

III.

Константин Бальмонт (1867--1942)

"Я ведь только облачко,
Полное огня".

(К. Бальмонт)

Если задать вопрос, чем объясняется то странное обстоятельство, что из русских символистов именно Бальмонт считался в свое время "властителем, нераздельно царившим над русской поэзией на протяжении более чем целого десятилетия"¹ + (как пишет о нем В. Брюсов), или "лучшим представителем новой поэзии"² (как называет его И. Анненский), хотя и современная поэту, близкая к символистской, критика, и его современники - художники-символисты ощущали и поверхностность, и легковесность

его по-новому оформленных стихов, то исследователь окажется перед загадкой, аналогичной той, которую освещает в своем блестящем эссе "От По до Валери" Эллиот, поставивший тот же вопрос по отношению к поэзии Эдгара По, которая, как он пишет, "несмотря на "поверхностность", незрелость мысли ее создателя, "не поддержанной ни глубоким образованием, ни основательными знаниями"³, все же вызвала во Франции колоссальный отзвук и

+ Широкая известность пришла к Бальмонту после того, как он опубликовал стихотворные сборники "Под северным небом" 1894, "В безбрежности" 1895, "Тишина 1898, "Горящие здания" 1900, "Будем как солнце" 1903, но к 1910-ым годам, и особенно после его возвращения из-за границы в 1913 г., куда он вынужден был уехать из-за нескольких революционных по духу стихотворений, распространявшихся в списках накануне первой русской революции, для его современников становится очевидным, что он "...как писатель...уже сказал свое последнее слово"⁴.

заслужила восторженное признание таких первостепенных поэтов, как Бодлер, Малларме и Поль Валери.

Мы отнюдь не хотим быть несправедливыми к Бальмонту: если смотреть на его поэзию, не требуя от нее глубины мысли, а как бы "с высоты птичьего полета", как предлагает это сделать Эллиот по отношению к лирике Эдгара По⁺, то мы увидим разнообразие форм, их соотношений и вариаций, запечатлевающих нюансы самых причудливых психологических ходов, настроений, впечатлений и эмоций лирического "я" поэта. Это разнообразие, естественно, очаровывало переживающих "детство" русского символизма читателей, писателей и близких к символизму критиков, которые

⁺ Для "англомана" Бальмонта Эдгар По, включенный английскими читателями и критиками в русло традиций английской литературы, был одним из самых больших авторитетов и даже кумиром: "Первым символистом XIX века, первым в смысле хронологическом и в смысле крупных размеров писательской индивидуальности, был американский поэт Эдгар По, писавший в 30 и 40 годах XIX века, но занявший незыблемое положение маэстро лишь недавно, за последние 25 лет. Имя его тесно соединено в Европе с именем гениального Бодлера, который много содействовал его популярности, переводя на французский язык лучшие его фантазии. Бодлер развил некоторые мысли, которые Эдгар По не успел высказать, или не имел времени договорить, придал символизму особую окраску, которая получила в истории литературы наименование декадентской, и написал целый ряд самостоятельных стихотворений, расширяющих область символической "поэзии", - писал Бальмонт в "Элементарных словах о символической поэзии"⁵.

охотно прощали этой поэзии то, что смысловое, интеллектуальное начало было в ней зачастую беспомощно, убого или банально.

Особенно умело Бальмонт отыскивал поэтическую выразительность звуков, и это было той "магией", в самом прямом значении этого слова, которая позволила ему обновить мелодику русского стиха. Он пользовался аллитерациями, ассонансами, разного рода словесными повторами, рождающими особую певучесть, "музыкальность" его лирики, в своей "как бы аморфной структуре строфы, создающей впечатление свободного потока слов, сцепляемых с легкостью импровизации"⁶. Ряды определений, сложившиеся как бы без всякого мысленного усилия или раздумья, под впечатлением минуты, свободная необязательность в подборе морфологически однотипных существительных, когда одно из них влечет за собой целый ряд других, подобнозвучных, а также множество сходных приемов (первым из его критиков их собрал и классифицировал И. Анненский в статье "О поэзии Бальмонта") создает действительный эффект завораживающей "магии" слов, вводимых в поэзию не столько их смыслом, сколько их нащупываемыми в состоянии некоего поэтического транса созвучиями. Однако, следует отметить, что действие бальмонтовской просодии — не процесс, раскрывающий перед читателем все более и более тонкие и богатые мелодии: оно мгновенно и не обнаруживает тенденции к развитию. Во всех стихотворениях Бальмонта (обычно коротких), как правило, господствует какое-либо одно настроение, и они строятся на простом, односоставном воздействии на читателя. Его просодия обращена одинаково и к чувствительным незрелым юношам и к умудренным опытом взрослым, так как она элементарна.

Поэзия Бальмонта, основывающаяся на звуковом эффекте, бы-

ла настолько равнодушна ко всему остальному, что не всегда приводила в соответствие звучания и значения слов, обращаясь с последними достаточно произвольно. Именно поэтому И. Анненскому, полемизирующему с часто односторонне требовавшей от поэтов только утилитарного отношения к художественному произведению критикой, приходилось всячески защищать как раз словоупотребление Бальмонта, и хотя Анненский и предлагает понимать, например, слово "изысканность" в известном бальмонтском "программном" стихотворении "Я - изысканность русской медлительной речи", как такое, которое "... переносит нас в златоверхие палаты былинного Владимира, к тем заезжим молодцам, каждое движение которых ведется по-писаному, и по-ученому, ... к затейливым наигрышам скоморохов"⁷, хотя он и предлагает видеть призыв к изысканности как к редкости и в пушкинском лозунге: "Прекрасное должно быть величаво", и "в лермонтовском фонтане, или в его медленных шагах по лунно-блестящему и кремнистому пути"⁸, все эти доказательства, поскольку в семантике слова "изысканность" безусловно содержится указание на вычурность, искусственную изощренность, манерность, и даже определенную жеманность, звучат не слишком убедительно. Или, например, в строке из того же стихотворения "Предо мною другие поэты - предтечи" слово "предтеча", значение которого срослось в представлении человека европейской христианской культуры с именем Иоанна Крестителя, по этой причине указывало не столько на естественное и оправданное самоутверждение нового поэта и новой поэзии, сколько на то, что поэт предлагает считать себя, и неотделимый от него "изысканный стих", единственно подлинным человеческим

феноменом, неким Христом в русской поэзии, что производит по своей наивности комический эффект, хотя Бальмонт, по всей вероятности, выбирает это слово, прежде всего, потому, что "слышит" в нем его корень "течь", ведь "я", о котором он говорит, должно быть в его представлении "текуче", как ручей, вернее, оно и есть ручей, или стремится им быть⁺.

Но хотя бальмонтовский стих небрежен и неточен, а его про-
содия элементарна, невозможно отрицать, что поэзия Бальмонта
эмоционально действовала и действует на читателя, причем сек-
рет этого ее магического свойства не может быть сведен к фор-
мальному мастерству, и Анненский безусловно прав, когда объяс-
нение таких достоинств его лирики, как воздушность поэтических
прикосновений к вещам, перепевность лирической речи, предлага-
ет искать в особых свойствах его лирического "я". "Бальмонт
хочет быть и дерзким и смелым, ненавидеть, любоваться преступ-
лением, совместить в себе и палача с жертвой, и сирену с при-
зрачным черным монахом, он делает кровавыми даже свои детские
воспоминания, а между тем нежность и женственность — вот ос-
новные и, так сказать, определительные свойства его поэзии,
его я... Среди всех черных откровений бодлеризма, среди холод-
ных змеистостей и одуряющих ароматов внимательный взор легко
откроет в поэзии Бальмонта чисто женскую стыдливость души, ко-

⁺ Заметим, что Эллиот, говоря о незрелом, как бы подростковом
"возрасте" интеллекта Эдгара По, обращает внимание, прежде
всего на небрежное обращение поэта со словом, на пренебреже-
ние к его общезначимым смыслам (см., напр., с этой точки зре-
ния разбор Эллиотом "Ворона").

торая не понимает всей безотрадности смотрящего на нее цинизма"⁹, — пишет пронизательный критик, и он не ошибается, когда видит, что Бальмонтские эпатирующие русскую буржуазную публику и критику декларативные признания в ненависти к человечеству ("Я ненавижу человечество, / Я от него бегу, спеша"), к Богу, ангелам и всем святым ("Я ненавижу всех святых"), в беспредельном себялюбии ("Все в этом мире тускло и мертво, / Но ярко себялюбье без зазренья"), или в своей любви к карамазовско-свидригайловским порочным наслаждениям мучительством и мученичеством ("Мне нравится, что в мире есть страданья, / Я их слагаю в сказочный узор, / Влагаю в сны чужие трепетанья[...] / Во мне живет злорадство паука"[...] и т.д.) — всё это ненужные на русской почве, "неприуроченные", как он назвал их, повисающие в воздухе (т.к. не выражающие подлинной проблемы) попытки утвердить индивидуальное как внешне необычное, неповседневное, оригинальное. Эти попытки приводили у Бальмонта именно в силу своей неорганичности, чуждости для русской культуры, на рубеже XX века не только ощущающей, как это было прежде, но и знающей о проблеме массового существования, либо к пустой риторике, напыщенному вещательству, доктринерству, либо к комическому, почти по-ноздревски бессмысленному задору.

Старания Бальмонта занять позицию поэта, который восстает против морали самодовольного и ограниченного буржуа, и восставить таким образом на русской почве тот сложившийся в недрах французской культуры, не встречавшейся с таким фактором в истории развития мысли, как массовое существование, прототип, получивший наименование проклятый поэт (poète maudit), были зара-

нее обречены на неудачу. Следует отметить, что такие стихотворения, где Бальмонт программно отстаивает право современного художника на произвол, который он почитает свободой, и на безумие, которое он отождествляет с творчеством (это подчеркнутое утверждение, этот чуждый природе лирики полемизм уже и сами по себе разлагали цельность восприятия его стихотворений, так как свидетельствовали о неуверенности, о сомнении, о желании убедить прежде всего самого себя в том, что утверждалось), составляют очень большую часть его наследия, во многом определяя его всем известное, ко всем повернутое лицо. Но Анненский не ошибается и тогда, когда зерном, из которого произрастает настоящая поэзия Бальмонта, считает "женскую", а мы бы сказали, даже детскую в своей наивности стыдливость его души. Она-то и заставляет поэта не знать, не видеть ни настоящего, подлинного зла, ни реального, не надуманного, уродства и чудовищной бездушности, бесформенности практики, при всей своей чудовищности все-таки неотделимой от человеческого феномена, и пытаться неть о приятии мира по-птичьему, по-природному - так, как поют солнечные лучи, травы, деревья, ручьи, - потому что ведь нельзя же было все-таки воистину не видеть того, что есть, и прославлять жизнь, в которой угроза индивидууму со стороны практики стала столь явно осязаемой, и человека, который стал столь явно не принадлежать самому себе, "человеческими", т.е. не только звучащими, но и значащими словами. (Не случайно у Бальмонта, как заметил Брюсов, наиболее удачны его "Фейные сказки" рассказанные как бы не человеческим существом" в которых оживало все, что есть самого ценного в его поэзии, что да-

но ей как небесный дар, в чем ее лучшая вечная слава. Эти песни нежные, воздушные, сами создающие свою музыку. Они похожи на серебряный звон задумчивых колокольчиков, "узкодонных, разноцветных на тычинке под окном"¹⁰). Бальмонт и сам знает, что он скорее сродни самой природе, чем человеку; "Мне людское незнакомо", и "я в человечестве нечеловек", - признается поэт, называющий ветер "вечным своим братом", океан - своим "древним прародителем", слагая гимн Огню и восхваление Луне, и призывая быть "как Солнце". И поскольку есть не только тихая красота природы, но ей знакомы и бури, нежные лирические настроения могут внезапно сменяться у него безумными страстями. "Примем все в мире, как все принимают Солнце, каждый миг сделаем великим трепетом и благословим каждый миг, и всю жизнь обратим в "восторг и иступление", искать которые нам завещал автор "Бесед и поучений старца Зосимы"¹¹, - пишет Брюсов о ментальности такого рода.

В программной статье "Элементарные слова о символической поэзии" (1904) Бальмонт определяет новую поэзию как такую, в которой "органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро Воды реки гармонически слиты с солнечным светом"¹². В соответствии с этим представлением об идеальной поэзии все свои усилия поэта он направил на то, чтобы прежде всего воистину, не метафорически, "отвлечься" от действительных жизненных проблем, которые настоятельно требовали разрешений, но не только пытаться разрешить которые, но даже и касаться которых на рубеже двух периодов -

одного законченного, а другого еще не народившегося - ему не представлялось возможным. В предчувствии нового, он сам, выросший на старом, удалялся в мир эстетической влюбленности во все проявления жизни, в тот детский мир "очевидной красоты", где:

"Есть у солнца аромат,
Сладко внятный только нам,
Зримый птицам и цветам!"

("Аромат солнца")

Настойчиво уверявший в стихах и теоретических статьях читателей в своей исключительной свободе, Бальмонт на самом деле отнюдь не обладал ею: его попытки уйти от человеческих проблем в мир сверхчеловечески-природный были продиктованы ощущением собственного бессилия. Несмотря на его декларированные заверения, у него не только не было какого-либо цельного взгляда на жизнь, но он по-настоящему никогда и не пытался, в отличие от Анненского, найти его. Недаром Анненский, защищая Бальмонта, все же вынужден был говорить о двух абсурдах, которыми живет "я" поэта: об абсурде цельности и об абсурде оправдания. Что касается цельности, то уже само ее настойчивое декларативное утверждение было вызвано тем, что она была для художника безвозвратно потеряна, хотя он и тешил себя иллюзиями; в абсурде же оправдания проявилось себя непримиримое (но не замеченное Бальмонтом) противоречие между этикой в жизни и эстетикой в искусстве, отвлекающимся от насущных проблем современности. И все же, несмотря на то, что такое отвлечение было абсурдным, оно свидетельствовало о спиритуальном запросе индивидуума, обеспечив Бальмонту законное место в таком сугубо спиритуаль-

ном художественном течении, каким был русский символизм.

Стремление к отрешению от живых проблем в истории развития мысли — это отмеченное еще Андреем Белым новое дон-кихотство Бальмонта, его "уход" в сферу идеального (почитаемый Бальмонтом неперменным для художника-символиста) предопределило его поэтику, в которой множество разработанных впервые именно Бальмонтом и используемых всеми русскими символистами приемов освобождения слова от вещественности, ввиду отсутствия у поэта переживания проблематичности такого "развеществления" слов, такой спиритуализации мира, становились самодовлеющими, формальными, и, в конечном итоге, несмотря на свое внешнее разнообразие и новизну, утомительными и банальными.

Если И. Анненский искал в поэзии Бальмонта выражения близкого ему самому спиритуального запроса индивидуума, проявляющегося в эстетизации мира, а также отражения абсурдности попыток какого-либо оправдания эстетизма (ведь для декадентов было очевидным, что защитить, оправдать индивидуальное существование на новом этапе истории развития мысли, оставаясь в пределах закрытой и личностной картины мира, невозможно), то Валерий Брюсов прежде всего обращает внимание не на содержание лирического "я" Бальмонта, а на способ его существования, предопределивший импрессионистический метод бальмонтковского письма, на текучесть, изменчивость этого "я". Бальмонт "...] просто рассказывает свою душу, но душа у него из нех, которые лишь недавно стали расцветать на нашей земле...] Для него жить — значит быть во мгновениях, отдаваться им. Пусть они властно берут душу и увлекают ее в свою стремительность, как волovorот маляр

камешек. Истинно то, что сказалось сейчас. Что было перед этим, уже не существует. Будущего, быть может, уже не будет вовсе. Подлинно лишь одно настоящее, только этот миг, только мое сейчас"¹³, пишет критик. Бальмонт большей частью не ищет тем для своих стихотворений, так как каждое пережитое мгновение настоящего может быть темой. При этом впечатления жизни не становятся материалом, подлежащим обработке по сознательному замыслу художника, лирик буквально отражает все, пережитое душой, чуткой, нежной, красивой. Все это означает, что предмет поэзии (у Бальмонта — как и у всех русских декадентов — душа) оттесняется на задний план, он уже не цель стихотворения, а лишь необходимое средство для его возникновения ("Все в мире быть может лишь средство / Для звонко-певучих стихов", — писал сам молодой Брюсов в программном стихотворении "Поэту"). К такому роду поэзии, как пишет Эллиот, и применимо название "чистая поэзия" (*poésie pure*), разумеется не в смысле языковой чистоты, ведь ни поэзия Эдгара По, с которой она начиналась, ни поэзия Бальмонта в смысле языка не была чистой, и Брюсов справедливо указывает на то, что Бальмонт нередко довольствуется пустыми, ничего не говорящими трафаретами, избытками образами, условными выражениями, что у него часто бывает какая-то принужденность языка и чувства, что он расставляет слова в стихе не по внутреннему их значению, а по внешнему принуждению размера, вставляет ненужные частицы для заполнения стиха, насилует смысл ради рифмы, нарушая стиль стихотворения, допуская в него совершенно не идущие к месту выражения (к этому можно еще добавить и отмеченную критикой впоследствии бедность поэтического сло-

варя и синтаксиса, который пренебрегает сложными предложениями и использует простые повторения, перечисления и параллелизмы); особенно уничижительно, но справедливо, звучит критика Брюсова по отношению к бальмонтовской "Жар-птице", где не ладающий с народным духом рифмованный стих оказывается гораздо более слабым, водянистым, менее звучным, менее красивым, чем стих былинный. Но поэзия Бальмонта очень близка к "чистой поэзии", если под ее чистотой понимать то, что предмет, тема, материал перестают иметь значение (Бальмонт готов был зарифмовать все книги, которые он прочел, и которые произвели на него какое-то впечатление), а главным становится то, как они разработаны. Часто возникает впечатление, что Бальмонта интересует только ретроспективный процесс некритического и неаналитического самонаблюдения ("В этом поэте совершенно отсутствовала способность к критическому анализу...", - пишет о Бальмонте А. Блок¹⁴) и самовыражения, и что он пишет стихи лишь потому, что его занимает, ему доставляет удовольствие сам процесс их рождения и оформления. Такая поглощенность самим собой, такой "нарциссизм" лирики Бальмонта не был художественно оправдан, так как стихи Бальмонта рождались и оформлялись в сознании, недостаточно сильном для того, чтобы не бежать от подлинных проблем. Однако эта поглощенность собой, как существом якобы воистину отрешившимся от проблемы мучительной невозможности найти осмысленную соединимость духовных, идейных устремлений и практики и в то же время от ощущения их бессмысленной соединенности в человеческом существе, уподобившимся не чувствующим боли и мучений поющим свободным и чистым ручьям - символу

отрешенной спиритуальности, все-таки говорила о духовном как о ценности, хотя и метафизической, независимой ни от каких временных или пространственных параметров.

Брюсовская характеристика указывает и на метод бальмонтовского письма, на его не раз отмечавшийся с тех пор критической импрессионизм, который к моменту появления Бальмонта на литературной арене уже имел свои традиции, особенно в живописи. Сближение метода бальмонтовского письма с импрессионизмом обосновано, ведь подобно тому, как на картинах художников-импрессионистов предмет растворяется в цветовых красках, в "атмосфере", размывающей его контуры, лишаящей его пластичности, вещественности, так и у Бальмонта преобладают "размытые" образы, метафорические описания, туманные намеки и многозначительные иносказания, обрывки полумыслей-получувств и т.д. И подобно тому, как художники-импрессионисты видят "мотивы" для вдохновения во всем - то в стоге сена, то в заросшем лилиями пруду, так как для них интересен не сам предмет изображения, а изменяющее его воздействие света, способное лишить предмет его "предметности", Бальмонт мог вдохновляться любыми странами, предметами, чувствами, книгами, языками, людьми, эпохами, идеями, никогда не выбирая, а лишь отвечая на внешние импульсы, так как его интересовало по сути дела лишь преображающее предмет изображения, переводящее его в сферу духовную, воздействие на него музыкального строя слова. Однако, говоря об импрессионизме Бальмонта, критика упускает из виду, что импрессионизм, вернее импрессионистически окрашенный символизм, не смог стать для Бальмонта осмысленной программой (или сознатель-

но принятым им методом художественного творчества), основывающейся на убеждении в том, что предчувствия и впечатления индивидуума, его интуиция адекватно отражают реальный мир как мир в своей основе спиритуальный ("Интуицией мы называем определенную духовную симпатию, с помощью которой мы проникаем внутрь предмета, чтобы отождествиться с тем, что в нем единственно и неповторимо и потому невыразимо"¹⁵, - писал философ-спиритуалист А. Бергсон, давший философское обоснование эстетике импрессионизма), а являлся лишь следствием его элементарной "детской" непосредственности - этого достоинства, являющегося продолжением его главного недостатка: отсутствия критической и аналитической способности мысли. Отказавшаяся от разума, который не мог не видеть подлинного драматического положения вещей - той власти практики, от которой индивидуум не может, не потеряв человечности, освободиться, но с которой он не может, не потеряв себя, примириться, - эфемерная душа поэта превращалась в один, только субъективный, т.е. не общезначимый, "жизненный порыв", в поток самодовлеющих мимолетных впечатлений, безотчетных восприятий, беглых ощущений и эмоций, своеобразных, оригинальных, свидетельствующих о самобытности поэта, о том, что у него есть своеобразная манера, ему одному отличительно свойственный тон, но недостаточных для того, чтобы можно было говорить о нем как о действительно крупном художнике. "Говоря о развитии поэта, должно признать первым и полубезсознательным его переживанием - прислушивание к звучащей где-то в далеких глубинах его души, смутной музыке, - к мелодии новых, еще ни кем не сказанных, а в самом поэте уже

предопределенных слов, или даже не слов еще, а только глухих ритмических и фонетических схем зачатого, не выношенного, не родившегося слова. Этот морфологический принцип художественного роста уже заключает в себе, как в зерне, будущую индивидуальность, как новую "весть". Второе достижение есть обретение художественного лица. Только когда лицо найдено и выявлено художником, мы можем в полной мере сказать о нем: "он принес свое слово", - чтобы более уже ничего от него не требовать. Но это достижение - труднейшее, и часто на упрочение его уходит целая жизнь. Когда художник находится на этой стадии своего пути, он слишком хорошо знает, что, как бы мы ни судили о самодовлеющем назначении искусства, о его независимости от жизни и несоизмеримости с личностью, все же для истинного творца искусство и жизнь одно: пусть Аполлон не повседневно требует поэта к священной жертве, - но всякий раз, потребовав поэта, он требует всего человека. На этой ступени слишком часто для художника "начинается трагедия", - "incipit tragoedia". Между найденным принципом творческого воплощения и принципом формы внутреннего слова порой вскрывается неожиданная противоположность: морфологический принцип художественного произрастания может вести организм к непонятной ему самому метаморфозе. Линяя, как змея, художник начинает тяготиться прежними оболочками. Настойчивый внутренний призыв нового становления порождает в нем недовольство достигнутым и утвержденным. Он жертвует прежней манерой, часто не исчерпав всех ее возможностей. Тот, кто не доволен великодушен для этого самоотречения, остается на ступени первоначального своеобразия; но окостенелая манера

обращается в манеризм", - пишет Вяч. Иванов в статье "Манера, Лицо и Стиль"¹⁶, и кажется, что он пишет прямо о Бальмонте, ведь Бальмонт - это именно тот художник, который как бы остановился на своих первых и полубезсознательных переживаниях - на смутной музыке души, и хотя порой и тяготился своей оболочкой "стихийного гения", о чем свидетельствуют некоторые его, содержащие искренние человеческие признания, пьесы (их отметил И. Анненский в своей статье о Бальмонте), все же никогда не мог сбросить ее, пожертвовать манерой, что и привело к довольно ранней окостенелости его лирики, к манерной "Жар-птице", к "фальшивым" "Песням мстителя" и т.д.

Поскольку в русской критике к моменту появления Бальмонта на литературной арене господствовало представление о том, что в искусстве должно существовать какое-то общее для всех художников безличное содержание, которое может быть передано безличными же способами выражения, отстаивание Бальмонтом самобытной, оригинальной манеры художника имело относительный смысл и значение для развития русской поэтической культуры. Если же рассматривать творческое наследие Бальмонта в аспекте общечеловеческих ценностей, то следует признать, что оно представляет собой интерес только как поучительный в своей односторонности феномен в истории развития мысли на рубеже веков вообще и в истории русского символизма - в частности.