережковский Д.С. Христос и Антихрист. Трилогия. Т. 1. М., 1989. С. 13.

В образе римского императора Юлиана, христианина, отрекшегося от христианства во имя возрождения богов Древней Эллады, очень выразительно передана тоска героя — тоска человечества — по ушедшему эллинству, чувство “прелести эллинского мира”, той высшей жизненной прелести, ради которой “стоит жить”, в чем прямо признается сам Мережковский в очерке “Акрополь” (“Вечные спутники”). Это сцены, когда Юлиан с трепетом юности склоняется перед изваянием Божественной Афродиты или когда он любит Арсиной, мечущей диск, — образ, который на миг воскрешает в сознании Юлиана облик Эллады, какой она была до них десять веков назад. Тогда было “все прекрасно, потому что все естественно и согласно с волей природы”<sup>14</sup>. Символ нагой Арсиной — символ не только красоты, но и утраченной чистоты древней, утренней Эллады. Это чистота, подобная чистоте детства или природы. Она, эта чистота, не ведает “стыда”, то есть нравственной рефлексии. И потому в свой поздний час, во времена Юлиана, времена рефлексии, она уже не восстановима. Но трагедия Юлиана не только в этом.

Через символику отступничества Юлиана от христианства, его бунта против Распятого автором трилогии осуществляется далеко идущий творческий замысел — развернуть беспощадную критику христианства. Это тем более удивительно, что идея христианства — заветнейшая для Мережковского. Каждую ценность, в том числе и самую дорогую для себя, писатель бесстрашно испытывает ее диалектическим отрицанием. Историческому христианству, то есть тому, которое реально существовало в политике церкви, в деятельности ее пастырей, в нравах верующих, автор трилогии предъявляет суровый счет от имени своего героя. Вместе с Юлианом мы с отвращением наблюдаем раздоры духовных отцов церкви во время собора, когда в спорах они словно готовы пожрать друг друга; становимся свидетелями разрушений христианами прекрасных эллинских храмов; видим, как непреклонность веры превращается в фанатизм, подстрекающий гонения церкви на культуру (образ Савонаролы, сцены книжных костров во второй части трилогии), и многое другое.

В своей критике христианства Мережковский, особенно в первых двух частях трилогии, смыкается с Ницше. Несомненно в ницшеанские тона окрашен в романе “Смерть богов” мотив человекобожества, то есть стремления человека в своем самоутверждении сравняться с Богом, соперничать с ним. Этот мотив

<sup>14</sup> Мережковский Д. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1990. С. 261. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением тома и страницы.

ярче всего дан в размышлениях антихристианина Юлиана, например: "...во всей природе есть ли что-нибудь божественнее воли человеческой? Во всех книгах сивилловых есть ли что-нибудь сильнее этих трех слов: я так хочу?" (1, 262) (разрядка автора. — Л.К.). Сходный мотив — человек "за себя", ни за Бога, ни за дьявола — явственно слышен и в романе "Леонардо да Винчи".

Ницшеанская окраска образов трилогии ошущима не только в утверждении своеволия личности, но и в мотивах обращенности героя к дальним, а не ближним, в искрах злого "веселья" в образе Юлиана, в символах смертной его игры с судьбой во время последнего гибельного похода (Юлиан "веселый и страшный" — варьирующийся рефрен глав о войне с персами). Быть "пусть злым, но не мертвым!" — внутренний девиз Юлиана и Арсинои. Другими словами, герои исповедуют убеждение, что страшнее зла — равнодушие, сон души. Такого рода "оправдание" зла, видимо, общая черта всех кризисных исторических эпох, вплоть до нашего, сегодняшнего времени. И подобные переключки времен, предугадываемые Мережковским, рождают эффект современного звучания его романов.

Трагедия Юлиана таится не только в том, что ему не удастся совершить невозможное — воскресить умерших эллинских богов, возродить прекрасный мир Эллады, но и в том, что в его сознание вошли начала новой, христианской культуры, вошли необратимо. Вспомним мотив доброустроительных дел героя — Юлиан воздвигает странноприимные дома, пристанища для немощных, "подражает христианам", — он движим принципом милосердия и сострадания, он уже не может без оглядки быть "беспощадным". Два принципа, два мира непримиримо сталкиваются в его душе.

Христианство стало частью его души, хотя и трагически не удовлетворило героя. Драма Юлиана, драма сомнений в Боге, в христианстве, можно согласиться с автором, действительно есть драма общечеловеческого смысла: через испытание вопросом — есть ли Бог или нет его, вероятно, проходит каждая живая человеческая душа. Не глухим к проблеме христианства оказалось ныне и наше безбожное, атеистическое время. Мережковский был во многом прав в такой пророческой оценке значимости христианства. "Современное человечество, — писал он, — не подозревает, до какой степени оно остается христианским даже тогда, когда от христианства отрекается. Можно идти против, но мимо христианства — нельзя"<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Мережковский Д. Последний святой // Мережковский Д. Павел I. Александр I. М., 1989. С. 750.

В центральной части трилогии, в романе “Воскресшие боги. Леонардо да Винчи”, развивается концепция *культуры*, которая “оказалась *шире христианства*”, по выражению Мережковского из его статьи “Революция и религия”<sup>16</sup> (курсив мой. — Л.К.). В романе не случайно так сильно акцентирован мотив точного знания, испытующего разума ученого, его рискованных анатомических опытов, возмущающих религиозное и даже нравственное чувство верующих. Судьба Леонардо да Винчи предстает в романе олицетворением вечной человеческой жажды целостной культуры, а значит, и “синтеза”, гармонии личности. Всю жизнь бьется герой в поисках этой целостности — он хочет соединить то, что кажется всегда разделенным, — науку и веру, красоту и точное знание (характерен символический жест Леонардо, когда он циркулем измеряет пропорции Венеры), созерцание и действие (вспомним размышления о Колумбе, который, по словам Леонардо, так мало знал и так много сделал), истину и любовь.

В судьбе Леонардо Мережковский находит обещание гармонии, ее проблески и залогов. Это подчеркивается символикой в описании созданных да Винчи картин, произведений искусства, символикой портретной живописи — в облике Леонардо сквозит мощь мужественности и вместе с тем прелесть женственной мягкости.

По мысли П.М. Бицилли, близкой к концепции Возрождения Мережковского, целостная культура возможна, “если только есть единство в душе. Тогда ценности сами собой слагаются в гармоническое целое, сливаются в одну ценность. И это есть возрождение культуры”<sup>17</sup>.

Но единство души остается недостижимым для героя Мережковского. Среди внутренних противоречий Леонардо, а многие из них подчеркнута обнажены автором и лежат почти на поверхности, укажем лишь на одно — “гений и злодейство”. В отличие от пушкинской традиции в трактовке автора “Христа и Антихриста” они, гений и злодейство, совсем рядом, они “совместны”. Если Леонардо и не творит зло непосредственно, то подчиняется злой воле другого, воле власти (служба Леонардо при дворе преступного Борджиа, у герцога Моро, изготовленные в угоду последнего бомбы или аппарат для подслушивания). И в этом, несомненно, сказалось видение мира художником XX века.

Еще важнее другое, может быть, кардинальное противоречие эпохи, воплощенное в центральной фигуре романа и свидетельств-

<sup>16</sup> Мережковский Д. Революция и религия // Там же. С. 648.

<sup>17</sup> Бицилли П. Св. Франциск Ассизский и проблема Ренессанса (1182—1226) // Современные записки. Париж. 1927. № 30. С. 536.

вующее о своеобразии Мережковского в трактовке Ренессанса. Творческий избыток гения оплачивается скудостью его жизни. “Культура всегда бывала великой неудачей жизни”<sup>18</sup>, — говорил Н. Бердяев, обобщавший художественный опыт, который включал во многом и опыт Мережковского. В романе “Воскресшие боги. Леонардо да Винчи” это выражается в сюжете любви, в символике, связанной с Джиокондой. Неудача любви Леонардо, даже как бы душевная неспособность к ней, к реальному, действительному воплощению своего чувства — символ еще не осуществленного “смысла” истории, Божественного замысла полноты и свободы человеческого бытия.

В завершающей части трилогии “Антихрист. Петр и Алексей” дана совершенно непривычная трактовка Петра, не похожая ни на одну из основных традиций русской мысли об этой эпохе — ни на западную, ни на славянофильскую, ни на оценки демократов-шестидесятников, ни даже на пушкинскую. Прежде всего бросается в глаза преувеличенность контрастов, ужасающая амплитуда противоположностей в образе Петра, а также намеренная неясность, двусмысленность его авторской оценки: в самом деле — “чудо или чудовище?”, как спросит себя автор “Грядущего Хама”<sup>19</sup>.

Однако в последнем звене трилогии ярко показано и величие Петра, причем не в моменты высшей его славы, не в батальных картинах, а в подвиге спасения людей, например в сцене наводнения, когда царь, рискуя жизнью, бросается на помощь своим пострадавшим подданным. И этот мотив спасительного подвига символичен в романе: Петр спасает Россию, отводя от нее угрозу отлучения от Европы, от человечества, от истории. Но он же — и царь-Антихрист. Легенда об этом в сочетании с историческими фактами реализуется в трех основных сюжетах романа — в трагедии сыноубийства, в сюжете гонений на раскольников и в мотиве нарушенного “самовластия” личности в образе подьячего Докукина. Сопrotивление раскольников официальной церкви, в трактовке Мережковского, столь жаростно и отчаянно — до смерти, до самосожжения — не потому, что они отстаивали верность букве старой веры, обряду, а потому, что они, по существу, верно почувствовали в политике государства измену некоторой коренной народной традиции — измену, которая волей царя и державы ставила материальное устрое-

<sup>18</sup> Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 165.

<sup>19</sup> Мережковский Д. Грядущий Хам // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. Т. XI. СПб.:М., 1911. С. 26.

ние жизни выше духовного — выше веры, Христа, совести и свободы. Мотив измены, нравственного предательства выражается во многих сюжетных ходах романа (нарушение тайны исповеди, превратившейся в орудие доноса, несдержанное Петром обещание простить сына после его возвращения из Европы, неисполняемое обещание властей миловать старообрядцев и т.д.). Трагедия Петра как великого исторического деятеля в конечном счете это трагедия свободы, свободы, прививаемой принуждением, сорвавшейся на “дыбе”. А сама “тайна истории есть тайна свободы”, утверждал Н. Бердяев<sup>20</sup>.

Партию внутренней, духовной свободы личности, данного ей от Бога “самовластья” выразительно исполняет в романе образ подьячего Докукина, вплоть до эпизода большой эмоциональной силы (не столь часто встречающейся у Мережковского), когда Докукин, не страшась собственной гибели, всенародно отказывается подчиниться царской воле (отказывается принять присягу, лишаящую права на престол царевича Алексея).

И, наконец, настоящую глубину общий конфликт романа — трагедия свободы, срыв ее на государственной “дыбе”, мотив блага, навязываемого насильно, принуждением, — набирает в столкновении личном — отца и сына, Петра и Алексея. Первое зерно драмы — в извечном споре отцов и детей, когда отец хочет в сыне прямого повторения и не может оценить в нем другого, на себя не похожего. Сильный, Петр презирает “заморыша”; стремительный, он не признает душу сосредоточенную, медлительную; воплощенное действие и воля, он не принимает человека, вся жизнь которого — внутри. “Тунеядец!” — кидает царь сыну, смертельно оскорбив его непониманием.

Но голос царевича Алексея в романе — не только крик обиды за самого себя. Из его дневника видно, что вражда отца и сына становится непримиримой с момента, когда Алексей жалуется Петру на небережение людей в государстве, указывает на бедствия народные. Дневник царевича с его настойчивым мотивом — “людей у нас не берегут”, с недовольством “чужебесием” — превращается в серьезный нравственный суд над царем Петром. Правота царевича Алексея (и стоящего за ним автора произведения) состоит в том, что он выступает носителем и защитником приниженного в крепнушем государстве духовного начала — начала любви и прощения (недаром так выразительна и человечна история любви Алексея к предавшей его Ефросинье, в то время как изображение отношений Петра с “Катенькой” несет на себе некоторый оттенок иронической сентиментальности), а также

<sup>20</sup> Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990. С. 45.

внутренней свободы личности. Даже — свободы! Вспомним одну из финальных сцен, когда царевич Алексей во время несправедливо-го суда над ним бросает в лицо членам собора страстное обвинение в холопстве перед царем.

В своем способе постижения истории, который Мережковский называл “методом религиозно-исторического познания”, он выделял три элемента, три источника: “Первое знание, данное человеку: “я”, бытие внутреннего мира личности — психология, в самом широком смысле; второе знание — “не-я”, бытие внешнего мира — космология; третье: конец “я” и “не-я” — эсхатология”<sup>21</sup>.

В соответствии с “первым знанием” — принципом личности — в познании истории Мережковский беспрецедентно широко и свободно вводит в жанр исторического романа утонченные субъектные формы повествования — дневники (подлинные и вымышленные), воспоминания, письма — формы, известные роману вообще, но необычные для романа исторического. Это, например, дневники учеников Леонардо да Винчи — любящего (Бельтрафио) и ненавидящего (Чезаре), записи Петра, дневник царевича Алексея, фрейлины Арнгейм (очень важная в композиции романа точка зрения образованной иностранки, ученицы Лейбница, то есть просвещенной Европы, — на царя Петра), записки Сергея Муравьева-Апостола в “14 декабря” и др. Такой способ организации повествования, основанный на множественности исповедальных точек зрения в нем, создает иллюзию “интимности” проникновения в историю и вместе с тем “объективности” стиля — не от автора, а от лица персонажей, ожившими голосами прошлого. Тем самым Мережковский, несомненно, обогащает жанровую форму исторического романа. Ю. Тынянов, А.Н. Толстой позднее, по-видимому, опираются на художественный опыт Мережковского.

Философия личности у Мережковского исходит из того убеждения, что личность — не только явление (как думал Шопенгауэр, с которым спорит наш автор), но метафизическая, бессмертная сущность<sup>22</sup>. Бессмертен дух человека, отблеск божества в нем. Он-то и способен возвысить личность над временем, исторически переменным, преходящим. Именно эти вечные, духовные, метаисторические тенденции в развитии человечества и составляют главный предмет и главное смысловое ядро романов Мережковского.

<sup>21</sup> Мережковский Д. Тайна Запада. Европа — Атлантида. Белград, 1931. С. 18.

<sup>22</sup> См.: Мережковский Д. Было и будет. Дневник 1910—1914. С. 8—9.



Причем, когда мы говорим, что сердцевина романов Мережковского — это жизнь духа, сознания, это вовсе не значит, что ткань его романов призрачно-бесплотна. Напротив, она насыщена всякого рода материей — реалиями государственной политики, описанием быта, деталями “вещного” антуража эпохи, сценами чувственной, “телесной” жизни человека. Правда, последняя сфера — жизнь “плоти”, пола, важная в концепции Мережковского, выписанная картинно и откровенно, — нередко все-таки не достигает художественной цели. А. Блок как-то заметил, что в Мережковском всегда чувствовалось “нечто средневековое”, “какой-то суеверный страх” в отношении к “телесному”<sup>23</sup>. И, продолжая Блока, скажем: может быть, именно поэтому чем недоступнее писателю были тайны “тела”, тем с большим тщанием и пышностью он их выписывал, а читатель тем меньше им доверял.

Напротив, полюс мысли, интеллекта, духовные основы личности и общества — область для Мережковского органически близкая. Какие же всеобщие духовные начала питают историю, составляя ее универсальный смысл?

В образе римского императора Юлиана (“Смерть богов. Юлиан Отступник”) запечатлена борьба двух вечных импульсов человека — язычества и христианства — то есть религия Красоты, силы, тела, земли, непосредственной радости жизни и своеволия личности, с одной стороны, и религии “духа”, “неба”, самоограничения, жертвенности и любви — с другой. Это коллизия их разделенности и трагедия сомнений в христианстве, мимо которой не может пройти и современное человечество. Мережковского, христианнейшего писателя, мучило сомнение, отвечало ли христианство своему первоначальному замыслу, Евангелию, да и самой природе человека? Первый его исторический роман был поиском ответа на вопрос, который волновал его всю жизнь: почему люди перестали верить?

В изображении эпохи итальянского Возрождения и Леонардо да Винчи, творца культуры, претворена мысль о том, что “культура оказалась шире христианства”, но она нуждается в соединении, синтезе с религией.

Потребность в подобном синтезе и, может быть, обещание его исполнения особенно остро были пережиты Россией, как показано в романе “Петр и Алексей”, и не в силу мессианской избранности русского народа, а потому, что история России была и, видимо, дальше будет трагически противоречивой в

<sup>23</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 657.

крайней, максимальной степени. Последний прогноз писателя оправдывается на наших глазах.

В героях “14 декабря”, заключительной части трилогии “Царство Зверя”, мы видим “рыцарей совершенной свободы”, а “совершенная свобода есть совершенная истина”, по убеждению Мережковского<sup>24</sup>. К моменту появления романа в печати (1917—1918) восторг публики по отношению к декабристам, как отмечала критика, сменился их развенчанием, критическим снижением. В этом свете увидели и роман Мережковского. Критик “Современных записок” Р. Кизеветтер, например, расценил “14 декабря” как “памфлет в беллетристической форме”<sup>25</sup>. И, полагаю, совершенно несправедливо.

Характеры декабристов, как всегда у Мережковского, антиноичны. Однако выразительнее всего в романе нота их высокого героико-трагического утверждения. И она, эта нота, слышится не только в лирически звучащих лейтмотивах рыцарственности, донкихотства, чистоты, братства и осознанной жертвы. Главное в том, как автор подает причину их поражения. “Стоячая революция” декабристов была именно такой — стоячей, пассивно-выжидательной — не в результате их нерешительности, слабости, немощи, а, напротив, в силу высоты их духа, покоряющей их человечности. Они не могли перешагнуть порог высшего запрета и завета — не проливать человеческой крови. Там же, где восстание декабристов перешагивало эту грань (записки С. Муравьева о событиях на Юге), оно грозило выродиться в слепой и бесчеловечный бунт. Тогда круг замыкался и противоположности соединялись: деспотическая власть и заговор, восстание против нее, революция оказывались в одной ценностной плоскости — в “Царстве Зверя”. Ценностный центр романа, он же композиционный центр восприятия событий — точка зрения не рационалиста Пестеля, не “афея” (атеиста) Рылеева, а декабриста князя Валериана Михайловича Голицына, то есть критерий близкого автору религиозного гуманизма, ожидающего, что “любовь должна осуществляться во всех человеческих делах” (как говорил Е. Трубецкой)<sup>26</sup>.

Видение истории в художественных произведениях Мережковского космологично и эсхатологично, что также в немалой степени определяет его своеобразие. События человеческой жизни погружены в поток природного, планетарного и — еще

<sup>24</sup> Мережковский Д. 14 декабря: Роман. Пг., 1918. С. 141.

<sup>25</sup> Кизеветтер А. Заметки о декабристах // Совр. записки. Париж, 1923. № 16. С. 386.

<sup>26</sup> Трубецкой Е. О христианском отношении к современным событиям. Речь, сказанная на заседании Религиозно-философского общества 15 апреля 1917 г. // Нов. мир. 1990. № 7. С. 222.

шире — вселенского, бесконечного бытия. Таинственное дыхание Вселенной, воздействие ее ритмов и колебаний на существование человечества угадывается у Мережковского в чередовании и размеренности исторических приливов и отливов, в ритмах противоречий всей земной жизни.

Форма художественного времени в романах Мережковского складывается из синтеза времени линейного и циклического, гегельянской диалектики и ницшеанской, “дионисийской” модели времени как вечного возврата и повторения, о чем верно пишут некоторые американские исследователи, в частности Эдит Клюс<sup>27</sup>.

Если в истории, по Мережковскому, и совершается восхождение, то идет оно подобно пугнику, поднимающемуся на высокую гору, — кругами. Поэтому в разные века, у разных народов и возникают похожие между собой исторические ситуации, рождается сходство и переключка далеких друг от друга эпох. Этим обстоятельством эстетически оправданы в романах Мережковского пронизывающие их многочисленные образные аналогии — аналогии сюжетных положений, сходство в типе человеческих конфликтов и драм. Так, волна язычества, не раз через века поднимавшаяся в истории, захватывает душу римского императора Юлиана, прельщает итальянского художника Леонардо да Винчи, наконец, искушает Петра Великого.

Понятно, что для подобных аналогий и сопоставлений разных веков и народов художнику необходим большой и даже грандиозный масштаб времени — от четверти века в трилогии “Царство Зверя” до пятнадцати веков в трилогии “Христос и Антихрист”. Причем, думается, можно говорить о намеренной установке Мережковского на контекст, на прочтение его произведений в контексте большого целого — не только романа, но цикла, трилогии, даже творчества целиком.

И, наконец, историческое время в художественном сознании Мережковского эсхатологично, то есть конечно. Писатель считал эсхатологию необходимой составной частью исторического знания. Сильнейшим образом эсхатологический, апокалиптический элемент проявился в трилогии “Христос и Антихрист”, особенно в заключительном ее звене, а также в восточном цикле, в романе “Мессия” и др. Ожидание в конце истории второго пришествия Христа, воскресения всех умерших и наступления на земле царства Любви и Красоты, царства Третьего завета, сегодня мы

<sup>27</sup> Clowes E. The revolution of moral consciousness: Nietzsche in russian literature. 1890—1914. Illinois, 1988. P. 123.

вправе воспринимать по-разному — как религиозную утопию или даже как художественную фантастику в историческом романе.

Но в “методе” эсхатологии, думается, есть и некоторый подлинный и реальный смысл. Это идея прерывности истории, развития ее через катаклизмы, идея, в той или иной форме входящая ныне в сознание ряда исторических наук. Больше того, реальным смыслом наполняется для нас, людей XX века, и мысль о возможном конце человечества, конце истории. От этого предостерегал Мережковский не раз, еще в начале 30-х годов, когда в своей книге “Тайна Запада. Европа — Атлантида” он развивал научную гипотезу о существовании и бесследной гибели Атлантиды, цивилизации “первого человечества”, находя причину ее полного трагического исчезновения с лица земли не только в катастрофе природной, но и в стихии человеческой вражды, в войнах. Об опасности сходной с Атлантидой гибельной судьбы Мережковский не устал предупреждать и наше современное, как он говорил, “второе” человечество.

В “Дневнике” (1915) в статье о Гете, с которым Мережковский не сходилась именно в этой точке, в признании постепенности истории единственной формой ее развития, он писал: “Постепенности, непрерывности недостаточно для того, чтобы объяснить закон эволюции; нужно допустить и другой, смежный закон — *прерывности, внезапности, катастрофичности*, то “непредвиденное” (*imprevisible* Бергсона), что в стихии общественной называется “революцией”<sup>28</sup>.

Важно при этом понять следующее. В качестве главного момента выделяя в истории, как и в христианстве, Апокалипсис, Мережковский видел в нем не просто идею Конца, но момент предельного напряжения противоречий, борьбы сил зла и добра в истории и возможность преображения человечества, возрождения. Закон возрождения, по Мережковскому, — это голос вечности в человеческой истории, форма проявления в ней Высших сил Бытия. Свет этой надежды, идеи возрождения светится у Мережковского от первых до последних его дней. Не исчезает он даже тогда, когда, по словам писателя, и Россия, его страна, рушится, и “всемирный корабль тонет”<sup>29</sup>.

“Чтобы понять середину — всемирную историю, надо видеть ее начало и конец”, — утверждал писатель<sup>30</sup>. Вот это стремление увидеть мировую историю, соединив в одно целое ее начала и концы, пора оценить по достоинству. Оно и позволяло художни-

<sup>28</sup> Мережковский Д. Было и будет. Дневник 1910—1914. С. 58.

<sup>29</sup> Мережковский Д. Тайна Трех. Египет и Вавилон. Прага, 1925. С. 9.

<sup>30</sup> Мережковский Д. Тайна Запада. Европа — Атлантида. С. 18.

ку улавливать некие общие, метаисторические тенденции в движении человечества, рождало его новации в жанре исторического романа. Мережковского по праву надо считать создателем в русской литературе исторического романа нового типа — романа философии мировой истории, романа историософского.

Творчество Мережковского, конечно, не прошло бесследно для литературы XX века. Созданный им новый тип исторического романа по-разному повлиял на творчество ряда романистов XX столетия — таких как Ю. Тынянов, М. Алданов, А.Н. Толстой, Ирвинг Стоун и др. Нельзя исключить возможность воздействия трилогии “Христос и Антихрист” на роман М. Булгакова “Мастер и Маргарита”, в котором есть определенная историческая ретроспектива. Можно было бы указать на некоторые образные параллели в произведениях двух названных писателей (например, сцена полета Кассандры на шабаш ведьм в романе Мережковского “Воскресшие боги. Леонардо да Винчи” и полета Маргариты у Булгакова; или взятая и тем, и другим художником необычная транскрипция имени Иисуса — Иешуа). Но самое замечательное в ином. В романе “Мастер и Маргарита” мы встречаем сходный с “Христом и Антихристом” временной принцип, положенный в основу его сюжетно-композиционной организации. Это стягивание в пределах одного художественного целого чрезвычайно отдаленных друг от друга эпох, сопоставление эпохи Христа, “корня человечества”, и современности, в известном смысле сопоставление концов и начал истории, то есть тот же, что у Мережковского, принцип, только с большей полнотой и блеском художественности осуществленный.

В заключение можно сказать, что Мережковский был писателем одной думы, но думы о великом — о всемирном единении человечества, о роли религии и культуры в этом единении и, конечно, о роли России в освобождающемся мире. А. Блок в свое время писал о Д. Мережковском: “Он страшится ответственности своей, он не рубит сплеча и самоуверенно, потому что за спиной его — Россия; он — сын ее и слезами обливается за нее, болью ее горит, тоской ее тоскует и вопрошает, вопрошает без усталости. Идея его — такая огромная идея, что заранее можно сказать, не вынесет он ее, как не вынесут тысячи других писателей, сторит, но нам в наследство ту же великую думу оставит”<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 636.

## А. Белый-прозаик.

### Исторический роман о современности

Личность и творчество А. Белого поражают нас своей парадоксальностью. С одной стороны, пестрота его философских влечений и прибежищ: он и нищепанец, и кантианец, и антикантианец, и антропософ в духе Р. Штейнера, и ниспровергатель Достоевского, и его поклонник, и соловьевец, один из создателей теории теургии и жизнетворчества. Поистине “пессимист — бодлерист — Брюсовец — дантист — оккультист — штейнерист”, как А. Белый, иронизируя, сказал однажды о своем друге Эллисе<sup>32</sup>. А с другой стороны, девиз Белого, запечатленный в самом его литературном имени: белый — “пленум красок” — единство, возникающее, как луч света, из радужной пестроты жизни, — символ “богопознания”.

Творчество А. Белого, как и других символистов, вскормлено острым “чувством кризиса” в России конца XIX — начала XX века и “предошущением нового человека”<sup>33</sup>. Каким конкретно было “предошущение” человека в художественном творчестве Белого и что оно принесло с собой — понять это важно.

Одним из фундаментальных и изначальных впечатлений бытия у Белого было ощущение тотальных разрывов привычных связей. Атмосфера “разрыва” подстерегала его с детства, в его доме, запомнившимся на всю жизнь так: отец и мать “разрывают меня пополам”<sup>34</sup> или: “И я жил в ожидании конца мира с первых сознательных лет”<sup>35</sup>. Подобные настроения подступали к нему всегда в драмах его дружб и страстей, осознаваясь со временем как атмосфера общей разлаженности российского уклада жизни.

Символ разрыва — сквозной в творчестве Белого. Вспомним хотя бы бомбу-“сардинницу”, центральный символ “Петербурга”, или возникшую в расчетах математика атомную бомбу в романе “Москва”, кстати, одном из ранних романов-“предупреждений” в литературе XX века. Этот символ реализуется в его поэтике каскадом приемов — прерывистости художественного времени и форм повествования в целом, в обрывах диалога, в разорванной фразе, с осколками слов и даже звуков.

В своем понимании сущности человека Белый исходит из установок, близких к тем, которые позже будут названы экзис-

<sup>32</sup> Белый А. Начало века. М.; Л., 1933. С. 33.

<sup>33</sup> Белый А. Арабески. М., 1911. С. 214—215.

<sup>34</sup> Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1930. С. 177.

<sup>35</sup> Там же. С. 75.

тенциалистскими. Это стремление испытать и подтвердить философскую теорию собственным существованием, соединить сознание и жизнь в “жизнетворчестве”, построить свое бытие по требованиям искусства. Основой всего Белому представляется творчество индивидуальное, личность как центр мира, с подвластными ей противоречиями бытия: “Смысл жизни” не в объекте ее, а в объективируемой личности... Творчество жизни есть тайна личности: объективные цели жизни (создание науки, искусства, общества) — внешние эмблемы творческих тайн, переживаемых лично. Умение жить есть индивидуальное творчество, а общеобязательные правила жизни — маски, за которыми прячется личность. Жизнь, осознанная в законах, есть веселый маскарад, где откровенное признание темноты жизни есть добрая маска, а утверждение норм есть маска злая. Жизнь есть личное творчество”<sup>36</sup>.

Жизнь, как произведение искусства, творимая по требованиям свободной индивидуальной воли, которая не подчиняется “общеобязательным правилам”, “нормам” и “косному образу жизни”, вступает в конфликт с “необходимостью”<sup>37</sup> и потому неизбежно превращается, по логике Белого, в трагедию либо оборачивается загадкой человеческой двойственности, которая может предстать не только в трагическом ее варианте, но и в негативном, сниженно-смеховом. Последнее, гротескно-смеховое начало, выраженное в специфической символической форме, одно из важнейших и необычайно живых начал в поэтике А. Белого. Еще в 1901 году в предисловии ко 2-й “Симфонии” автор называл три “смысла” своего произведения — “музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический”<sup>38</sup>.

“Сатирический смысл” был лишь одним из составляющих в его творчестве, и даже не преобладающим. Но можно утверждать, что он оказался у Белого одним из самых живых и продуктивных в его прозе. Главным ферментом его таланта была “удесятеренная зоркость” ко всяческой деформации личности и уклада ее жизни — гиперболизирующая и мифологизирующая фантазия, способная открыть незаметные обыденному взгляду “чудовищности” косного быта и сознания.

Фантастика его символов в прозе чаще всего не условность мифического “тридесятого царства”, а сказки повседневности, фантастика старого Арбата и Невского, “профессорской” Москвы и сановного, чиновного и полицейски-сыскного Петербурга.

<sup>36</sup> *Белый А.* Арабески... С. 215.

<sup>37</sup> Там же. С. 217.

<sup>38</sup> *Белый А.* Собр. соч. Т. IV. М., 1917. С. 125.

Символическая фантастика Белого выражала прежде всего расколотовость и парадоксальную противоречивость современной личности, утратившей смысл существования в “разэпопеившейся” истории<sup>39</sup>. Такого рода деформированность казалась поэту всеобщей, универсальной. Она объяснялась либо безличной включенностью человека в свою среду, в разлагающийся быт, либо — для отдельных ярких личностей, пытающихся встать вне этого “косного быта”, — их безытностью, бессилием, неизбежным чудачеством. Благородный и смешной чудак — характернейшая фигура произведений Белого, от его “Симфоний” (второй и третьей) до мемуаров и антиэпопеи о дореволюционной Москве (роман “Москва”: ч. 1-я “Московский чудак”, 1926 г.; ч. 2-я “Москва под ударом”, 1926; “Маски”, 1933).

“...Яркие, удивительные, благородные, талантливые фигуры, но деформированные, до ноги в мозолях, чудачеством, бессилием, перепугом, рассеянностью и круговую порукою: не поколебать устоев”<sup>40</sup>, — так напишет автор воспоминаний “На рубеже двух столетий” о “чудаках” из среды русских либерально настроенных интеллигентов.

Деформирующая призма, высвечивающая и уязвляющая всяческую двусмысленность, несогласованность, дисгармоничность в человеке, лежит в основе художественной системы прозаических произведений Белого и проявляется на всех ее уровнях — от композиции произведения до отдельного словосочетания. Вот, для примера, некоторые его микрохарактеристики, в которых обнажен их конструктивный принцип “ходячего противоречия”.

О В.В. Розанове:

“...хитер нараспашку”<sup>41</sup>;

“...не цинизм — что-то жреческое”<sup>42</sup>.

О фантастике В. Брюсова:

“бронированный бред, подносимый с практичностью лавочника”<sup>43</sup>.

Об Алексее Веселовском:

“...вид... как водопад Ниагарский, а впечатление пустое”<sup>44</sup>.

Символическое мировосприятие его, как из почки, разворачивается из представлений, которые он не раз обозначает мифологическим образом кентавра. Античный миф отвечал

<sup>39</sup> Белый А. Москва под ударом. М., 1927. С. 128.

<sup>40</sup> Белый А. На рубеже двух столетий. С. 483—484.

<sup>41</sup> Белый А. Начало века. С. 436.

<sup>42</sup> Там же. С. 439.

<sup>43</sup> Там же. С. 146.

<sup>44</sup> Белый А. На рубеже двух столетий. С. 110.



стремлению поэта смешать реальность с фантастическим вымыслом и отыскать, отстоять в жизни человечества “вечные”, неразрушимые ценности. В символ кентавра Белым вкладывается в основном два “смысла”, две идеи — о разрыве, половинчатости человеческого существа и о противоестественном сращении в нем разноприродных начал. Показательно, что “кентавр” было словом лексикона не только поэтического, но и житейского, вполне обиходного — в кружке “аргонавтов”. Позднее автор “Начала века” вспоминал: “В духе тогдашнего моего жаргона “кентавр” — *раздвоенный между чувственностью и рассудком*”; “фавн” — чувственник, а “горбун” — непреодолимый рок”<sup>45</sup> (курсив мой. — Л.К.). Это были его “способы восприятия” жизни<sup>46</sup>.

Кентавры Белого — не только мифические существа из его “Симфоний” и раннего сборника стихов “Золото в лазури” (1904), но, по существу, многие герои из его зрелых произведений: отец и сын Аблеуховы из “Петербурга” (1913—1914), математик Коробкин — “московский чудак” из одноименного романа, а также ряд персонажей из “Серебряного голубя” (1909), автобиографических повестей и трехтомных мемуаров (“На рубеже двух столетий”, 1931; “Начало века”, 1933; “Между двух революций”, 1934). Уловив в них реальное явление XX века, болезнь личности — крайнюю разъятость рассудочного и чувственного, умозрительного и “человеческого”, Белый создал образы, вставшие в начале хоровода “кентавров” мировой литературы нашего века (вплоть до современных, как “Homo faber” М. Фриша, “Кентавр” Д. Апдайк и др.).

Больше того, кентавроподобна сама структура, модель художественного образа у Белого — с принципиальной двуликостью и двусоставностью. За видимостью, за предметом для символиста всегда стоит иная, невыразимая, подвластная только “сверхчувственной интуиции”<sup>47</sup> суть, тайна, Божественный замысел, абсолютный и вечный. Для Белого “преодоление времени”, “возврат” человека к самому себе, к “вечности” — одна из кардинальных проблем. И вряд ли стремление к подобному “возврату” можно истолковать однозначно.

Символ вечности у Белого — это главным образом философская идея ценности, поиск нравственного абсолюта, могущего быть надежным этическим ориентиром в мире, потерявшем — вместе с Богом — прежние критерии. Белый старается защитить

<sup>45</sup> Белый А. Начало века. С. 264.

<sup>46</sup> Там же. С. 11.

<sup>47</sup> Брюсов В. Ключи тайн // Весы. 1904. № 1. С. 19.

человека и его будущее от царства не помнящей себя временности, шаткости, эфемерности ценностных критериев, а значит, и безответственности. В значительной мере такой, думается, была подоплека апокалиптических умонастроений раннего Белого.

По мере эволюции поэта символы вечности в его творчестве наполняются все более реальным содержанием, не исключая и социального, хотя социальное для него подчинено вечному. Сборник "Пепел" (1909) — отрезвление поэта от "золотых" снов юности. Не случайно, конечно, звучание в "Пепле" некрасовских интонаций — то рыдающих и отчаянных, то разудалых и бесшабашных, в духе "Коробейников". Закономерно также появление в сборнике циклов — "Россия", "Деревня", "Город", с проникновенным символическим изображением страдающей, трагической Руси, великих ее "пространств" — подавляющих и в то же время обещающих спасение. "Пространств тысячелетних древность"<sup>48</sup> — через приобщение к ним, к древности, национальной истории видится возможность освобождения от "скверны" и "брёда" современного города.

Характер символики в "Пепле" меняется: здесь уже нет, как прежде, фантастических великанов, горбунов и кентавров, жизнь видна теперь в будничном обличье — "Из окна вагона". Тем не менее поэтические образы Белого сохраняют свою главную символическую устремленность — к вечным "тайнам неба". Символы вечности в "Пепле" — и позже в "Петербурге" — содержат в себе и мистические ожидания ("второго пришествия"), и представление о некоей надличной ценности — реальной, хотя и отвлеченной. Это "неизмеримость" России, глубина ее национальной истории, бесконечным масштабом которой и должно поверять всякое — и социальное — движение современности.

"Петербург" — роман "потока сознания", сознания автора и героя, ассоциативно соотносящих русскую историю (Петровского периода) и современность (события эпохи 1905 года)<sup>49</sup>. Правят в романе собственно не исторические события, а их субъективные "переживания", которые становятся символами некоего "смутного смысла" времен.

Узловые проблемы романа — спор о России и Европе, о "восточном" и "западном" началах цивилизации, о личности и

<sup>48</sup> *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 187.

<sup>49</sup> См.: *Долгополов Л.* Андрей Белый и его роман "Петербург". Л., 1988; *Ильев С.* Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев, 1991; *Силард Л.* Поэтика символистского романа конца XIX — начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 265—284.

истории, времени и вечности, насилии и христианских ценностей. Подобные вопросы возникают тут в своеобразной форме. Это самосуд сознания, даже подсознания: “суд” часто совершается во сне.

В символах сновидения, в обрывках воображаемого диалога Николая Аблеухова с таинственным “гостем” прочитывается (в контексте романа) такой ход мыслей: отец и сын Аблеуховы, каждый по-своему не понявшие “задачи” человека и отвергшие “ценность” (сын тем, что свел ее к “метафизическому ничто”, а отец, сенатор Аблеухов, — к железной, бюрократической регламентации бытия) потому и терпят поражение в жизни.

Человеческие отношения, “построенные на ценности...”<sup>50</sup> — этот идеал от обратного утверждает автор “Петербурга”. Но в романе изображены отношения, построенные, напротив, на попирании “ценностей” и потому губительные для человека.

России, обществу, отдельному человеку угрожает главным образом деспотический, централизующий рассудочный дух “планеметрии” жизни, воплощенный в символах государственного, сановного, чиновничьего Петербурга и в особенности сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова. Он — порождение и рассадник “петербургского” прямолинейного духа и Порядка. Его образ запечатлевается вереницей уничтожающих гротесков — начиная с тех, что пародируют мертвенную “правильность” циркуляров, исходящих из его канцелярии и опутывающих Россию, до интерьера его кабинета и дома, с “нумерацией” шкафов, холодом “разблеставшихся” “лаковых крышек” и гулкой пустотой — дома, оставленного женщиной (*женой Анной* — переключка с образом Каренина!). Корни подобного “холодания”, возведенного в принцип, Белый усматривает в далеком прошлом, в российской истории, в замыслах царя Петра, решившего на европейский лад подчинить жизнь *проекту*, расчету и готового, подобно Медному всаднику, затоптать всякого, кто своими непрошеными чувствами “проект” нарушает. Дошедшие в российской политической самодержавности до крайности, до абсурда, такие тенденции и подвергаются уничтожающему осмеянию в образе механического “государственного человека”.

Бюрократическая государственная машина, которая держится атлантами, подобными Аполлону Аполлоновичу (какой иронией звучит этот двойной аполлонический символ — символ красоты и гармонии — в имени героя!), расплющивает живые человеческие души, превращает их в “тени”, куклы и маски. Образ-маска — основной в художественном мире Белого. (Последний его роман

<sup>50</sup> Белый А. Петербург: Роман. М., 1978. С. 197.

основной в художественном мире Белого. (Последний его роман недаром так и называется: “Маски”.) Образ-маска создается, во-первых, неотвязными, не раз повторенными метонимическими символами — ведь от человека осталась всего лишь часть, от индивидуального облика — одинаковые для всех вещи: “...пролетели лишь в сквозняки приневского ветерка — котелок, трость, уши, нос и усы”<sup>51</sup>; “...в открытой двери показался передник, перекрахмаленный чепчик, потом отшатнулись от двери — передник и чепчик”<sup>52</sup>.

На петербургских улицах “наблюдатель уже отмечал появление черной шапки косматой с полей обагренной Манчжурии; понизился очень процент проходящих цилиндров”<sup>53</sup>.

В том же роде удивительные портреты героев — без портретности: “Был он (Сергей Сергеевич Лихутин. — Л.К.) высокого росту, носил белокурую бороду, обладал носом, ртом, волосами, ушами и глазами...”<sup>54</sup>

Человек в обрисовке Белого предельно овнешнен, даже овеществлен — ограничен набором заученных механических движений, выполняющих особое назначение: служить некоей роли, взятой на себя человеком, — защитной или агрессивной. Впечатление усиливается тем, что художник нередко заставляет героев умолкнуть, делает их речи неслышными, слова неразличимыми. Картина глубокого сатирического смысла — парад Витте и его министерства — дана в этом ключе<sup>55</sup>.

Картина окрашивается комическим эффектом, подобным тому, что возникает в немых сценах: фигуры жестикулируют, открывают рты, шевелят губами, но... не произносят ни слова (здесь слова превращаются в какой-то нечленораздельный звуковой “гуд”).

Поэтике Белого — с утрированной обрисовкой человеческого “футляра”, кукольным жестом — “вздергом”, — с выпотрошенной психологией, с умолкнувшими речами — вполне соответствует и необычный редуцированный диалог. Это злая пародия на человеческий разговор — какие-то осколки, остатки мыслей и фраз, спотыкающиеся слова и интонации:

“И неожиданно разразился:

— Вот... я...

— То есть, что?

<sup>51</sup> Там же. С. 59.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> Там же. С. 76—77.

<sup>54</sup> Там же. С. 70.

<sup>55</sup> Там же. С. 97.

Николай Аполлонович опять неожиданно для себя разразился:

— Вот... я

— Что “вот я”?

Продолжение к выскочившим словам не придумал<sup>56</sup>.

Диалог у Белого может быть и вовсе бессловесным; воспроизводится он знаками интонаций и междометиями:

— Ай... Где же?

— ?

— !

— А!..

— Ну, вот-с...

— Хорошо...<sup>57</sup>

Подобные формы диалога с косноязычием, провалами речи, “выскочившими словами” встречаются в прозе Белого почти всюду. Полнокровный разговор, интеллектуальная беседа, спор у него, по существу, почти отсутствуют, даже тогда, когда это, казалось бы, совершенно необходимо — скажем, в его воспоминаниях о русских интеллектуалах — философах, ученых, поэтах, публицистах начала века. Редуцированный диалог вполне адекватно выражает мысль художника о девальвации слова, о нарушенном человеческом общении: герои не слушают, не понимают, не способны понять друг друга или стараются спрятаться за лживыми словами.

Распад человека, по Белому, объясняется не только насилем деспотической государственной централизации, но, с другой стороны, и эгоцентризмом своевольной личности и самовозвышением человеческого “Я”. Этот второй аспект проблемы развертывается в образе Аبلехова-младшего. Осмеяние неоправдавшихся притязаний личности, полагающей себя “центром” мира, выразительно в романе:

“Здесь, в своей комнате, Николай Аполлонович поистине вырастал в предоставленный себе самому центр — в серию из центра истекающих логических предпосылок, предопределяющих мысль, душу и вот этот вот стол: он являлся здесь единственным центром вселенной, как мыслимой, так и немислимой”<sup>58</sup>.

“Центр вселенной”, пространство которого — “комната” или “кабинет высокого учреждения”, испытывающий даже боязнь пространства, — это ли не насмешка над индивидуалистическими самообольщениями личности!

<sup>56</sup> Там же. С. 104.

<sup>57</sup> Там же. С. 193.

<sup>58</sup> Там же. С. 51.

Та же мысль реализуется в главном “сюжете” произведения — в конфликте отца и сына, в мотиве отцеубийства. Николай Аполлонович Аблеухов — сын своего отца. Для него человек тоже не больше, чем “черепная коробка”, футляр для сознания. Он сам — тип головного человека, только на другой лад — в сфере не служебно-административной, а умозрительно-теоретической. Образ Николая Аблеухова можно рассматривать в цепи образов абсурдного “теоретического” человека в мировой литературе XX века.

Корнями же своими он восходит, конечно, к предшествующей русской литературе, и прежде всего к образам Достоевского. Николай Аполлонович — символ, кивающий сразу на нескольких литературных “прототипов” (так чаще всего и бывает в символистском образном мире Белого) — на Раскольниковца с его убийством по теоретическим мотивам и братьев Карамазовых, Ивана и Дмитрия, виновных перед собой в том, что могли помыслить об убийстве отца, пожелать его смерти. Литературные реминисценции, рождаемые из сюжетных аллюзий, системы поэтических эпиграфов, углубляющих художественное время романа, сквозные символы и лейтмотивы, в том числе цветовые и звуковые, символическое обыгрывание имени (Аполлон Аполлонович Аблеухов — не только пародия красоты, абсурд “аполлонического” порядка, но и скрещение западного и восточного, последнее заключено в этимологическом корне фамилии: Абл-с-ухов) — все это формирует стиль, сердцевину поэтики романа.

Николай Аполлонович — герой “мозговой игры” и в то же время “чувственник”, не способный на поверку ни понять, ни полюбить другого человека, ненавидящий даже отца. Для оправдания своего человеконенавистничества и мысли об отцеубийстве он подыскивает соответствующую теорию: “Ведь не он ли сеял семя теорий: о безумии жалостей”<sup>59</sup>. Адрес теории указан недвусмысленно — это, конечно, Ницше.

Рождение помыслов об убийстве отца у Николая Аблеухова и его склонность к внутренней “провокации” толкуются в романе как следствие безбрежного эгоцентризма героя, крайней отвлеченности его представлений о другом человеке, даже о ближайшем. Это и приводит его к полному духовному краху, к падению личности до “нуля”, говорящему о приближении апокалиптических времен. Приговор совести выносится ему голосом отца — в том же “суде”-сновидении:

<sup>59</sup> Там же. С. 180.

“Суд наступил:

Течение времени перестало быть; все погибло.

— Отец!

— Ты меня хотел разорвать; и от этого все погибает.

— Не тебя, а...

— Все рушится: валится на Сатурн...

Летосчисление бежало обратно.

— Какого же мы летосчисления?

Но Сатурн, Аполлон Аполлонович, расхохотавшись, ответил:

— Никакого, Коленька, никакого: времязчисление, мой родной, — нулевое...

— Ай, ай, что же такое “я есть”?

— Нуль...

— А нуль?

— Бомба...”<sup>60</sup>

Итак, попрание высшей этической ценности, нарушение нравственного закона “не убий!” ведет, по мысли автора “Петербурга”, к саморазрушению, к извращению личных, даже кровных взаимоотношений.

Идея насилия и террора, грозящих захлестнуть Россию, развенчивается автором “Петербурга” не только в своей разрушительной человеконенавистнической сути, но и во внутренней своей *провокационности*, явленной в образе революционера Дудкина, главного искуителя героя Николая Аблеухова.

Опустошению личности в странной “вселенной” Белого соответствует, как отмечалось выше, марионеточный образ. Но марионетка, маска — лишь одна сторона его художественного образа. Другая связана с тем, что писатель стремится проникнуть под маску человека, за кулисы его игровой роли, в область скрываемых и неосознаваемых побуждений. Если удастся туда заглянуть, маска героя начинает искажаться, скользить и двоиться; тогда вместо “греческого” лика усмехается нам “лягушачье выражение” (как у Николая Аблеухова<sup>61</sup>).

В мире масок отношения только человекоподобны. Так, за “подобием дружбы”<sup>62</sup> отца и сына открылись острые взаимные страхи и готовность уничтожить друг друга. И это обнаруживается в романе не в речи героев: лживая, она перестала, по Белому, выполнять свое прямое назначение. Не в доводах разума: логика тоже хитрит и лукавит. И даже не в действии: у героев романа нет, да и не может быть действия — определенного, законченно-

<sup>60</sup> Там же. С. 198.

<sup>61</sup> Там же. С. 104.

<sup>62</sup> Там же. С. 106.

го и открытого, оно недоступно бессильным. Мы не встречаем в его мире человека, способного на поступок, — все совершается в “Петербурге” полуслучайно-полуобдуманно, полужеланно-полунехотя. Действие застревает где-то на полпути — даже такое отчаянное, как самоубийство. “Недоповесился” — так сказано об одном из героев (Сергее Лихутине, оскорбленном муже). О других можно сказать нечто похожее: недополюбил, недоубил и т.д. Так в романе находит свое выражение кризис поступка, который позже будет осмыслен М. Бахтиным как симптом и болезнь личности нашего века<sup>63</sup>. А. Белый, изображая “трагедию... безвольного сознания”, улавливает страшную зависимость современного человека от “случая”<sup>64</sup>.

Скрытую подоплеку персонажей-масок Белый старается уловить по-своему. Вглядимся в небольшой кусок текста:

“Когда оба соприкасались друг с другом, то они являли подобие повернутых друг на друга отдушин; и пробегал неприятнейший сквознячок.

Менее всего могла походить на любовь эта близость; ее Николай Аполлонович ощущал как позорнейший физиологический акт; в ту минуту мог он отнестись к выделению родственности, как к выделению организма.

— Сегодня в параде?

И — пальцы всунулись в пальцы; и — пальцы отдернулись. Аполлон Аполлонович, видно, хотел что-то выразить, дать словесное объяснение о причинах его появления в форме; но — Аполлон Аполлонович только раскашлялся. Появился — лакей сказать: “Лошади поданы!” Аполлон Аполлонович, обрадовавшись, стал торопиться. Николай Аполлонович вспомнил последний, ответственный циркуляр Аблеухова и Николай Аполлонович пришел к заключению: родитель его, Аполлон Аполлонович — негодяй!..”<sup>65</sup>

Ход мысли, логические доводы и причины “заключения”, что отец — “негодяй”, нам, собственно, неизвестны. Мы наблюдаем только начало и внезапный итог загадочного, интуитивного проникновения одного человека в суть другого: от пустячного сигнала-ощущения к целостной реакции-прозрению, к образу-оценке.

А. Белый не раз в своих статьях ниспровергал литературный “психологизм”, “эмпирику” психологии. И если все же можно

<sup>63</sup> См.: Бахтин М. К философии поступка. К риторике поступка. М., 1996. С. 5—170.

<sup>64</sup> Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Белый А. Критика. Эстетика... Т. 2. С. 183.

<sup>65</sup> Белый А. Петербург. С. 96—97.



говорить о его собственном “психологизме”, то только в особом смысле, во многом отличном от традиций психологического анализа. В своих произведениях Белый не анализирует психологию, то есть не раскладывает, сравнивает, сопоставляет и оценивает, а оперирует специфической “синтетической” формой, условно обозначающей “соль” человеческой психики, подспудную ее целостность. Она дается в образе как бы готовой, беспричинно, но — разом и целостно. Такого рода психологизм сродни самой сущности символа — в понимании символистов. Символ, по Ницше, — образ, в котором представления о причине утрачены, забыты или отсечены<sup>66</sup>.

Элементы такого рода психологизма — мгновения внезапного и целостного бессознательного проникновения в человеческую душу, когда один человек способен почувствовать другого сразу и целиком, конечно, были известны художникам-реалистам, в особенности таким великим психологам, как Толстой и Достоевский. Однако сходные в основе элементы, введенные Белым в иную, не реалистическую, а символистскую, *гротескно-экспрессионистическую художественную* систему, качественно видоизменяются. Иное их качество связано с тем, что в представлениях Белого о человеке (а соответственно и в его образности) во главу угла выдвигается бессознательное психологическое начало.

Современные психологи, начиная еще с грузинской психологической школы, рассматривают человеческую психику как единство со сложным взаимодействием сознания и бессознательного, где бессознательное играет не подчиненную, а самостоятельную роль, причем не только антагонистическую по отношению к сознанию, как считал З. Фрейд, а дополнительную, компенсирующую. Подтверждается, что “сознание не является основным атрибутом психологического”<sup>67</sup>, оно только высшая его форма. Бессознательное же рассматривается в качестве самостоятельной категории “из числа тех, которые составляют ядро человеческой психики и человеческой деятельности, как и самой человеческой личности”<sup>68</sup>.

Ученые-психологи обосновывают “идею бессознательного как особой формы отношения к действительности”<sup>69</sup>, наряду с созна-

<sup>66</sup> Ницше Ф. Утренняя заря // Собр. соч. Т. 3. М., 1901. С. 28.

<sup>67</sup> Чхартшвили Ш.Н. К вопросу об онтологической природе бессознательного // Бессознательное: природа, функции, методы исследования. Тбилиси, 1978. Т. 1. С. 97.

<sup>68</sup> Шерозия А.Е. Психоанализ и теория несознаваемой психологической установки // Там же. С. 56.

<sup>69</sup> Бессознательное: природа, функции, методы исследования. Т. 1. С. 37.

нием. Это “целостно-личностное состояние субъекта”, представляющее собой специфическое “опережающее отражение действительности”<sup>70</sup>.

Вопрос о том, как преломляется в художественной литературе, и в частности русской литературе начала XX века, бессознательное начало человеческой жизни, ждет своего исследования. Надо признать, что А. Белый, как и некоторые другие писатели, связанные с символизмом, обнаруживал немалую смелость и проницательность в постижении бессознательного и иррационального, этой исключительно сложной сферы человеческой психики.

Бессознательное в изображении Белого составляет существенную основу человеческого поведения. Он стремится уловить и символизировать его не только с помощью “внутренних” жестов, но свободно и широко вводит необычную психологическую материю, обширное “второе пространство” — снов, галлюцинаций, гипнозов и пр. Образы “второго пространства” выступают в ткани произведений А. Белого на равных с “первым” — сознанием. И это определяет во многом его экспериментальный поиск художественных форм, в особенности композиционных. Показательна композиция одной “Симфонии” — “Возврат” (1905). Она состоит из трех частей: 1-я — сон героя, 2-я — реалии его быта и поведения и 3-я — безумие героя, “расширяющее” его сознание. Так жизнь героя проигрывается трижды: во сне, в реальности и в безумии. Причем два измерения из трех дает символика бессознательного. Позднее названное соотношение может меняться, но роль человеческого подсознания в произведениях Белого остается значительной.

Не только образы снов, но и воспоминания снов, их пересказы, “переводы”, “двойные сны” (сон во сне), полусны, описание состояний на грани сна — пробуждений и засыпаний с атмосферой причудливых видений, “скалой невнятности”, “вселенной странности” — все это прославляет не только “Петербург”, но и “Москву”, составляет иногда форму их кульминаций. Можно было бы с текстом “в руках”, конкретным его анализом показать, что символика “второго пространства” у Белого в ряде случаев достигает яркой выразительности, весьма значимой в художественном целом произведения. В отношении одного, в частности, такого сна в “Петербурге” (“Второе пространство сенатора”) это справедливо и точно было отмечено Л. Долгополовым<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> Там же. С. 41.

<sup>71</sup> Долгополов Л. История создания романа // Белый А. Петербург. С. 349; Он же. Андрей Белый и его роман “Петербург”. Л., 1988.

Назначение символики бессознательного в творчестве Белого — в стремлении проникнуть к глубинному ядру личности, постичь целостного человека. Стремлением к целостности, к художественному “синтезу”, как известно, было отмечено русское литературное движение начала века во всех его руслах, пути же к нему виделись, разумеется, по-разному.

Романы Белого, действительно, можно считать “русской формой” европейского модернистского романа “потока сознания” (ведь эта жанровая форма представляет собой скорее не движение рационального осмысления жизни, а именно поток бессознательного). Впервые в нашем литературоведении к роману “потока сознания” “Петербург” и “Москву” А. Белого отнес М.М. Кузнецов еще в 60-е годы<sup>72</sup>. И это правильно. Но в духе времени увидел в романах только абсолютизацию “хаоса” и иррационализма в человеке. Белый, однако, не возводит хаотичность, внутреннюю раздробленность человеческой личности в идеал, не абсолютизирует ее. Напротив, духовная разорванность человека, выраженная художником в фантастически преувеличенном, чудовищном, абсурдном виде, поистине ужасает его и запечатлевается гротескно-саркастически, резко негативно. Состояние человека в “бреду” современной культуры он отвергает со всей неистовостью своего гнева и искренностью надежд на будущее.

Романтические токи всегда ощутимы у Белого, они пробивают даже кору сатирических масок. Его “сатира” (казалось бы, вопреки своей природе, ведь сатира редко выносит рядом с собой нечто высокое, несмешное) погружена в поэтическую, музыкально-ритмическую стихию. Она создается ритмизацией повествования, отдельными высокими метафорами, как “кубовый воздух, настоящий на звезде”, в “Петербурге”<sup>73</sup>. В нелепый, кукольный мирок как бы прорываются голоса Вселенной, напоминая о себе светом звезды, дыханием бесконечности, вечными ритмами космоса и, главное, мелькающим в романе светлым символическим видением — Белого домино, символом Спасителя.

## Парадоксы замысла: “Москва” А. Белого как антиэпопея

Город становится притягательной и волнующей темой, творческим пристрастием и тревогой русских художников в начале

<sup>72</sup> Кузнецов М. Социалистический реализм в отношении с другими творческими методами // Реализм и его соотношение с другими творческими методами. М., 1963. С. 314.

<sup>73</sup> Белый А. Петербург. С. 197.

нашего столетия. Поэтов серебряного века город привлекает не только с собственно “урбанистической” точки зрения. В русской поэзии начиная с Бальмонта и Брюсова и в особенности Ахматовой, Гумилева и Мандельштама складывается весьма оригинальный поэтический жанр, который можно назвать жанром портрета города. Лирик стремится не столько запечатлеть в образах города непривычные для русского человека, порой ошеломляющие эффекты урбанистической, индустриально-технической модернизации жизни, сколько уловить нестареющую и индивидуальность древнего города, разглядеть в его облике нечто непохожее на других, сокровенное, какое-то особое проявление духа нации, истории, человечества, наконец. Это стихи Брюсова о Париже, Ахматовой — о Петербурге и Венеции, Мандельштама — о Тифлисе, Цветаевой — о Москве. Среди подобных произведений выделяются, понятно, стихи о Москве и Петербурге. Эти города — два средоточия, две вершины и загадки русской жизни, между которыми всегда существовала нерасторжимая связь — притяжение и отталкивание, соперничество, ревность, колкая оглядчивость друг на друга и вечная привязанность, словом, нечто вроде романа в самой русской истории. И, разумеется, все это по-своему преломлялось в отечественной литературе. Особенно памятны нам и значимы в прошлом петербургские повести Гоголя и Достоевского<sup>74</sup>.

А в наше столетие появляются уже романы о городах. Это “Петербург” А. Белого и его же романы о Москве — “Московский чудак. Первая часть романа “Москва” (1926), “Москва под ударом. Вторая часть романа “Москва” (1926) и “Маски” (1932).

Роман “Москва” на первый взгляд не обнаруживает общности и связи с “Петербургом” — ни в сюжете, ни через общих героев, ни в реминисценциях. Но связь между ними есть, она глубинна. В определенном отношении “Москва” представляет собой некое продолжение единого и большого романного замысла А. Белого — уловить в символических образах смысл и дух русской истории XX столетия в ее противоположных началах, — замысла, складывающегося у писателя под знаком символа “Восток — Запад”.

Петербург и Москва в произведениях писателя суть символы двух крайностей национального духа, русской исторической жизни. Петербург — это волей его основателя внедренный в российскую жизнь дух рационализма, государственности, Порядка и “планеметрии”, доведенный последователями Петра, меха-

<sup>74</sup> См.: *Топоров В.* “Петербург” и “Петербургский текст русской литературы” (Введение в тему) // *Топоров В.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 159—368.

ническими гражданами вроде сенатора Аблеухова, до предельной регламентации человеческого существования, до абсурда. Москва же, какой она предстает в книгах Белого, — это воплощенная хаотичность, живая беспорядочность, вольный разброс во всем, колоритная игра красок, словом, “хаос как фактор развития”<sup>75</sup>.

В изобразительном поле того и другого произведения царствует символический гротеск, гротескно-смеховая стихия. Картина родной для Белого Москвы с лабиринтом ее переулков и тупиков окрашивается в его изображении отнюдь не дымкой поэтической загадочности, но тонами подчеркнутой нескладницы, нелепицы — вплоть до “искажения культуры”. Так, к примеру, привычное, даже милое для москвичей название Собачьей площади авторской иронической интонацией неожиданно отдаляется, отчуждается от обыденного сознания и превращается в знак какого-то странного существования, что ниже нормального, человеческого, — в знак “собачьего”.

И тем не менее Москва живет, веселее и колоритнее Петербурга. Цветовые символы в романе о Москве играют очень заметную роль, как и в “Петербурге”. Но их цветовые гаммы очень сильно различаются между собой. В образе Петербурга преобладают черно-белые, желто-зеленые цвета — цвета призрака, складывающиеся в мотив призрачного города, мотив подхваченный А. Белым у Гоголя и Достоевского и усиленный им. Москва же с ее особняками, описание которых занимает много места в романе, — оливковая, вишневая, кремовая, персиковая, ананасная и т.п., словом, пестро-многоцветная. Подобные цветовые символы нередко даны тоже не без иронии — особняки кремового цвета, как торты: купеческий вкус. Но, несомненно, образы веселого многоцветья Москвы выдают отношение автора к ней — и его теплоту, и особенности его художественного видения. Характерен, например, такой цветовой этюд в “Масках”: “Солнечнописные стены! Лимонно вспоенная стая домов бледным гелио-городом нежилась — персиковым, ананасным, перловым, изливчатым; синей стены эта белая лепень. И светописи из зеленого и золотого стекла!” (722).

А. Белый называл “Москву” (в предисловии к “Московскому чудуку” в издании 1926 года) романом “наполовину” историческим<sup>76</sup>. Наполовину — видимо, потому, что это произведение о недавнем совсем прошлом, о том времени, которое для автора

<sup>75</sup> *Белый А.* Москва: Москва под ударом. Московский чудак. Маски. М., 1989. С. 322. Далее ссылки на это издание в тексте, в скобках, с указанием страниц.

<sup>76</sup> *Белый А.* Вместо предисловия // Москва: Москва под ударом. Московский чудак. Маски. С. 755.

прямо смыкалось с современностью и было им непосредственно увидено, испытано и пережито. “Москву” можно назвать историческим романом о современности. Время действия его — эпоха “между двух революций”, от кануна мировой войны до кануна Октябрьской революции, но рамки внесюжетного времени авторскими забегами вперед существенно раздвинуты — до начала нэпа (время “занэпствовало”), до появления Наркомпроса, по крайней мере до 1921—1922 годов, то есть захватывает и период самой революции. И это факт первостепенной важности для понимания романа. “Москва”, с нашей точки зрения, в своей действительной художественной реальности шире и глубже того, о чем А. Белый писал в своем предисловии 1925 года: “схватка свободной по существу науки с капиталистическим строем”, “разложение дореволюционного быта”, “нравы прошлой Москвы”<sup>77</sup>. Это роман о духе истории в эпоху войн и революций.

Причем это произведение не только о России, но и о возможной судьбе всего человечества. Москва, по роману, — древняя старуха, которая вяжет тысячелетнюю пряжу судьбы, Москва — Мойра.

История предстает в романе Белого прежде всего не в собственно исторических событиях: мировая война не показана в непосредственных картинах, она проходит, так сказать, за кадром, мы слышим ее отдаленный гул, наблюдаем ее через знаки изменившегося городского быта — слышим разговоры о сообщениях с фронта, видим военных на улицах, офицеров в салонах и пр. Вглядываясь в подспудное каждодневное течение времени, давая образы шаржированного быта, человеческих отношений, автор стремится через видимости уловить скрытый дух исторического времени. Ткань произведения состоит не из чередующихся сюжетных планов “войны” и “мира”, но из образов “мира”, в которых сквозит “война”.

Последний роман Белого до сих пор остается почти не изученным. И неудивительно, что в первых попытках осмыслить его сегодня к нему прикладываются привычные литературоведческие мерки, в которые он все-таки не укладывается. Желая отметить роман высшим баллом, расценивают “Москву” как эпопею. “Большое эпическое явление”, “субъективная эпопея” — так, например, интерпретирует “Москву” автор вступительной статьи к одному из современных изданий романа<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> Там же. С. 755.

<sup>78</sup> См.: *Тимина С.* Последний роман Андрея Белого // Белый А. Москва. Москва под ударом... С. 3.

Предпосылки к такому пониманию, по-видимому, были. Известно, что в 1922—1923 годах, примерно в то время, до какого доходят расширенные временные границы романа, А. Белый издавал журнал под многозначительным названием “Эпопея”, звучавшим как своего рода творческая программа. Подобная программа в ту пору, действительно, складывалась у А. Белого, излагалась в его статьях, публикуемых в “Эпопее”, в частности в его первом номере в апреле 1922 года. Здесь он писал: “А — почему “Эпопея”? Да потому, что современность, в которой живем, — “эпопейна”. Действительность — героическая поэма: о многих песнях. В какую вступаем мы песнь сочиняемой, новой, культурной поэмы? Во вторую, в четвертую? После тридцатой лишь обнаружится всем — невероятный размах наших дней, когда будут достигнуты кряжи культуры, которые перевалить мы должны. Все томление предвоенных годов (конец века, начало столетия) — подступы, плоскогорья, предгорья”<sup>79</sup>.

Как видим, писатель полон надежды на возрождение эпоса, героического духа истории. “Героическое переживание — удел для немногих: до 1914 года; теперь — удел каждого; героизм — температура “сегодня”; все, неспособное приспособиться — все рушится...” — так писал А. Белый в 1922 году<sup>80</sup>.

“Эпопейный”, героический дух, мечтал писатель, пробудится в каждом человеческом “Я” так же, как в каждом человеке совершится пробуждение духа Христа — “Второе пришествие (в “Я”)...”<sup>81</sup>. Это произойдет тогда, когда “пролетарская культура естественно завершится культурой “Я”, Индивидуума, преодолевшего личностью общество...”<sup>82</sup>

Все это видится писателю в далеком будущем, в “эпоху культуры”, которая отнесена в воображении А. Белого к концу XXI века. А в настоящем на долю современников выпадает путь через кряжистый “перевал”, отмеченный “восстанием, революцией, героизмом”<sup>83</sup>. И смысл исторического “перевала”, эпохи революции, откроется позже, сейчас же о сути перевального времени, по мнению писателя, сказать ничего нельзя. Ответ истории определится в 30-е годы. Весной 1922 года А. Белый был уверен: “В тридцатых годах обозначится смысл потрясений, в

<sup>79</sup> Белый А. Предисловие к первому номеру журнала “Эпопея” (М., Берлин. 1922. № 1. С. 7).

<sup>80</sup> Там же. С. 8.

<sup>81</sup> Там же. С. 13.

<sup>82</sup> Там же.

<sup>83</sup> Там же. С. 12.

которых живем; до 1933 года — нельзя заключать: можно лишь замечать”<sup>84</sup>.

Роман “Маски”, последняя часть романа “Москва”, был закончен примерно к этому моменту — моменту прояснения Смысла, окончательного Ответа (авторская датировка “Масок” — июнь 1930 года). Каким же оказался этот ответ истории? Все три части “Москвы” — именно об этом. Ключом к роману, с нашей точки зрения, надо считать его финал. В финале, в последней главе “Масок”, названной “В разрыв”, дается образ взрыва миров, прообраз атомной катастрофы, — разрыва времен и пространств. И ключ этот уже не эпопейный, не величественный и не героический, а, скорее, наоборот, антиэпопейный. Сквозь этот финал надежда уже не просвечивает. Надежды на “эпопею” в истории, которые А. Белый питал в 1922 году, к 30-м годам, видимо, рассеялись. Эпопея в новой истории не состоялась.

Но что А. Белый понимал под “эпопеей”? И что вообще надо вкладывать в это понятие? Осевые параметры жанра эпопеи в литературе определяются, разумеется, не большим объемом повествования, не широтой художественного пространства и времени, не самой по себе крупномасштабностью исторических событий. Ни даже разработанностью образа народа и обилием массовых сцен в произведении. Существо этого жанра — в особом, воплощенном в образах состоянии мира. Это редкое в жизни человечества состояние, когда мир открывается как единство, это дух объединения, обнаружения в свободном действии людей, по словам Гегеля, “субстанциальной общности объективной жизни”<sup>85</sup>. Характеризуя подобное состояние мира, Гегель пояснял, что под этим имеется в виду “общий характер существования того субстанциального начала, которое в качестве чего-то существенного в области духовной действительности объединяет все ее явления. В этом смысле можно говорить, например, о состоянии образования, науки, религиозного чувства, а также о состоянии финансов, судопроизводства, семейной жизни и других частных явлений”<sup>86</sup>.

Подобный объединяющий дух, под влиянием общей опасности, общих целей, захвативших множество людей (группу, народ, даже целую нацию), поднимает человека над обыденностью, умножает его внутренние силы и делает в конце концов возмож-

<sup>84</sup> Там же. С. 8.

<sup>85</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 434.

<sup>86</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1. М., 1968. С. 188.



ным развязывание труднейших узлов истории, прорыв ее заколдованных кругов.

Роман же А. Белого “Москва” повествует о жизни, проникнутой совсем не объединяющим, эпопейным началом. Напротив, в этой жизни все большую власть приобретает совсем иное, можно сказать, антиэпопейное начало. И это выражено всей структурой произведения в целом. В центральной части московской трилогии, в романе “Москва под ударом”, недвусмысленно от автора высказана мысль о “разэпопеившейся” истории:

“...в начале двадцатого века история разэпопеилась: стала она Арахнейей.

Арахны, не люди, — пошли!” (283)

Придуманное писателем слово “арахнея”, видимо, по своему фонетическому звучанию должно настроить нас на ассоциации со словами из ряда: *ахинея*, *анархия* и т.п.

История, лишившаяся смысла, — именно это запечатлено в романе “Москва”. В своей ранней теоретической работе “Символизм как миропонимание” (1904) со ссылкой на Э. Гартмана А. Белый утверждал: “исторический процесс... не бесцелен”, “его цель — обнаружение всеединого духа”<sup>87</sup>, значит, в понимании писателя, духа, соединяющего, сближающего, примиряющего между собой разные эпохи, нации, культуры и личности. В романе же о Москве эпохи войны и революции символически воссоздается, напротив, дух всеобщего разброда, “разрыва”, разъединения.

Главный сюжет романа — фантастически-символический сюжет похищенного разума. Прежде всего он выражен в образе отношений ученого, Коробкина Ивана Ивановича, и некоей темной личности, авантюриста, похитителя открытия Мандро Эдуарда Эдуардовича. Профессор Коробкин — знаменитый математик, сделавший открытие, которое можно использовать для создания небывалого смертоносного оружия, — прообраз атомного (в романе отчетливо звучит мотив несущего гибель радия, “электронной энергии”). Мандро — внешне друг дома Коробкиных, в глазах света респектабельная особа, по сути — человек-маска, “черный квадрат”, “барин карамазый”, за импозантной внешностью которого скрывается “проходимец истории”, мелкий агент Железной Пяты, таинственной организации крупных держав, вожделем своей “мироуправления”.

Сюжет похищенного разума реализуется в романе в двух основных художественно-смысловых планах. В плане индивиду-

<sup>87</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. С. 245.

альном это история “московского чудака” Ивана Коробкина, доведенного преследованием и насилием Мандро до сумасшествия; в плане символическом — это судьба науки и в широком смысле — разума, “прогресса”, культуры, плоды которых легко могут быть присвоены и употреблены во зло любым “проходимцем”. Наука оказывается поставленной в трагическое положение: “меж... хаосом сверху и хаосом снизу” (270), “меж дикарским сознанием масс” и “жалким” сознанием верхов, по словам Коробкина. В одном из диалогов прорывается отчаянная тревога ученого на этот счет: “Не унимался профессор: — Подумайте только: возможность использования электронной энергии первым, сказать между нами, болваном... Ткнул зонтиком в небо он: —...не гарантирует нас... — Снова ткнул им —... от взрыва миров, черт дери! И рванулся космою, качая космою над выводом диких, бессонных ночей” (271).

По его убеждению “в этом случае — даже прогресс — регрессивен, он сводится к уничтоженью-с” (268). Сам разум ученого тоже повинен в его судьбе: забежавший во времени далеко вперед, он загоняет человека в тупик одиночества и непонимания. Коробкин вынужден признать, что он может найти общий язык и понимание лишь с каким-нибудь десятком людей во всем мире, такими же математиками, как он. Выразителен в этом отношении эпизод радостной, хотя и почти бессловесной встречи его с ученым японцем. Одиночество Ивана Ивановича в отношениях с близкими звучит в романе пронзительной нотой: оно подчеркнуто образом его единственной взаимной привязанности — собачки Томочки, его “большого горя” после ее смерти и долгой памяти о ней, оживающей в его сознании неоднократно.

Разум Коробкина, хотя он и чист и высок, все-таки слишком узок, односторонне, слеп к тому, что не математика, что не говорит языком чисел. Например, для него, рассуждающего “рационально”, Лев Толстой — всего лишь “болтун” (111). И еще: разум открыт и потому незащищен: в мире “масок”, пожалуй, один только Коробкин не носит маски.

Образы основных персонажей, исключая Коробкина, построены по принципу масочности, то есть предельного, почти полного разрыва “видимости” и “сущности” характера, внешней стороны поведения, образа жизни персонажа и действительного внутреннего ее наполнения. Каждый из героев разыгрывает какую-то выгодную ему защитную или агрессивную роль: Мандро носит маску далекого от политических страстей и преуспевающего коммерсанта, у себя дома насильник по отношению к собственной дочери, представляется любящим и нежным отцом; литератор —

“водолей” Задоятов, вечно повторяющий “зады” чужих мыслей, привычно и пожизненно выполняет роль мыслителя-прогрессиста, он же, четверть века изменяющий жене, держит позу верного мужа; Василиса Сергеевна Коробкина, любовница Задоятова, не перестает разыгрывать роль невинной и страдающей добродетели и т.п.

Самая фальшивая и опасная маска — это антипод Коробкина Мандро. Все его существование — сплошной маскарад: это тщательно скрываемое прошлое — а в нем иезуитство, масонство, встреча с Муссолини и целая коллекция экзотических извращений и преступлений, — нарочитость поведения и облика (“меблировал свои жесты”), по-актерски усиленная забота о наружности (выщипывание “сединочки”), “станиславщина” заученных “протонченных” манер и пр. А за всем этим полная выхолощенность, сгущающийся мрак души, в авторской обрисовке которой постепенно исчезают живые человеческие черты и всплывают некие механические, геометрические символы вроде “черного квадрата”, “квадратных пространств сознания” и пр. Черный квадрат, судя по контексту, — символический знак зловещей пустоты, какого-то абсолютного нуля духовности в человеке. Причем низведение персонажа до уровня полного ничтожества, несомненно, намеренное у автора: чем мельче персонаж, который способен прибрать к рукам открытия науки, плоды ее разума, тем страшнее обнажается бессилие науки и в целом культуры перед лицом любого “проходимца истории”, тем полнее открывается ужасающая, катастрофическая зависимость их судьбы от случая, гибельная для истории, для всего человечества в XX веке.

В самом имени героя — Мандро — заключена зловещая символика звуков, многократно обыгранная писателем в цепочке звуковых ассоциаций, что вообще характерно для поэтики имени в романе<sup>88</sup>. Такое обыгрывание дано, скажем, от лица Кьерко: “Все Мандро да Мандро — ну-те: чушь он. Я знаю его хорошо; мы ж в Полесье встречались: вчера он — Мандро, а сегодня — хер Дорман; мосье — Дроман — завтра; как лихач ваш... Мандрашка он, — ну-те. В него же одевается всяк: маскарадная — ну-те — тряпчонка; грошовое — ну-те инкогнито” (172). И дальше: “Пауки пауков пожирают “мандрашками” разными; ну-те — заманка для мух; паутиночка он... Пауки ж наплели за последние годы м а н д р а ш и н ы всякой и сами запутались в ней;

<sup>88</sup> См.: Долгополов Л. Символика личных имен в произведениях Андрея Белого // Культурное наследие Древней Руси. Л., 1976; Кожневникова Н. Язык Андрея Белого. М., 1992. Глава “Имена собственные”.

вы же, в корень глядите; падеж будет, ну-те... Падеж мировой!" (172) (выделено мной. — Л.К.).

В связи с "кипучей деятельностью" Мандро в роли главы акционерной компании дается такой каламбурный ряд его имен-личин: Мандро — "от Мандор: Ко Мандор -- Ко-мандор" (181), а к финалу "Московского чудака" в качестве лейтмотивной подготовки к следующей части романа, "Москва под ударом", все сильнее раздается звуковой дребезг — звук "др" в его имени, слышится мотив "удара":

"Если б мог осознать впечатленья от звука "Мандро", то увидел бы: в "ман" было — синее: в "др" — было черное, будто хотевшее вспомнить когда-то увиденный сон; "ман" — манило; а "др" —? Наносило удар.

— Да, удар — над Москвой!" (191)

Многokrратно выделяя и обыгрывая звукоcочетание "др" в фамилии героя, художник стремится возбудить воображение читателя и спровоцировать его на продолжение намеченного им ассоциативного ряда: д р — удар, дребезг, драка, драма, дыра, наконец, в сочетании с образом "черного квадрата", может быть, "черная дыра" в пространстве. И в истории.

Символы "черного" и "красного" квадратов, кстати, навеяны известными картинами К. Малевича. В своей мемуарной книге "Между двух революций" (1934) писатель передает свой разговор с другом Малевича М. Гершензоном, потрясенную реакцию последнего на эти картины и его понимание, видимо, разделяемое А. Белым, символики "квадратов" как знаков мирового всеразрушения. Гершензон восклицал: "Вы посмотрите-ка: рушится все"<sup>89</sup>.

По свидетельству современного комментатора, внуки М. Гершензона Марины Чегодаевой, этот эпизод должен быть отнесен, скорее всего, не к 1916 году, как в мемуарах А. Белого, а к 1920—1921 годам — времени, к которому относится знакомство Гершензона с Малевичем и их переписка<sup>90</sup>.

И это косвенное подтверждение того, что уже тогда (в 1920—1921 годы) в сознании А. Белого зрела та страшно противоречивая оценка современности, которая нашла позднее отражение в романе "Москва".

Мотив безумия истории, ее утраченного смысла реализуется в романе сквозным мотивом всеобщего ожидания мировой,

<sup>89</sup> Белый А. Между двух революций. М., 1934. С. 287.

<sup>90</sup> См.: Письма Малевича Гершензону // Московские новости. 1994. 12—19 июня. № 24. С. 36.

вселенской катастрофы: близится время смерча, “вертучки миров”, когда оказывается, что “законы истории” всего лишь иллюзия и вздор, когда все идет вразброд и “смысл истории рушится...” (553). Подобные настроения усиливаются рассыпанными в повествовании ассоциативными образными сближениями настоящего с катаклизмами в прошлом человечества — с вавилонским столпотворением, ужасами из истории великих и страшных деспотий времен Каракаллы, Нерона, Ивана Грозного.

В этой экспрессивно воссоздаваемой угрожающей атмосфере жизни отчетливо проступает бессилие *разума культуры* — современного искусства, поэзии и науки, не способных сдерживать разрушительный дух “разэпопеившейся” истории. Резко иронично, язвительно обрисована в произведении профессорская среда, например в эпизоде юбилейного собрания “Математического общества”. Уже открывающий описание этого собрания перечень имен с их гротескно нелепыми, смешными или бессмысленными звучаниями превращает этот ряд знаменитостей... в “свору имен!": “Положа руку на сердце, — там, на эстраде, в проходах — стояли, сидели, обменивались впечатлениями, поклонами иль протирали пенсне, — Айвазулина, Бабзе, Ветмашко, Глистирченко-Тырчин, Икашев, Капустин-Копанчик, Нахрай-Харкалев, Ослаббнев, Олессерер, Пларченко, Плачей-Перперчик, Шлюпуй, Убавлягин, Уппло, Фердерперцер и прочие, прочие — вплоть до Боговича: свора имен!” (232).

В символически-гротескном преломлении А. Белый дает образ разума, вырождающегося в рассудочную логицистику, в мозговую игру, иссушающий рационализм, в конечном счете враждебный живой мысли. Поэтому здесь, например в портрете ученого Олессерера, опять-таки не случайно возникает некий геометризм образного рисунка с мотивом квадратности: “И Олессерер важно лицо оквадратил. Олессерер площадь сознания разбил на квадраты наук, иль кварталы; и в каждом поставил квартального; здесь стоял Дарвин; там — Кант: и — показывал палочкою: “от сих пор — до сих пор”; умерял циркуляцию мысли квартальным знаком (“от сих” и — “до сих”); когда мыслил Олессерер, переменял он кварталы: здесь — звездное небо; там — максима долга; его мировоззрение не было, собственно, “мировоззрением”, — адресной книгой участка, где каждый прописку имел; здесь прописан был Дарвин; там — Кант, на вопрос, что есть истина, он отвечал себе: “Мысля в таком направлении — то, мысля в эдаком — это!” Был враг прагматизма; боролся с Бергсоном и Джемсом. “Помилуйте, — хаос сплошной!” (234—235) (выделено автором. — Л.К.).

Если в мире “точных”, “естественных”, “позитивных” наук правит бал отвлеченный рационализм, то в жизни искусства царит “словесная взмутка”, хаос пустой словесности, с кружением “волчка из людей”, с фальшью “видимостей”. В обществе “Свободная эстетика” звучат “настоенные слова (на вине и на рифме)” (201), раздаются “рык голосов, пересказывающих распи- кантейшие баламутни Москвы” (201), задают тон “водолей” Задопатов и “критик Сафтеев, вполне завиральный, вполне либеральный” (143). Здесь в портретах-шаржах узнаются реальные фигуры начала века, скажем, Брюсов или Зинаида Гиппиус со свойственными им игрой и позой. Например, о Гиппиус читаем: “...прическа с пронизами бусинок, пепельноцветные волосы, родинка, очи с ращурами; платье — гри-перль; возраст — то же: гри-перль; говорила она, — ей не нравится все то, что есть; и ей нравится то, чего нет; да и то не совсем...” (142. Выделено автором. — Л.К.).

Витание в эмпиреях, отдаленность от реальной жизни людей культуры А. Белый подчеркивает особым строем метафор. Художник все чаще прибегает к метафорам-шифрам, в основе которых лежит аналогия, почерпнутая не из мира живой природы или теплого человеческого быта, а из сферы умозрительных абстракций, знаков — математических или лингвистических. Так, облик персонажа напоминает очертания знаков препинания или буквы: “Рот стал восклицательный знак; око — знак вопросительный; жест — двоеточие; пламя свечи — запятая...” (148); “Он (Мандро. — Л.К.) — дельтообразным казался; и Грибков — “кси” — вдруг пропсел как-то ртом...” (196).

Портрет может быть дан... в процентах. “Тертий Чечернев, соединение умственных смесей в процентах — из Розанова — двадцать восемь, из Ницше — пятнадцать; и — десять из Шеллинга (прочие тридцать — из “Утра России”); вполне европейский масштаб...” (417).

Верный своему исходному устремлению разглядеть и уловить подспудные движения человеческой жизни, которые, по А. Белому, и определяют в конечном итоге ход истории, задают ей основной тон, автор “Москвы” строит повествование преимущественно на изображении личных взаимоотношений персонажей — на истории московских домов, семей, поколений, отношений отцов и детей. Тема поколений в романе ведется двумя линиями: Коробкин — Митя, Мандро — Лизаша. В первом случае эти взаимоотношения в глазах самого героя, Коробкина-старшего, предстают как трагедия недоверия и отчуждения. Митя крадет из отцовской библиотеки книги, невольно становится звеном в пропаже математических расчетов ученого и в охоте на его

открытие. Недаром в связи со всем этим возникает ассоциация с шекспировской трагедией — главка “Король Лир”. Во втором случае, в отношениях Мандро к дочери, — это и вовсе дикая история, словно из вернувшегося “каменного века”: сюжет извращения и насилия отца над собственной дочерью и мелькнувший в сознании Лизаши помысел отцеубийства — некий новый вариант карамазовских мотивов (неспроста Мандро — “барин карамазый”).

Мотив дома, когда герой “вовсе не дома... в собственном доме” (76), когда он, Коробкин, в конце концов оказывается совсем вытесненным из дома своим “другом” Задопятовым, вырастает в символику безвозвратно потерянного семейного гнезда, остывающего человеческого очага.

Распадающимся дружеским, семейным, брачным связям в мире А. Белого соответствует столь же нарушенный, искаженный, спотыкающийся в косноязычии диалог. Такого рода редуцированный диалог вообще свойствен произведениям писателя, в “Москве” же он явлен, кажется, в своей предельной форме. В романе есть один фатально несостоявшийся диалог, и он воспринимается символически. Анна Ивановна Задопятова, неся с собой накопившуюся за двадцать пять лет обиду, приходит в дом Коробкиных для выяснения отношений с Василисой Сергеевной, любовницей ее мужа, и вместо гневного диалога раздражается... молчанием, молчанием страшным, окончательным и абсолютным: ее поражает апоплексический удар, отнявший у нее дар речи. Заключенный в этой сцене символ — это символ ненависти, которая лишает человека даже речи, отнимает самую возможность общения и понимания.

Рвущаяся ткань человеческого общения, ткань жизни в сфере личностных и личных отношений в понимании А. Белого — это симптом разрыва времен, надвигающегося в самой истории абсурда. Жизнь насквозь становится антиэпопейной, если помнить, что почва эпопеи — редчайшее, поднимающее человеческий дух ощущение соединения с целым миром, соединения с людьми.

Эпос, стиль величия, как видно из романа, в лучшем случае только “разыгрывается” персонажами. В этом ключе подается, например, такой эпизод: Задопятов объясняется с женой, оправдываясь в измене “давностью” лет, в то время как любовная связь продолжается:

“Он стал оправляться.

— Мой друг, что бы ни было, — и потянулся рукою.

— Оставьте меня: не лисите.

— Но давность! — пытался он выдержать шквал.

— Я, медичка бывалая, — знаю “ее” подоплеку: гнилая.

С небесною кротостью эпос разыгрывал:

— Я повторяю, что давность...

— Хо!

— Давность — не малый свидетель, мой вспльчивый друг:  
как-никак — тридцать лет нашей жизни.

Блеснул он ей оком — каким!

— Давность! Двадцать пять лет изменяете!" (149)

Такова в изображении А. Белого атмосфера жизни людей культуры. Образ другого ряда — героического народа, который в эпопее обычно выдвигается в центр повествования, в "Москве", по сути, отсутствует. Правда, вместе с автором мы заглядываем на московские дворы, наблюдаем жизнь городских "низов". И видим, что этой жизнью движет тот же антиэпопейный дух — "людогрыз", "людовал". В людских скоплениях, в уличной толпе невозможно различить лица, это зона безликости, сплошная "безымень", хаотический "свалень".

Образ воюющей солдатской массы дается в том же ключе: "Среди солдатни, отдававшей карболкою и формалином, которым воняли вокзалы московские, — штык: лесомыка какая-то драная чмыхала носом при нем; этим самым добром *расползалась Россия во всех направлениях* (курсив мой. — Л.К.): не менее, чем миллионов семнадцать такой при штыковины (выделено автором. — Л.К.), съеденной вошью, полезло на все, — от Москвы до... не знаю чего" (434).

Имена, лица из народной среды начинают слегка прорисовываться вокруг одного композиционного фокуса — "партийцев" во главе с Николаем Николаевичем Киерко. Судя по некоторым намекам и характеристикам, Киерко — социалист, может быть, марксист, знаток "Капитала" и сочинений Бернштейна, пропагандирующий "социальный вопрос" в рабочей среде. Но характер Киерко подчеркнута не равен сам себе: его образ двойится, дробится, распадается на множество разных личин, образов-масок. "...Николай Николаевич Киерко был двороброд; и пока представлялось, что — дрыхнет, он вертко являлся везде: на заводах, в рабочих кружках, в типографиях тайных, просовывал нос к комитетчикам, к земцам, к статистикам. Киерко можно было бы открыть в буржуазном салоне, приметить в "Свободной эстетике", где еще? Он появлялся, подшучивал; и — исчезал; и о нем говорили так мало; он "*киеркой*" был (с малой буквы); в "Эстетике" даже не знали, что вхож он в профессорский дом; а в профессорском доме не знали, насколько оброс он рабочими: "Киерко", "Цер", "Пук", "Цецерко-Пукиерко", — кем же он был? Циркулировал слух, что — охранник, что максималист; ни тому, ни другому — не верили" (168. Выделено автором. — Л.К.).



Киерко виден читателю по преимуществу глазами Коробкина, а восприятие Коробкина во многом близко авторскому видению. Коробкин сходится с Киерко в “отрицании”. Что же касается их представлений о возможном будущем России, они резко расходятся. Подобные расхождения выражаются, например, в их споре о материи или социализме. Социализм, по мнению Коробкина, столько же хорош, потому что он “план”, сколько и плох, потому что он “план” (655).

Отталкивание Коробкина от Киерко приходит с пониманием того, что такие, как Киерко, “партийцы” войны хотели, значит, готовили “взрыв миров”. Неприемлемо для профессора и то, что можно назвать моральным утилитаризмом, если не установкой на вседозволенность: Николай Николаевич считает допустимым “для рабочего дела” украсть у профессора его записки с открытием.

Движение действия в трилогии открывает разные перспективы развития событий и поведения героев — Коробкина, с одной стороны, и его друзей-врагов — с другой. Одна перспектива — у Киерко, Мандро, Лизаши — смена ролей, перемена масок. В “Москве под ударом” и особенно в “Масках” перед нами разыгрывается захватывающее почти всех действующих лиц театральное действо — переодевание, переименовывание героев, даже внешнего образа жизни. Киерко превращается в Тителева, переходит на нелегальное положение, готовясь к смене властей в “обезглавленной России”, видимо, не без расчета вместе с другими “партийцами” ее возглавить.

Другая перспектива — смена не маски, а точки зрения на мир, изменение самого духовного строя человека, путь покаяния. Это путь Коробкина. Пережив “страшный суд” совести, Коробкин приходит к пониманию своей собственной вины, как и вины науки перед лицом творящегося в мире зла — войн и убийств. Его антипод Мандро неожиданно предстает в сознании ученого его двойником, а он сам — соучастником небывалого человекоубийства.

“Увиделось: — он (Коробкин. — Л.К.) над столом вычисляет какое-то “пси”, угрожающее городам, паровозным котлам, броненосным эскадрам; довычислил: осуществилась возможность разгрома, — котлов, городов, броненосных эскадр.

Ну, а — он?

Добродушно надчесывал спину; и думал о Наденьке...

— Как? И только? — Еще, — подмаршевывал, перетирая ладони:

— Так-с, сударь мой, — так-с: переверт всего дела военного! —

— Было ли сказано? Бы-ло. — Так был он убийцею — не городов, паровозных котлов, броненосных эскадр — человекской” (625).

Пережив глубокий внутренний кризис, Коробкин приходит к убеждению, которое опровергает его прошлое (“раскоканное” прошлое). Он, превыше всего ценивший истину, правду, утверждает в том, что добро — выше правды, что необходимо “сменить способ существования”: “Барабанил по скатерти, носом уставая в прошлую жизнь из жизни теперешней: — Как? — Он мог жить таким способом?” Изменить все, потому что “убийцы — мы: все!” (626).

В конце концов Коробкин обращается всем сердцем к философии сострадания и прощения: он прощает своего врага Мандро и вынуждает того идти за прощением к его собственной дочери. Но в мире царствуют люди-маски, и потому собственные прозрения и новые надежды кажутся самому герою едва ли не утопическими: “Он — путаник”, — думает о себе Коробкин. Недаром его, умнейшего и чистейшего, все окружающие, даже самые близкие (брат Никанор, сын Митя, Серафима), по-прежнему считают безумным.

Взрыв миров в финале, который готовится на протяжении всего повествования, — это образ сломанной, “разэпопеившейся” истории, представленной в романе-антиэпопее как образ некоего космического антимира с разбитым пространством (“пространство — разбито”), с потерянным временем (“мир безвременствует; все сели в пропасть”), с исчезнувшими законами вселенной, где “все переверчено” — “планета огхлопнулась: пол — потолок; потолок — пол...” (697), “причины как следствия” (702), когда у людей рождается перевернутое сознание, некая антипсихология: “Психика, — страх, угрызания совести — ноль; физиология переживается цифрищами, напечатанными в миллионах сплошных километров; один, — ноль, ноль, ноль, ноль, ноль, ноль...” (697).

И корень катастрофы художник видел в том, что в эпоху XX века человеческим духом завладела идея насилия как единственного средства сопротивления злу.

Такую опасность одним из первых острейшим образом почувствовал и запечатлел А. Белый в “Петербурге”, а затем и в “Москве”. И эта болезнь духа уже с начала XX века была реальностью. Сошлемся в данном случае на современного философа Ю. Давыдова, размышляющего в одной из последних своих работ об этом времени в связи с вопросом о толстовском

“непротивленин”: “...в России времен “позднего Толстого” уже не представляли, как правило, никакого иного противления злу, кроме насильственного. Всей Россией, и прежде всего ее разумом, который олицетворяла дореволюционная российская интеллигенция, овладела “безумная идея”, согласно которой злу можно сопротивляться, пользуясь только его собственными средствами, его собственным оружием: оружием войны или революции — в обоих случаях оружием организованного братоубийства. И, как показала уже Первая мировая война, эта “безумная идея” овладела в конце концов умами совсем не одних только российских интеллектуалов: ею заболел “мировой Дух” — если воспользоваться известным выражением Гегеля...”<sup>91</sup> (выделено автором. — Л.К.).

“Москва”, продолжая роман “Петербург”, запечатлевает историю заболевшего “Мирового Духа”. И таким было у А. Белого понимание и видение истории XX века, истории в ее перспективе, истории не только периода Первой мировой войны, но и унаследовавшей ее дух эпохи революции.

Если, подытоживая, попытаться определить признаки жанра антиэпопеи, то они будут примерно таковы (по крайней мере применительно к произведению А. Белого): этот жанр предполагает:

— особый тип художественной содержательности, который выражает в качестве преобладающего дух не соединения, а разрыва человеческих связей;

— объяснение истории через отношения личностей, а не объяснение личных взаимоотношений ходом и духом истории;

— отсутствие образа героического народа (вместо него фигурирует образ безликой “безымени”);

— геометризм, угловатость, “квадратность” в обрисовке персонажей, символизирующие автоматизм, механистичность отношений между людьми;

— тенденция к абстрактному уровню метафоризации.

Но возникает вопрос: антиэпопея А. Белого — сугубо ли индивидуальное, уникальное в жанровом отношении явление или есть другие произведения подобного жанрового типа?

Прямые аналогии с “Москвой” найти трудно. Но определенный жанровый прототип у произведения А. Белого, я думаю, был. Это “Мертвые души” Гоголя. “Мертвые души” были

<sup>91</sup> Давыдов Ю. Макс Вебер и Лев Толстой (К проблеме соотношения этики убеждения и этики ответственности) // Вопросы литературы. 1994. Вып. 1. С. 78.

задуманы как поэма отнюдь не в переносном, а в собственном смысле слова — как эпическое, эпопейное полотно с огромным размахом художественного пространства и времени и, в конечном итоге (если иметь в виду замысел второй книги), с высотой полета авторской мысли, необходимой для обозрения всей России и идеальной России. Однако, как известно, в ходе создания книги авторская мысль отступает от первоначального плана, отступает перед реальным ужасом российской жизни, явившейся в насмешливом “кривом зеркале” его гротескных образов, и это меняет всю художественную картину мира.

Термин “антиэпопея”, конечно, условен. Образованный по аналогии с термином “антиутопия”, что он дает? Смысл термина, думается, в том, что он фиксирует особое художественное качество произведения, в котором запечатлевается радикальное изменение авторского замысла, переход в свою противоположность: от гомеровской, героической поэмы — к гротеску. И подобный переход оказывается победой стихийного, интуитивного движения писателя к более глубоким пластам художественной истины.





## Национальное своеобразие символизма в России

На рубеже XIX—XX веков началось активное сближение русской культуры с западной. Пионерами здесь были символисты. Д. Мережковский в 1907 году, осмысливая эволюцию и роль “декадентства” в России, назвал декадентов “первыми европейцами”, свободными от “рабства” западников и славянофилов, которым принадлежала заслуга создания в России культурной среды<sup>1</sup>.

“Бурю и натиск” символизма, — писал О. Мандельштам, — следует рассматривать как явление бурного и пламенного приобщения русской литературы к поэзии европейской и мировой <...> Ранний русский символизм был сильнейшим сквозняком с Запада”<sup>2</sup>.

Наибольшую значимость в развитии русского символизма имели французский символизм (особенно в 1890-е годы, в период становления), немецкий романтизм и символизм. Поэзия французских символистов с ее изяществом, “артистизмом” слова, принципом верленовской музыкальности и бодлеровских “соответствий”, открытиями в области верлибра и жанра стихотворения в прозе оказалась близка и, несомненно, повлияла, как известно, на творчество раннего В. Брюсова, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, И. Анненского (последний одним из первых своих учителей считал С. Малларме) и др. Анненский в статье “Античный миф в современной французской поэзии” отмечал в произведениях Жана Мореаса, Эредиа, Анри де Ренье, Вьеле Гриффена и других такие привлекательные для современного поэта черты, как соединение вдохновения с эрудицией, “флоберизм” и “аристократичность”, поиски новых форм поэтической “чувствительнос-

<sup>1</sup> Мережковский Д. Революция и религия // Мережковский Д.С. Павел I. Александр I. Большая Россия. С. 687—688.

<sup>2</sup> Мандельштам О. Буря и натиск // Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 283.

ти” и эзотеричность<sup>3</sup>. Как показали стиховеды, “русский свободный стих” опирался на верлибр французских символистов, а русский дольник — на дольник немецких романтиков<sup>4</sup>.

Влияние немецкой культуры на русскую поэзию было, пожалуй, еще более глубоким и усиливающимся во времени по мере движения от “старших” символистов к “младшим”. Достаточно упомянуть имя Ницше и символизм его прозы как ярчайший источник притяжения для русских поэтов рубежа веков, о чем уже немало сказано в науке и, вероятно, еще больше ей предстоит сказать в дальнейшем. Представление о мире как эстетическом феномене, идущее от Шопенгауэра, сильнейшим образом окрашивало собой лирику поэтов старшего поколения русских символистов. Наибольшее духовно-эстетическое родство по своему типу русский символизм в своем зрелом эстетическом выражении, в 900-е годы, обнаружил с немецким романтизмом, своеобразно преломив и развив его исходные творческие импульсы. Все названные творческие импульсы сложно сошлись в русском символистском движении, не исказив при этом его “почвеннической”, национальной оригинальности. А. Белый писал: “Критики часто выводят русский символизм из французского. Это ошибка. Русский символизм и глубже, и почвеннее... Достоевский, Гоголь и Чехов оспаривают у Ницше, Ибсена и Гамсуна влияние на молодую русскую литературу. Фет, Лермонтов, Баратынский, Тютчев больше влияли на наших поэтов, нежели Бодлер, Верлен, Метерлинк, Розенбах и Верхарн. Лучшие поэты наших дней кровно связаны с нашим прошлым”<sup>5</sup>.

Осевое начало русского символизма как части модернизма, воплотившееся в нем с наибольшей, может быть, полнотой и выделяющее его среди других и особенно позднейших вариантов европейского модернизма, на мой взгляд, — это эстетический императив целостности, стремление в образах уловить и преломить мир как целое. Это было не только устремлением философии и эстетики русского символизма, но в немалой степени его главным, хотя и не вполне осуществленным свершением. Европейские символисты приближались к художественному претворению такого рода целостности интуитивно, путем неожиданно и невольно возникающих “соответствий”, без осознанного представления о единстве мира. По словам А. Белого, такого

<sup>3</sup> Гермес. 1908. № 7. С. 185.

<sup>4</sup> Гаспаров М. Стих начала XX в.: Строчическая традиция и эксперимент // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX века. М., 1992. С. 349.

<sup>5</sup> Белый А. Арабески. М., 1911. С. 458.

“представления о единстве” у Бодлера, Гофмана, Э. По еще не было<sup>6</sup>.

Отличительным и новым в движении русского символизма по сравнению с предшественниками было именно *осознание единства, целостности* мироздания, осознание теоретическое, философское и эстетическое. В основе этого лежала прежде всего религиозная философия Вл. Соловьева, его идея всеединства, и, кроме того, западноевропейская “философия жизни”, как верно утверждается в одной из новейших работ о символизме — докторской диссертации И. Искржицкой и ее книге “Культурологический аспект литературы русского символизма”<sup>7</sup>.

К художественному воплощению Божественной целостности мира символисты надеялись приблизиться разными путями и способами. Прежде всего — с помощью идеи синтеза. Синтез мыслился очень многообразно. В общетеоретическом плане он обосновывался как синтез разума и интуиции, необходимый в искусстве, как синтез “дионисийского” и “аполлонического” начал в лирике (Вяч. Иванов, А. Белый, В. Эртн и др.), виделся принципом “единства культур” человечества: так, И. Анненский отстаивал «начало аполлонизма, т.е. принцип культуры — “выход в будущее через переработку прошлого”»<sup>8</sup>, соединением начал языческой античности и христианского Востока (Д. Мережковский, Вяч. Иванов), наконец, синтезом разных известных истории мировой литературы художественных форм и “систем”, например классицизма и романтизма. Говоря о последнем, надо подчеркнуть, что это были не просто некие теоретические мечтания, например в духе А. Белого, который хотел видеть в символизме слияние и классицизма, и романтизма, и реализма. Но подобные художественные синтезы осуществлялись на практике, в художественных произведениях. Стоит назвать такое явление, как соединение новейшего “классицизма” и романтически окрашенного импрессионизма в поэзии В. Брюсова, для образности которого характерно сочетание классической, “римской” монументальности, скульптурности с поэтикой летучих, мгновенных образов впечатлений и многоцветной игрой красок. В творчестве Д. Мережковского или Вяч. Иванова можно обнаружить соединение черт неоклассицизма с “символическим реализмом”.

<sup>6</sup> Белый А. Критика. Эстетика... Т. 1. С. 163.

<sup>7</sup> Искржицкая И. Культурологический аспект литературы русского символизма. М., 1997. С. 35.

<sup>8</sup> Анненский И. Письма к С.К. Маковскому // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Л., 1978. С. 224.

Самые же глубокие и чуткие среди русских символистов, символисты от рождения, как Блок и Белый, искали не “синтеза”, не механического сведения воедино противоположностей, но органической целостности, слиянности и нераздельности разных начал бытия в образах. При этом главной осью русского символизма становилась ось *земля — небо*.

От Бога в сердце  
К богу в небе  
Струной протянутая Ось...

— так понимал суть новой поэзии Вяч. Иванов. И ощущение этой осевой связи и тайны мира было пережито и воплощено русскими поэтами особенно глубоко и лично, что и стало почвой своеобразия символизма в России по сравнению с другими символистскими и в целом модернистскими системами мировой литературы. Так, скажем, в самосознании французских символистов, в их статьях, высказываниях о литературе, конечно, идет речь о религиозных началах и идеалах, но в поэзии “небо” отступает на периферию, как, например, в лирике Бодлера, где символ “неба” явлен всего лишь в первых считанных стихах (по наблюдению Г.Г. Косикова)<sup>9</sup>.

Оригинальность символизма в России состоит преимущественно в том, что такие поэты, как Мережковский, Блок, А. Белый, исходили из убеждения в возможности и необходимости творчески действенной реализации, воплощения высших, небесных начал на земле через искусство. Вл. Соловьев видел “общий смысл искусства” в статье, которая так и называлась, в следующем: “Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь”<sup>10</sup>. Соловьевцы А. Белый и Блок видели в учении Вл. Соловьева не “абстрактную философию”, но “философию *жизненного* пути”, требующую перехода от духовного максимализма к “конкретному его *воплощению*” в жизни, в первом ее шаге<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Косиков Г. Шарль Бодлер между “восторгом жизни” и “ужасом жизни” // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М., 1993. С. 39.

<sup>10</sup> Соловьев Вл. Общий смысл искусства // Соловьев Вл. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 404.

<sup>11</sup> Белый А. Речь памяти Александра Блока 28 августа 1921 г. // Белый А. Критика. Эстетика... Т. 2. С. 474. (Курсив мой. — Л.К.)



“Символизм, — в понимании А. Белого, — семя мифа; а миф — семя новой мистерии жизни, стирающей грани между жизнью и творчеством...”<sup>12</sup>

Блок, как и А. Белый, переживал сущность символизма иного, высшего бытия как дополнительную реальность, как непререкаемый факт собственной жизни. Интереснейшим личным свидетельством остается в этом отношении переписка Блока и Белого и воспоминания последнего о Блоке, где идет речь об их необычном состоянии — “физиологичности, конкретности восприятия зорь”<sup>13</sup>, испытанном друзьями в начале 900-х годов и воспринятом ими как видимый знак некоей Высшей воли, предвещающей всеобщее преобразование мировой жизни в наступающем столетии.

Вяч. Иванов считал русской национальной чертой, ярко проявившейся в Ф. Тютчеве, способность находить в мире и передавать в искусстве “созвучие мистической душевности”<sup>14</sup>.

Напомним, лирический герой “Стихов о Прекрасной Даме” Блока в “вихре видений” угадывает не только облик желанной и любимой им женщины, но и нечто принципиально иное, некую высшую реальность, Вечное женственное начало, по убеждению поэта-соловьевца, лежащее в основании мира. Больше того, героя вдохновляет “надежда невозможная”, “непомерная” на близость Спасительного, Ослепительного Дня, когда все на земле этой Волей будет изменено и преобразено. Блок и Белый верили тогда в несомненную реальность такого события, видели в переживаемых ими мистических “розовых зорях” весть близкого апокалиптического преобразования всей человеческой жизни. Мотивы Апокалипсиса, понимаемого Блоком не только как гибельный конец, но и как возрождение, переход к новой жизни, были намечены им уже в “Ante Lucem”<sup>15</sup> и развиты в “Стихах о Прекрасной Даме”.

Подобные умонастроения, запечатленные в русском искусстве, остались в поэтической культуре XX века не только в качестве памятника высоким, но утопическим чаяниям, но и как выросшие из них открытия в области поэтики — поэтики целостности и антиномий одновременно. Поэтику модернизма М. Гас-

<sup>12</sup> *Белый А.* О французских символистах. Неизданные статьи Андрея Белого // Русская литература. 1980. № 4. С. 172.

<sup>13</sup> *Белый А.* Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1. М., 1980. С. 207.

<sup>14</sup> *Иванов Вяч.* Заветы символизма // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 597.

<sup>15</sup> См.: *Искржицкая И.* Культурологический аспект литературы русского символизма. С. 323.

паров считает поэтикой антиномической<sup>16</sup>. Поэтику символизма, однако, можно определить, с моей точки зрения, как поэтику *целостности* и *антиномий* одновременно. Это выразилось в том, что символисты, во-первых, широко ввели в лирику и прозу поэтику “большого времени”, условно — бесконечности. В стихах К. Бальмонта, запечатлевших воображаемое путешествие во времени, по культурам разных веков и народов, олицетворяемых гениями и их творениями (“Леонардо да Винчи”, “Микель Анджело”, “Кальдерон”, “Пред картиной Греко” и др.), в поэзии В. Брюсова с временным диапазоном от римской и ассирийской древности до современной городской культуры нашего века, в исторических романах Д. Мережковского с размахом времен в пятнадцать столетий, от раннего христианства к Возрождению и до Петровской эпохи в России, вырабатываются новые способы сопряжения художественного времени — прошлого и будущего, связывающих воедино начала и концы мировой культуры и истории человечества в целом в неких общих метаисторических, духовных закономерностях.

Кроме того, в поэзии символистов, прежде всего Блока и А. Белого, выстраивается поэтика “живого соединения” *вещного*, *предметного* и духовно-личностного с бесконечным, сущностным, “звездным”. Эта поэтика, соединившая в символе “пространство звезд” и “пространство души” (по выражению А. Белого)<sup>17</sup>, стала открытием символизма, обогатившим поэтическую культуру XX столетия. В период “Нечаянной радости”, “Снежной маски”, “Земли в снегу” Блока из сложнейшего потока чувств, в котором сливаются воедино ощущения “падения”, опустошенности лирического героя с упрямыми попытками подняться, порывами ввысь, к звездному небу, и складывается подобная поэтика. В его стихотворениях, таких как “Незнакомка”, “Там, в ночной зазывающей стуже...”, “Шлейф, забрызганный звездами...” и др., звездное, спускаясь на землю, становится частью земного, конкретного, а земное, человеческое оказывается вьюжным, космическим, расплескивается в “Млечный путь”, вещная деталь серебристого платья с изображением звезд на нем превращается в “шлейф кометы”. В поэзии Блока формируется принцип поэтической метаморфозы — не только сочетания планов конкретного с вечным, бытийным, но их взаимного перехода и проникновения друг в друга. В том, как поэт сопрягает разные “оси” бытия, мы видим не просто соположение

<sup>16</sup> Гаспаров М. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М. Избр. статьи. М., 1995. С. 286.

<sup>17</sup> Белый А. Бальмонт // Белый А. Критика. Эстетика... Т. 1. С. 371.

далеких, взаимоисключающих начал, но их внутреннее взаимодействие и взаимопроникновение. И таким способом поэт стремится образно запечатлеть “всеединство” вещей, жизни и бытия в их целом. Этому служит и сама антиномичность поэтики, пронизанной образными парадоксами, оксюморонами и разнообразными диссонансами. “Что такое человек, как не вочеловеченный диссонанс”, — говорил Ницше, и этот афоризм, близкий Блоку в известные периоды его творческой жизни, поэт стремился перешагнуть и преодолеть, рассматривая полюса бытия, претворенные в образе-символе, как проявление всеобщего закона дополнительности.

Таким образом, русский символизм представляет собой особую стадию модернизма, более позднюю по сравнению с европейским символизмом и по этой причине вместившую в себя умножившуюся напряженность кризиса культуры и усилившиеся поиски целостности мира как спасения. В русском символизме, по выражению А. Белого, “вырождение” переплеталось с “возрождением”<sup>18</sup>, и это “возрождение” в России в отличие от европейского Ренессанса должно было стать не языческим, но христианским. Д. Мережковский, убежденный в этом, писал: “Не свершится ли на Востоке второе и окончательное, не языческое, а христианское Возрождение, которое найдет Святую Плоть, потому что сознательно будет искать ее уже в самом христианстве? Кажется, второе Возрождение это и начинается, действительно, ежели не в самой церкви, то около нее и близко к ней, именно в русской литературе, до такой степени проникнутой веяниями нового таинственного “христианства Иоаннова”, как еще ни одна из всемирных литератур”<sup>19</sup>.



<sup>18</sup> Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Белый А. Критика. Эстетика... Т. 2. С. 157.

<sup>19</sup> Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский // Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 154.

Научное издание

**Колобаева Лидия Андреевна**  
**РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ**

Зав. редакцией *Г.М. Степаненко*

Редактор *Т.И. Шадская*

Худ.-техн. редактор *Г.Д. Колоскова*

Обложка художника *О.Н. Шмелева*

Корректоры *В.А. Ветров, А.В. Яковлев*

49 = c  
485/647

М. Д. Виноградов  
М. И. Мухоморов

Москва, 1997

Изд. лиц. № 040414 от 18.04.1997 г.  
Подписано в печать 08.09.2000  
Формат 60x90 1/16. Бумага офс. № 1  
Гарнитура литературная. Офсетная печать.  
Усл. печ. л. 18,5. Уч.-изд. л. 20,8.  
Тираж 2000 экз. Заказ 6983. Изд. № 6971.

Ордена "Знак Почета" Издательство  
Московского университета.  
103009, Москва, ул. Б. Никитская, 5/7.

Отпечатано в Производственно-  
издательском комбинате ВИНТИ  
140010, г. Люберцы, Московской обл.,  
Октябрьский пр-т, 403. Тел. 554-21-86