

У.

Валерий Брюсов (1873—1924) — теоретик, лирик, прозаик

(вариант философского волюнтаризма)

"Вы сами, было время,
поутру

Линейкой нас не умирать
учили. .]"

(Б. Пастернак)

Если русские декаденты, ощущая необходимость защиты индивидуума от власти практики и одновременно показывая невозможность такой защиты, не могли сформулировать никакой определенной программы, то признанный лидер московских символистов Валерий Брюсов — главный теоретик русского символизма на первом его этапе — волюнтаристически провозглашает субъективизм, эротику, экзотику, эстетизм, отвлеченное от жизни чистое искусство своей подлинной жизненной установкой, пытаясь программно осуществить эту установку в своей лирике и прозе и философски обосновывая ее в своих теоретических статьях.

Принято считать, что Брюсов, заявивший о символизме как о новой литературной школе, выступал, прежде всего, за автономность символистского движения, за равноправие нового искусства в ряду других явлений духовной и общественной жизни своего времени. Декларации Брюсова, в которых он ратовал за свободу нового искусства, создавали впечатление, что Брюсов направлял свои усилия на то, чтобы, оградив это искусство от любого рода попыток использовать его в чуждых ему целях, —

т.е. подчинить ценностям внеэстетического порядка – закрепить за искусством исконно присущую ему сферу: "Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи. Когда же можно будет не повторять этой истины, которую давно пора считать азбучной! Неужели после того как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии! Дайте же ему, наконец, свободу!"¹ – писал Брюсов в 1910 году в статье "О речи рабской", в защиту поэзии", подводя итог тому, что неоднократно говорилось им ранее. Так возникло представление о Брюсове – оберегателе искусства, эстете par excellence, стремящемся быть только художником, поддерживаемое и самим Брюсовым, писавшим в 1904 году А. Блоку в ответ на посвящение "Стихов о Прекрасной Даме": "Не возлагайте на меня бремени, которое поднять я не в силах. Дайте мне быть только слагателем стихов, только художником в узком смысле слова."² Однако, несмотря на эти заверения, Брюсов, как мы полагаем, стремился не столько к тому, чтобы обеспечить необходимые условия для развития нового искусства, сколько к тому, чтобы волюнтаристски сделать новое искусство тотальным, хотя возможно и сам не отдавал себе отчета в том, на что фактически были направлены его усилия. Одним из самых решительных шагов на этом пути можно считать сделанное Брюсовым в программной статье "Ключи тайн", открывающей первый номер редактируемого им журнала "Весы" за 1904 год, заявление о том, что символизм – это та стадия искусства, на которой оно осознало, наконец, свое назначение, освободившись от рабствования разным случайным целям: "... в течение долгих столетий искусство не отдавало се-

бе явного и определенного отчета в своем назначении. Различные эстетические теории сбивали художников... История нового искусства есть прежде всего история его освобождения. Романтизм, реализм и символизм — это три стадии в борьбе художников за свободу... Иные искусство наконец свободно..."³ Провозглашенный искусством, достигшим кульминационной точки своего развития, символизм в брюсовской интерпретации стал синонимом истинного искусства. Однако, этого было мало: Брюсов и "весовцы" поставили знак равенства и между понятиями "символизм" и "культура" и тем самым не только вынесли за скобки те художественные явления современности, которые не принадлежали к новому искусству и не смыкались с ним (как справедливо отмечают авторы статьи "Брюсов и "Весы" К.М. Азадовский и Д.Е. Максимов)⁴, но и отказали в праве на самостоятельное существование таким явлениям культуры, как религия, общественность, наука и т.п. Чтобы ответить на вопрос, на чем основывались надежды Брюсова на всеобъемлющие возможности искусства, должествующего в сущности заменить собою культуру в целом, стать неким пан-искусством, мы должны обратиться к тому, в чем он видел суть искусства и назначение художника.

В отличие от своего современника и критика декадента И. Анненского, писавшего, что если бы он и знал, что такое искусство, то не сумел бы выразить своего знания доступным для всех образом, что "есть реальности, которые, повидимому, лучше вовсе не определять"⁵, Брюсов неоднократно и всегда однозначно определяет искусство. В статье "Ключи тайн", цитируя Шиллера ("Врата Красоты ведут к познанию"), он пишет: "Во все века

своего существования, бессознательно, но неизменно, художники выполняли свою миссию: уясняя себе открывшиеся им тайны, тем самым искали иных, более совершенных способов познания мироздания[...]. Ныне искусство наконец свободно. Теперь оно сознательно предается своему единственному назначению: быть познанием мира[...]"⁶ "Если искусство есть акт познания, то художник всегда учитель, учитель человечества, и это великое призвание налагает на него и великие обязанности[...]. Задача искусства — познание", — повторяет Брюсов в статье "Театр будущего"⁷. "Боже мой! боже мой! Если бы мне жить сто жизней, они не насытили бы всей жажды познания, которая сжигает меня", — отмечает он в черновой заметке 1909—1911 гг.⁸ Но воспринимая искусство как познавательную деятельность, Брюсов в начале века отделяет то познание, которое оно дает, от научного знания, а позднее, в 10-ых гг., от откровения или мистического опыта. В статье 1910 года "О речи рабской" он пишет: "Символизм есть метод искусства, осознанный в той школе, которая получила название "символической". Этим своим методом искусство отличается от рационалистического познания мира в науке и от попыток внерассудочного проникновения в его тайны в мистике[...]"⁹

Декларативная статья 1903 года "Ключи тайн" проливает свет на отношение Брюсова к современной ему науке: он глубоко разочарован в возможностях "основанного на показаниях наших внешних чувств" научного познания: "глаз обманывает нас, приписывая свойства солнечного луча цветку, на который мы смотрим. Ухо обманывает нас, считая колебания воздуха свойствами

звенящего колокольчика. Все наше сознание обманывает нас, перенося свои свойства, условия своей деятельности на внешние предметы. Мы живем среди вечной исконной лжи. Мысль, а следовательно и наука бессильны разоблачить эту ложь. Больше, что они могли сделать, это указать на нее, выяснить ее неизбежность. Наука лишь вносит порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам, облегчая их узнание, но не познание¹⁰. С помощью науки, в понимании Брюсова, мы лишь знакомимся с выработанными нашим сознанием представлениями о мире, но не познаем того, что лежит за пределами сознания. Поскольку наука сама оказалась вынужденной признать свое бессилие перед задачей познания мира, Брюсов возлагает надежды на искусство, как на такую познавательную деятельность, предметом которой являются "темные, тайные чувствования", если иметь в виду творчество самого Брюсова, то следовало бы сказать — темные, тайные волевые импульсы. Хотя искусство как познавательный акт обнаруживает сходство с научным познанием, выражающееся в том, что оно (в отличие от откровения) осуществляется в процессе сознательного отделения познающего "я" от познаваемого объекта, оно отличается от познания, определяемого Брюсовым как научное, тем, что своим объектом считает область, лежащую вне априорных форм сознания: то, что еще не растянуто в пространстве, не протекает во времени, не подчинено закону причинности. Такое изменение предмета познания с неизбежностью повлекло за собой изменение методов познания. Поскольку область подсознательного предстает как нечто нерасчлененное и не расчленяемое, методы рационалистического познания оказываются к этой сфере не-

применимыми. Отказываясь от методов рационалистического познания, Брюсов ставит на место рассудка интуицию – способность непосредственного постижения истины без предварительного логического рассуждения. Интуиция позволяет – считает Брюсов – "глубже проникнуть в сущность явлений". Это проникновение в сущность обнаруживает сходство с "созерцанием сущности" в феноменологии Гуссерля, и так же, как у последнего, сущность не является находящейся вне сознания объективной действительностью, а выступает как априорное содержание чистого "я". "Мне даны только мои мысли, мои ощущения, мои желанья – ничего больше и никогда больше", – пишет Брюсов в статье "О искусстве" в 1890 г. (Эту же мысль он повторяет и в статье о Ф. Сологубе в 1910 г.: "А что ж есть для человека за пределами его души, его восприятий, соображений и воспоминаний?"¹²).

Все усилия Брюсова – апологета нового искусства, теоретика и поэта – с самого начала его творческого пути были направлены на то, чтобы обрести "немыслимое", абсолютное знание ("Где я последнее желанье / Осуществлю и утолю? / Найду ль немыслимое знанье, / Которое, таясь, люблю?"¹³), открывающее возможность обретения власти над сопротивляющейся воле субъекта практикой.

Волюнтаризм занятой Брюсовым позиции проявил себя в его пристрастии к великим, властным, прославленным героям, к т. наз. сильным личностям, что обусловило особую, приподнятую, часто вагнеровскую, тональность его поэзии. Показательна в этом смысле и грандиозность брюсовского, отчасти осуществленного, замысла лирического воссоздания "картины всех стран и

и всех народов", универсального охвата всей человеческой культуры в "Снах человечества" - сборнике, который должен был включить в себя 3000 стихотворений. Волюнтаризм дает о себе знать и в брясовском экспериментаторстве: в желании овладеть всем, что достигнуто человечеством в области техники стиха, и привить русскому стиху то, что для него было нехарактерным. Но хотя волюнтаристически окрашенная поэзия Брюсова облечена в пышные парнасские ризы, "она вся полна проб, искусств и достижений, и только небрежный чтец не увидит, как часто бывали все эти исканья болезненны, трудны для поэта и даже мучительны..."] Поэзия Брюсова - это летопись непрерывного ученичества и самопроверки, а не событий, - труда, а не жизни", - пишет И. Анненский в своем пронизательном этюде о Брюсове¹⁴. В процессе этого труда Брюсов переходит от одной книги к другой, причем переходы сопровождались у него обычно сознанием исчерпанности прежнего этапа. "Я должен все силы своей души направить на то, чтобы сломать преграды, за которыми мне откроются какие-то новые дали, - чтобы повернуть своего коня на новый путь", - пишет Брюсов после "Венка"¹⁵, но он мог бы сказать эти слова после каждой написанной им книги. Попытаемся вкратце проследить эти переходы.

Уже в "Chefs d'oeuvre"-ах (1894—1896) усилия поэта были направлены на то, чтобы закрепить за художником статус субъекта - необходимое условие для познавательной деятельности. В борьбе за достижение этой цели Брюсов использует открытый им

в 1892 году французский символизм⁺ как временного союзника, черпая из него такие темы, как экзотизм, ниспровержение морали, раскрепощение страсти, эстетический культ порока, т.е. все, говорящее о "необычном", культивирование которого в его творчестве питалось пафосом протеста против банальности, шаблонности, рутинности "тусклых дней унылой прозы". В сознании исключительности переживаний художника, уходящего в мир красочных фантазий, в мир сугобо субъективный ("Эволюция новой поэзии есть постепенное освобождение субъективизма", — писал Брюсов в предисловии к этой книге)¹⁶, Брюсов надеялся найти убежище от угрожающих индивидууму, нивелирующих его однообразных будней, от бескрылой практики. Интересно, что фантазии поэта, в отличие от французских символистов, питались не столько его личными переживаниями, сколько были импровизациями на заданную тему (поэт не был тем, за кого себя выдавал, а лишь хотел быть им), причем Брюсов и не скрывал этого: "... в "Chefs d'oeuvre" моя поэзия пытается найти содержание вне личной жизни и, оставаясь подражательной, уже равняется со своими образцами", — пишет Брюсов в предисловии к готовящемуся к печати, но не изданному сборнику "Juvenilia"¹⁷.

Статус субъекта Брюсов продолжает волонтаристски отстаивать и в следующей книге стихотворений "Me eum esse" (1896—1897), которая создавалась в период путешествия поэта по Кавказу и Крыму. Одна из дневниковых записей свидетельствует о

⁺ Пробуждением интереса к французским символистам начинающий Брюсов был обязан поэтам А. Добролюбову и И. Коневскому, с которыми был в дружеских отношениях.

том, что был момент, когда Брюсов, упорно видевший в природе лишь несовершенство — как это и подобает субъективисту, представителю так называемого ноократизма (по определению С. Франка), для которого все возникшее непроизвольно представляет собой лишь слепо-стихийную ступень бытия — был побежден ее очарованием. Двойственность притяжения к миру природы и отталкивания от него позволила Брюсову почувствовать свое индивидуальное "лицо": поэт уже не ориентируется на какие-либо книжные образцы, а пытается передать собственные переживания, однако, свободному самовыражению и здесь препятствует поставленное им перед собой волюнтаристское задание: "... создать поэзию, чуждую жизни. Воплотить настроения, которые жизнь дать не может"¹⁸, — т.е. доказать, что "я" вполне свободно от внеположной ему действительности.

Солипсизм, к которому Брюсов приходит в статье "О искусстве", работая над ней в период создания книги "Me cum esse", освобождает его от задачи отстаивания субъективизма вопреки тем привязанностям, которые он испытывает к природе: Брюсов приходит к заключению, что для художника нет никакой действительности вне его собственной души, что мир есть его представление.

В книге "Tertia vigilia", с которой не случайно началось его признание как поэта, Брюсов уже не декларирует субъективизм, а приступает к непосредственному раскрытию мира своих переживаний. В этой книге он открывает для русской поэзии лирическую тему современного певца Города, с одной стороны чув-

ственно привязанного к нему как к воплощению устремленности человеческого интеллекта к определенности, четкости, законченности, и в то же время остро ощущающего потребность выхода за "пределы предельного", разочаровавшегося в идее прогресса, которая, не считаясь с существованием неотделимой от человеческого феномена сферы практики, внушала уверенность в том, что развитие цивилизации может привести человечество к совершенству.

Поскольку в себе поэт видит амбивалентность духовных устремлений, то, постигая себя, он делает вывод, что нет единой истины, что "... ценная истина непременно имеет прямо противоположную, соответствующую ей истину; иначе сказать - суждение, прямо противоположное истине, в свою очередь истинно"¹⁹. Плюрализм, к которому он приходит, освобождает его от необходимости однозначного выбора между "внешней" и "внутренней" стороной души, между устремленностью к определенности, мере, законченности и жаждой беспредельности, безмерности, бесконечности. Однако, характерно, что из многих путей постижения мира (у Брюсова - самопостижения), каковыми могут быть и "мечты, предчувствия, откровения", он выбирает логическое мышление, задача которого в том, чтобы "избавиться от загадок и изобразить мир в виде замкнутого, законченного целого"²⁰. Ставя перед собой задачу "уяснить свои думы и волнения, возвести их к определенности", Брюсов говорит о том, о чем он предпочел бы молчать - о своей раздвоенности, - полагая, что "дать предмету имя - это значит знать его", т.е. в конечном

итоге обрести над ним власть. Этим "познавательным" заданием можно объяснить и тот "нагой интеллектуальный подступ к слову вплотную", подступ не столько поэта, сколько "пытателя", о котором писал, характеризуя творчество Брюсова, Ю. Тынянов²¹, и "необъяснимую" парадоксальность несоответствия философии поэта и его художественной практики, заключающуюся в том, что, утверждая субъективное, он умеет изображать только объективное, замеченную автором монографии о Брюсове К.В. Мочульским²². На уровне поэтики этим объясняется то, что его образы всегда четко очерчены, пластичны, язык стихов - тяжелый, густой, что сближает его скорее с Французскими парнассистами, чем с импрессионистами (в отличие от других символистов Брюсов не увлекался метафорой, а охотно пользовался метонимией в духе классической поэзии), его стихи всегда отлично "сделаны": их отличает строгая композиция, он обдуманно пользуется размером, строфикой, вводимые им архаизмы усиливают впечатление приподнятости, праздничности, торжественности.

Избрав логическое мышление в качестве метода самопознания, Брюсов обрел возможность оправдать разумной необходимостью "ночную сторону души" ("Если бы существовало только единое "я", не было бы повода возникнуть рассуждению. Для мышления нужна множественность, - независимо от того, будет ли она дроблением "я" или предстанет как что-то внешнее. Мысль, и общее, жизнь, возникает из сопоставления по меньшей мере двух начал. Единое начало есть небытие, единство истины есть безмыслие..."²³) и ввести "беззаконные" переживания в свою поэзию на правах лирической темы. Но уже в статье "Ключи тайн"

Брюсов говорит о том, что логическое мышление дает лишь опосредованное знание, полученное через присущие сознанию категории времени, пространства, причинности. Эта мысль была аналогична утверждению Бергсона о вторичности дискурсивного познания по сравнению с познанием интуитивным. Дискурсивное познание ограничено: давая решения, каждое из которых принималось как на одно мгновение истинное, оно не давало абсолютного знания, так как сущность вещей и явлений, их идея ("мир первых сущностей" в брюсовской поэтической формуле) оставалась трансцендентной сознанию.

Запечатленная в книге "Urbi et orbi" (1901—1903) множественность временных явлений в их мгновенной, сменяющей друг друга истинности — открывающая возможность разнообразных, но не имеющих цели и смысла, перестановок и сочетаний — приводит к усталости "от смены дум, желаний, вкусов, / От смены истин, смены рифм в стихах"²⁴, к осознанию замкнутости духа в "душе-тюрьме", вечной ограниченности кругозора. В своей новой книге "Stefanos" Брюсов обращается к изображению "ночной стороны души", к сфере страстей, пытаясь запечатлеть их в их сущности, в их безграничности и свободе, аналогичной полной раскованности стихийных сил природы (теорию святости страсти он излагает в статье 1904 года "Страсть".) Темой стихотворений Брюсова, написанных в этот период, становятся, в основном, экстатические состояния "восторга и ужаса", которые выводят человека из "мира времени", откуда "мир первых сущностей незрим", т.е. освобождают от априорных форм сознания. Брюсов прославляет страсть

независимо от того, на что она направлена, и к каким результатам она приводит во временном существовании: это может быть "восторг и ужас" мести ("Медея", "Бальдеру Локи", любовного экстаза ("Антоний"), пророческой одержимости ("Патмос"), самоуничтожения ("Молния"), азартной игры ("В игорном доме"), разрушения ("Лик медузы", "Грядущие гунны") и т.п.

"Беззаконная" страсть свидетельствовала о том, что "я" свободно и от определенного цивилизованного социума, навязывающего индивидууму общепринятые, но уже отжитые, формы бытия и мышления, и от практики, поскольку страсть имела духовную основу.

Но экстатические состояния, выводившие человека из мира времени, пространства, причинности, не могли познаваться с помощью логического мышления, они требовали познания "в угадке", осуществляемого у Брюсова с помощью "интеллектуальной интуиции" (по терминологии Лосского), непосредственно воспринимающей чистые сущности, проникающей в глубь явления и описывающей явление как таковое, т.е. обнаруживающей его идею. Подобно Гуссерлю, описывающему процесс интуитивного постижения сущности "красного вообще", Брюсов описывает процесс познания страсти как таковой: "... вся наша жизнь не что иное, как ряд наших душевных переживаний. Искусство изучает составные элементы жизни, как химия составные элементы вещества. В природе почти не встречаются в чистом виде ни кислород, ни фосфор, ни хром: их искусственно выделяют из различных соединений, чтобы тем полнее, тем точнее исследовать. Так современное искусство стремится изучать в своей творческой мастерской человеческие стра-

ти в их чистом виде"²⁶. Однако, "интуитивное познание, позволившее Брюсову обратиться к изображению "ночной стороны души", не давало единой истины, того "немислимого" знания, которого он искал. Поскольку с помощью интуиции все явления познавались в их сущности, каждая из которых оказывалась равно истинной, следовало признать, что и интуитивное познание требует множественности истин, только в отличие от дискурсивного познания, множественности истинных идей, а не истинных явлений. Но это означало признание недостижимости с помощью этого познания полноты истины — вывод, к которому пришел в своих позднейших работах Лосский. Для Брюсова же всякие ограничения в познавательной деятельности были неприемлемы: ведь и от дискурсивного познания он отказался потому, что осознал поставленные этому познанию пределы.

Сборник "Все напевы" (1906—1909) был итоговым этапом в творчестве Брюсова, завершением его художественных исканий периода расцвета символизма, книгой, в которой "Тихо пришли в равновесье / Зыбкого сердца весы". В нем он с большой степенью мастерства обрабатывает свои прежние начинания. В предисловии к III тому собрания стихов, который составил сборник "Все напевы", Брюсов и сам отметил, что "в стихотворениях этого тома — те же приемы работы, может быть несколько усовершенствованные, тот же круг внимания, может быть несколько расширенный, как и в стихах предыдущих томов"²⁷. Но если в сборнике "Ugbi et Grbi" поэт говорил о себе как о существе раздвоенном, слагающем песни "о счастье, о страсти, о высях, границах, путях"²⁸, и в то же время не верящем в возможность дости-

жения всего того, о чем он поет, в обретение индивидуального совершенства -

"Проходят дни, проходят сроки,
Свободы тщетно жаждем мы.
Мы беспощадно одиноки
На дне своей души-тюрьмы!...
Нет единенья, нет слиянья, -
Есть только смутная алчба[...]"

("Одиночество", 1903) -

делая эту раздвоенность предметом интеллектуального освещения, темой своих стихов, а в сборнике "Stefanos" переживал эту раздвоенность, колебания между "мятежностью" и "безнадежностью", как свою сущность, делая ее объектом интуитивного познания, то в книге "Все напевы" самопознание осмысливается как средство для создания стихов, а поэт становится "свидетелем" - пытателем, исследователем своей души и страстным мучеником своей раздвоенности:

"В снах утра и в бездне вечерней
Лови, что шепнет тебе Рок,
И помни: от века из терний
Поэта заветный венок".

("Поэту")

Не случайно И. Анненский, выделяя книгу "Все напевы" как наиболее совершенную у Брюсова и останавливаясь на "эротических" стихотворениях поэта, справедливо видит в брюсовской эротике запечатление самого процесса творчества: "Разве эта эротика не одна сплошная, то цветистая, то музыкальная, метафора то сладостных, то пыточных исканий, достижений, недающихся иску-

сов, возвратов и одолений художника?"²⁸ Однако, дорога, открывающаяся от той точки зенита, которой был сборник "Все напевы", осмыслялась Брюсовым как "дуга кривая на закат"²⁹, как начало конца. Не случайно Брюсов в теоретических статьях этого времени говорит о конце декадентства (к которому он причисляет себя) как литературной школы ("Золотое Руно" 1906), об испепеляющей силе страсти ("Испепеленный" 1909), о том, что все поэты своего "я" в сущности обречены на повторение чужого, "ибо число простых чувств" и их оттенков не бесконечно, исчерпаемо и едва ли не исчерпано за три тысячелетия, что существует европейская поэзия"³⁰. За темами Брюсов теперь предлагает обращаться к ранее отвергнутой им науке, которая, разлагая явления мира на составные части, дает "важные и нужные" для всех элементы, из которых творит художник. Брюсов не отказывается от методов интуитивного познания, но отказывается считать предметом интуитивного познания субъективный мир переживаний художника. В представлении Брюсова предметом интуитивного познания может быть лишь то, что получило санкцию на свое существование от науки, которая призвана определять, что является важным и нужным, а что есть заблуждение, ошибочное умозаключение, иллюзия. "[...] Пониманию поэзии, как случайного выражения своих впечатлений и личных переживаний, [...] искатели "научной поэзии" противопоставляют свой идеал искусства, сознательного, мыслящего, определенно знающего, чего оно хочет, и неразрывно связанного с современностью", - пишет Брюсов в статье "Литературная жизнь Франции"³¹ и ждет от "научной поэзии", чтобы она, поль-

зуюсь методом "интуитивного синтеза", но опираясь на науку, "давала нашему сознанию то единство, которое не в силах дать ему разрозненные отрасли наук"³². Таким рисуется Брюсову дальнейший путь искусства. Брюсов подчеркивает, что обращение к "научной поэзии" не есть подчинение поэзии науке, однако переход на новые позиции фактически означал, что искусство не может "само себя нести", что оно не является той самодостаточной тотальностью, которая определяет все явления культуры: для выполнения поставленной перед искусством задачи усовершенствования или пересоздания мира оно нуждается в опоре и поддержке, за которыми Брюсов предлагает обращаться к науке. Кризис символизма, о котором после полемики на страницах "Аполлона" заговорила критика (статьи Иванова и Блока, помещенные в 8-ом номере журнала, подверглись критике Брюсова, косвенно направленной и против Белого), проявился в том, что художники, идя разными путями, в 10-ых годах осознают, что искусство, если оно не хочет отказаться от того, чтобы стать силой, преобразующей, или преобразующей мир, должно обрести какой-то новый, еще неизвестный ему опыт. Этот вывод предполагал период ученичества. Брюсов задачу современного художника видит в том, чтобы, подобно Гомеру, Данте, Гете, стать "просвещеннейшим человеком своего времени", иметь "обширные научные познания", "обладать высокой культурой ума", полагая, что такая открытость мысли может сделать художника носителем абсолютной истины. Но поддерживая выдвинутую Рене Гилем программу создания "научной поэзии", Брюсов не учитывал того, что, стремившаяся стать точной, наука XX века, обслуживающая мир техники ("телеграфов, телефонов...",

океанских стимеров, поездов-молний"), могла дать лишь такие знания, которые были "нужными и важными" для технического прогресса. Повторяя вслед за Пушкиным, что вдохновение так же нужно в геометрии, как и в поэзии, Брюсов не хотел считаться с тем, что современные точные науки уже давно перестали полагаться на такую непроверяемую вещь, как вдохновение. С позиции точных наук XX века весь зыбкий, неоднозначный - и потому живой, - личный мир переживаний поэта -

"Веселый зов весенней зелени,
Разбег морских надменных волн,
Цветок шиповника в расселине,
Меж туч луны прозрачный челн,
Весь блеск, весь шум, весь говор мира,
Соблазны мысли, чары грез [...]" -

был ненужной иллюзией, которую следовало отвергнуть. Мысль о неизбежности отказа от всего личного, от живой души, составляет как бы скрытый фон книги "Зеркало теней" (1909-1912) - этой "лебединой песни" поэта, на котором, именно ввиду сознания своей будущей обреченности, с такой жизненностью разворачиваются признания в любви и "иллюзорной" жизни души во всех ее проявлениях: в страстях, горестях, соблазнах, творческих фантазиях.

Прозаические и драматические опыты Брюсова по преимуществу разворачиваются в двух жанрах: он создает либо фантастические "антиутопии" или утопии, в которые вводит "социологические" темы, пытаясь пересмотреть строй современной ему жизни, обличить его несправедные устои и нарисовать картины лучшего будущего, либо исторические, или, вернее, псевдо-исторические романы.

Наиболее интересны последние, из которых самым удачным оказался "Огненный ангел", написанный в 1907—1908 гг. Как их называют в исследовательской литературе, "костюмные", исторические романы Брюсова представляют собой не что иное, как стилизации, если, как предлагает М. Кузмин, под стилизацией понимать "перенесение своего замысла в известную эпоху и обличение его в точную литературную форму данного времени"³³. Эпоха выбирается по аналогии, что становится особенно очевидным в лучшем брюсовском романе, который не случайно был создан именно в тот период, когда и в лирике поэт, как бы подводя итоги пройденному им творческому пути, ощущает с одной стороны, что ему не удалось, несмотря на все его упорные поиски, найти для индивидуума т. наз. абсолютную позицию, а с другой стороны, он все же не отказывается от ее поисков, и тем самым как бы внушает мысль о том, что поиск индивидуального совершенства не бессмысленен ("Все напевы" 1906—1909). Стилизаторство современности под эпоху Ренессанса было определенным приемом, с помощью которого Брюсов, с одной стороны, относил современные конфликты к давно прошедшей эпохе Ренессанса, как бы указывал на отжитость, не современность той формы, в которой они представлялись, а с другой стороны, выбирал эпоху самую "героическую", самую "идеальную" с точки зрения истории развития европейской мысли — эпоху гуманизма, выдвинувшую идею природного достоинства человека как существа, обладающего возможностью достигнуть человеческой полноты, — он как бы указывал на то, что сама эта идея оставалась для него немеркнувшей ценностью. Символически в этом смысле выбор места действия романа — Германии времен Ре-

формации, где идея человеческой полноты, выдвинутая итальянским Ренессансом, и ее представительство были подвергнуты жизненной проверке, обнажившей проблематичность ее представительства там, где явственно ощущалось противостояние массового существования, но не подорвавшей убеждения в осмысленности устремлений индивидуума к личному совершенству и не отменившей этих устремлений.

Герой романа "Огненный ангел" Рупрехт — этот реалист, почти "позитивист", поклонник точного знания, который хотел бы быть проповедником его успехов, его безграничных возможностей, человек, ищущий самоосуществления и потому отвергающий проторенные пути честного, но ограниченного бюргерского существования (он тайком уходит из отчего дома, становится ландскнехтом, затем кушом, странствующим по всей Европе, и, наконец, оказывается в Америке, откуда на короткое время возвращается на родину, чтобы навестить своих родителей), повествующий о происходящем с ним с момента его встречи с Ренатой — этим фантастическим, экзальтированным, таинственным существом — до ее смерти, в предисловии к своему произведению пишет о том, что побуждает его обратиться к художественному творчеству: "Мне думается, что каждый, кому довелось быть свидетелем событий необычных и малопонятных, должен оставлять их описание, сделанное искренне и беспристрастно. Но...] меня привлекает также возможность — открыть, на этих страницах, свое сердце, словно в немой исповеди, пред неведомым мне слухом, так как больше не к кому мне обратиться свои печальные признания и трудно молчать человеку, испытавшему слишком много"³⁴. Как это было и

в лирике Брюсова цель творчества - самопознание и самовыражение, поэтому роман "Огненный ангел" может читаться как метафора творческого процесса, в котором герой, воссоздавая субъективный мир своих переживаний, стремится познать его разными методами, с помощью логического мышления, или интуитивно. В этом смысле "события", о которых "правдиво" повествует герой брюсовского романа, отнюдь не реальные происшествия, а символические обозначения этапов творческого пути художника, встретившегося со своей Музой (с Ренатой), переживающего свой сложный и изменчивый "роман" с ней, теряющего ее, и все же остающегося ее "покорным служителем" и "верным любовником" (см. посвящение). Тот известный факт, что Брюсов использует в романе материал своей личной биографии (треугольник Рената - Генрих - Рупрехт соответствует любовному треугольнику Нина Петровская - А. Белый - Брюсов), лишь подтверждает, что роман должен читаться именно как метафора творческого процесса, ведь для Брюсова жизнь должна была превратиться в искусство, став лишь средством "для звонко-певучих стихов". Волюнтаристское стремление упразднить жизнь, заменить ее искусством, свести ее к субъективному, только спиритуальным переживаниям индивидуума, становящимся объектом познания, представив при этом субъективные переживания как саму жизнь (этим стремлением продиктована в романе фикция "бесхитростного" рассказа простого человека о реально происходивших с ним встречах с реально существовавшими людьми, равно как и фикция точного воспроизведения реально существующей эпохи, т. наз. "археологизм" Брюсова), означало волюнтаристское упразднение практики, нежелание считаться с

ней, как с тем, что неотделимо от человеческого феномена.

Принадлежа к т.наз. "малому миру", Рупрехт стремится к достижению человеческой полноты, полагаясь прежде всего на свет разума, на знание и опираясь на идею природного достоинства человека. Тем самым Брюсов как бы иллюстрирует столь характерную для эпохи гуманизма мысль о том, что любой человек, независимо от того, как сложилась его личность, независимо ни от каких внешних явлений и обстоятельств, уже по одной своей природе и по доброй воле может быть носителем идеи, которая таким образом приобретает универсальный и абсолютный характер. Интересно, однако, что эта "девственная вера в себя" у брюсовского героя странным образом не убывает, несмотря на то, что он оказывается вынужденным совершать для достижения высоких, спиритуальных целей поступки в его же собственных глазах неблагоприятные, несовместимые с достоинством человека (он тайком покидает честных и любящих его родителей и при этом крадет у них деньги, участвует в набегах разрушающих памятники культуры ландскнехтов, присутствует при их грубых оргиях и т.п.). Происходит это потому, что Рупрехт не столько верит в абсолютную действительность идеи природного достоинства человека, сколько волюнтаристски хочет, не считаясь с опытом, верить в нее, что было отнюдь не характерно для подлинного гуманиста эпохи Ренессанса, но что было присуще волюнтаристски защищавшему индивидуум от власти практики художнику рубежа веков - самому Брюсову, переносящему современный конфликт в эпоху в чем-то похожую (аналогичную), но отнюдь не совпадающую с его собственной. Образ Рупрехта поэтому начинает походить на традици-

онный образ героя авантюрного романа, цель создателя которого не столько раскрытие истины, сколько изображение "занимательного", яркого, неповседневного.

Если Рупрехт представлен в романе как простой человек, которому, как в принципе любому человеку, от природы дан разум, чувство, сознание своего человеческого достоинства и воля к достижению человеческой полноты, то Рената — существо необыкновенное, фантастическое, наделенное богатым воображением, живущее в мире не "физики" (натуры), а метафизики, и именно в ее образе сублимируется неосуществленное в процессе жизненного пути героя волюнтаристское требование полноты, личного совершенства, не преодоленное им несмотря на жизненный опыт. ("Мы можем сублимировать лишь то, что мы еще не преодолели, только не преодоленное нуждается в сублимации", — справедливо замечает Арнольд Хаузер³⁵). Еще ребенком Ренате является в мистическом видении ангел Мадизель, такой прекрасный, такой совершенный, что только с ним она чувствует себя по настоящему живой и счастливой. Став девушкой, Рената хочет достигнуть полноты земной любви и просит Мадизеля, чтобы он сочетался с нею не только духовно, но и телесно. Когда же ангел, опечаленный этим страстным желанием Ренаты, забывшей то, что он говорил ей "о жертве Иисуса Христа, о блаженной покорности Девы Марии, о сокровенных путях к запечатленным вратам земного рая, о святой Агнессе, неразлучной с кротким агнцем, о святой Веронике, вечно предстоящей перед образом Спасителя..."³⁶ (подчеркнуто нами. — Н.С.), т.е. о том, что устремления индивидуума к тому, чтобы стать носителем идеальных ценностей, не должны сопровождаться

индивидуалистическим стремлением к их воплощению в эмпирическом мире, что здесь надо уметь приносить жертвы, быть покорным воле Бога, знать, что к подлинному бытию ведут пути неразлучности индивидуальных, гордых устремлений человека к тому, чтобы быть хранителем духовных ценностей, со смирением, с кротостью, с покорностью, и вечной веры в Спасителя, который в своей земной жизни был образом именно такой неразлучности, твердо воспрещает Ренате даже думать о плотском, Рената, подобно Рупрехту, для достижения высоких, спиритуальных целей прибегает к хитрости, к обману, к грубому обольщению. Так же Рената ведет себя и с графом Генрихом, в которого она влюбляется, признав в нем явившегося ей в обличье человека ангела Мадизеля. Потеряв и Генриха, к концу второго года жизни с Ренатой разуверившегося в том, что индивидуалистическое воплощение идеи любви есть "великое дело, которое должно...] принести счастье всем людям на земле"³⁷, и покинувшего замок, уехав неизвестно куда, Рената отправляется его искать, надеясь, что при встрече суггестивное воздействие ее личности вернет его к "реальному" индивидуальному осуществлению вместе с ней идеи любви. Однако бегство от нее графа, которого она считала своим руководителем, зародило и в ней сомнения, и теперь в ее поисках ею движет не прежняя наивная уверенность в силе преображающей весь мир спиритуальной любви, а лишь волюнтаристское желание любой ценой защитить индивидуальные ценности. Раздвоенность существа Ренаты — сомнения и страстное желание верить — вызывают мучительные нервные припадки, обессиливающие ее физически и ослабляющие волю, отдающие ее, как она это объясняет, во власть дьяволу.

Рупрехт встречается Ренату имно в тот момент, когда она безнадежно пытается сопротивляться надвигающемуся нервному припадку — "дьявольскому воинству демонов" — что побуждает его как печального рыцаря неосуществленной в его собственной жизни, и возможно, как он предчувствует, и не осуществимой, но не изжитой, идеи человеческой полноты, индивидуального совершенства, встать на защиту Дамы, благородным намерениям которой препятствуют темные силы.

Рупрехт хочет до конца верить Ренате, но он не может не видеть, что и Рената, подобно всем волюнтаристам, вынуждена считать, что цель оправдывает средства, и прибегать для осуществления идеи к практическим, безличным манипуляциям, заставляя Рупрехта быть послушным орудием своей воли (для Ренаты он летает на шабаш и участвует в "черной массе", занимается изучением оперативной магии, по ее приказу он вызывает Генриха на дуэль и покорно подставляет грудь под удар его шпаги.) Зреющий в Ренате после бегства от нее Генриха внутренний переворот в конце концов надвое преломляет ее жизнь, так что все, что происходит с Ренатой, начиная с XX главы романа, не похоже на то, что происходило с ней до этого. Если прежде Рената не видела зла, греха в своих намерениях, то теперь она ощущает себя последней грешницей, "по пояс погруженной в пламя преисподней"³⁸. Ею овладевает отчаяние, однако, как не может не заметить Рупрехт, "[...] в свое покаяние внесла она ту же испуленность, как раньше в скорбь, а потом в страсть"³⁹, в поведении Ренаты, в ее новом облике, нет отказа от волюнтаристского индивидуализма, речь идет лишь о том, что, если прежде Рената

волюнтаристски пыталась осуществить в жизни идею индивидуального совершенства, то теперь она все силы своей души направляет на волюнтаристское осуществление идеи индивидуального спасения. Покинув Рупрехта, которому идея индивидуального спасения была чужда ("Если господь бог дал людям во владение землю, где лишь борьбой и трудом можно выполнить свой долг и где лишь страстные чувства могут принести истинную радость, - не может его справедливость требовать, чтобы отказались мы от трудов, от борьбы и от страсти"⁴⁰, - рассуждает этот приверженец идеи индивидуального совершенства, которому поэтому новые, заведенные Ренатой монастырские порядки в доме - постоянные молитвы, коленопреклонения, воздыхания и посты - казались неуместным маскарадом, который хотел другой, "прежней", "земной" Ренаты), Рената поселяется в монастыре, надеясь, что здесь ничто не помешает ей осуществить идею индивидуального спасения, проявляя "ревность необыкновенную в исполнении всех церковных служб и усердие неистовое в молитве"⁴¹. (Подчеркнуто нами. - Н.С.). Однако, именно потому, что Рената так исступленно и неистово хочет верить в то, что индивидуальные усилия обязательно должны привести к желанным результатам, она становится злым гением монастыря, сея смуту и раскол между его прежде смиренной паствой, и как бы заражая монахинь своим безумием. И именно потому, что Рената не убеждена в своей идее, а лишь волюнтаристски привержена ей, она в минуту крайнего испытания, когда решается вопрос о том, каким силам служат она - дьявольским или ангельским - не выдерживает нервного напряжения, с ней случается

очередной припадок, что для нее самой служит знаком ее покинутости, богооставленности, а для инквизиции явным доказательством ее одержимости нечистой силой. С этого момента Рената, которая все-таки не хочет, несмотря ни на что, отказаться от идеи индивидуального спасения, но понимает, что в земной жизни эта идея уже не может осуществиться, начинает сама искать смерти, "словно намеренно выискивая все более и более страшные обвинения против себя", "беспощадно клеветца на себя"⁴², надеясь, что смертью, к которой она идет навстречу, она сама искупит всю свою жизнь, что она вернет в вечной жизни покинувшего ее Огненного ангела — Мадизеля — воплощение совершенства, духовной и телесной красоты, не имеющего в себе ничего греховного.

Хотя роман Брюсова с точки зрения композиционного построения представляет собой органическое целое последовательно изложенных событий, происходящих в жизни героя в течение полутора лет, от момента его прибытия в Европу до его возвращения в Новый Свет, он все же, если рассматривать его как "роман" Рупрехта с Ренатой, явно делится на две большие части — от встречи героя с Ренатой до ее бегства в монастырь, и от начала странствий Рупрехта до его последней встречи с Ренатой. Это разделение связано с тем переломом, который неожиданно, как некий скачок, происходит в душе героини, предопределяя судьбы героев и дальнейший ход событий. Следует отметить, что между этими двумя частями, соответствующими двум стадиям в духовной жизни героини, есть и короткое интермеццо — промежуточная вторая стадия, запечатленная в главе IX, носящей название "Как мы

прожили декабрь и праздник Рождества Христова". Если попытаться дать названия этим трем стадиям, то мы должны будем определить их как стадию эстетическую, стадию, приближающуюся к этической, и стадию религиозную, ведь на первом этапе своего пути героиня романа, увлекающая за собой Рупрехта, страстно ищет покинувшего ее прекрасного графа Генриха – земное воплощение небесной, ангельской красоты Мадизэля, у которого лицо ". . .] блистало, глаза были голубые, как небо, а волосы словно из тонких золотых ниток"⁴³; второй этап начинается с попытки Ренаты жить земной жизнью и любить земного человека, с попытки заранее обреченной на неудачу, так как Рената не хочет видеть, что Рупрехт такой же грешный и несовершенный человек, как она сама (что необходимо для того, чтобы любовь приобрела этический характер), а любит его только за его исключительную преданность и верность идее индивидуального совершенства; и, наконец, третья стадия, в которую вступает героиня, характеризуется поиском путей индивидуального спасения, оправдания, очищения, сначала в мирской, а затем в монастырской жизни. Эти три стадии, а также неожиданность переходов от одной стадии к другой, аналогичны тем стадиям и их сменам, через которые проходит индивидуум у датского философа-субъективиста Киркегора, "открытого" в России на рубеже веков, с философскими и эстетическими взглядами которого всегда живо интересовавшийся философией Брюсов мог быть знаком (показательно, что в 1912 году именно на страницах брюсовского журнала "Русская мысль" появляется критическое исследование Одинцова, посвященное работам Киркегора)⁴⁴. Сходство объясняется тем, что субъективисту Брюсову

близка основная мысль датского философа о том, что раны человечества могут быть излечены лишь путем индивидуальным. Однако Брюсов как бы подвергает критическому анализу саму метафизическую оправданность попыток индивидуального самоосуществления и самооправдания — то, что для Киркегора не представляло сомнений: "Христианство — это дух, дух — это нечто внутреннее, внутреннее — это субъективность, субъективность же это в первую очередь страсть, и к тому же такая страсть, которая чувствует бесконечную индивидуальную заинтересованность в вечном спасении"⁴⁵, — пишет философ, ставя знак равенства между христианством и заинтересованностью в индивидуальном самооправдании. Образ же героини Брюсова именно потому, что она, как бы следуя "рецепту" Киркегора, со всей страстью отдается сначала идее индивидуального совершенства (эстетическая стадия), а затем идее индивидуального спасения (религиозная стадия), не считаясь с тем, что в тот период в истории развития мысли, когда ощутимым стало наличие в человеческом феномене не поддающейся преобразению путем индивидуально-личностных усилий сферы массового существования, эти идеи потеряли свою действенность, приобретает демонические черты. Рената у Брюсова отнюдь не настоящая христианка, хотя она и проходит в своем духовном развитии через типично киркегоровские скачки, через все три описанные им как ведущие к блаженству стадии. Однако, она и не "ведьма", чей образ как бы призван разоблачить "заблуждения" философской мысли Киркегора. В брюсовском романе Рената показана как несчастное существо, как такая же неудачница, как и Рупрехт, как жертва своего переходного времени, когда програм-

ма защиты индивидуума, не обладающего духовной автономией, ощутившего, что он не свободен от практики, может осуществляться только волюнтаристским путем.

И еще одно замечание в связи с Киркегором. Хотя спасения, по мысли философа, индивидуум может достичь, пройдя три стадии восхождения, из которых религиозная стадия является самой высшей, а эстетическая – самой низшей, что свидетельствует о его разочаровании в идее индивидуального самоосуществления, последняя всё же вырисовывается в его произведениях наиболее пластично (описание этической стадии ему не дается, так как субъект, который по мысли философа должен здесь выбирать между добром и злом, не может определить, что есть добро, а что есть зло, не имея никаких других критериев, кроме субъективных, о стадии же религиозной мы почти не получаем представления – абсолют здесь окутан мистической тайной), и ей он (не будучи мистиком) на самом деле отдает предпочтение, хотя и признает вербально, что приверженность идее индивидуального совершенства является лишь необходимым этапом для перехода к исповеданию и осуществлению идеи индивидуального спасения.

В романе же "Огненный ангел" Брюсов преодолевает эту скрытую противоречивость в позиции датского философа, не чувствуя никаких побуждений к тому, чтобы пытаться каким-либо образом представить стадию религиозную как высшую, поскольку писатель, подобно своим героям, уже не может верить в возможность осуществления той или иной из еще недавно представлявшихся в принципе осуществимыми идей. Предпочтение же, отдаваемое эстетической стадии (в художественном отношении та часть романа, которая

соответствует эстетической стадии, наиболее пластична), объясняется тем, что эстетизм у Брюсова, так же, как и у Киркегора, означает чувственную позицию, и его основными элементами являются эротическое желание, тоска и страдание, которые поднимают индивидуум над повседневностью, однако отнюдь не приобщают его к подлинному, аутентичному бытию.