

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

DISSERTATIONES

SLAVICAE

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ

SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XX

---

SZEGED  
1989

**Publicationes Instituti Philologiae Rossicae in Universitate  
de Attila József Nominata**

**Redigit  
Fejér Ádám**

**Seriem publicationum edendam curat  
Bognár Ferenc**

**HU ISSN 0324-6523 Acta Univ. Szeged  
A. József Nom.  
HU ISSN 0586-3737 Diss. Slav.**

ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФЕНОМЕНА РУССКОГО  
СИМВОЛИЗМА В СВЕТЕ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ  
МЫСЛИ

Н. Салма



## СОДЕРЖАНИЕ

О задачах, методе и построении исследования .....	I
I. <u>Общие положения</u> .....	7
<u>Вопросы эстетики и поэтики</u> .....	29
II. <u>Иннокентий Анненский - лирик</u> .....	45
III. <u>Константин Бальмонт</u> .....	73
IV. <u>М. А. Кузмин - лирик</u> .....	89
V. <u>Валерий Брюсов - теоретик, лирик, прозаик</u> /вариант философского волюнтаризма/ .....	III
VI. <u>Д. С. Мережковский - теоретик и прозаик</u> /вариант религиозного волюнтаризма/ .....	143
VII. <u>Фёдор Сологуб - лирик и прозаик</u> /вариант рефлексированного эстетического волюн- таризма/ .....	161
VIII. <u>А. Блок - лирик</u> .....	187
IX. <u>А. Белый - лирик и прозаик</u> .....	227
X. <u>Вяч. Иванов - поэт и теоретик русского символизма</u> ....	273
Приложение .....	301



## О задачах, методе и построении исследования

Цель настоящего исследования мы видели не в том, чтобы пытаться осветить русский символизм как явление историко-литературное в традиционном смысле этого понятия. Традиционный научный историко-литературный подход к определенным школам, направлениям или стилям, если исследователь ставит перед собой задачу вскрыть закономерности их возникновения и развития, т.е. ответить на сакраментальный вопрос почему в данный период времени и в данном культурном регионе могло возникнуть и возникло то или иное литературное явление и почему оно жило и развивалось именно так, как оно жило и развивалось, а не иначе, но в то же время не рассматривает историю литературы как историю развития идей, как показывает опыт, неизбежно "выводит" исследователя, не потерявшего из виду свою задачу, в социологию, в политику и идеологию, в психологию, в философию, в теологию, в лингвистику и т.д., т.е. в области общественной жизни и культуры, в лучшем случае смежные с литературой как таковой, в области, имеющие свою специфику, и хотя бы уже поэтому не предназначенные для того, чтобы искать в них ответов на поставленные вопросы.

Цель нашей работы мы видели также и не в том, чтобы как можно полнее выявить специфику поэтики и эстетики русского символизма (или символизма вообще) как феномена искусства, исследуя его в разных аспектах и описывая либо на уровне исторической поэтики и эстетики, либо изъав из литературного процесса и рассматривая как некую "монаду", поскольку, как

мы полагаем, поэтика и эстетика русского символизма в своих существенных чертах описаны достаточно полно в работах тех исследователей, которые ставили перед собой задачи такого рода (ценные достижения этих исследований мы постарались вовлечь в данную работу). Что же касается оттенков и нюансов, то ввиду богатства самого материала, множественности аспектов, методов исследования, их бесконечной вариативности и, не в последнюю очередь, изобретательности исследователей, процесс их выявления никогда не может быть завершен.

Цель данной работы мы видели в том, чтобы, прежде всего, сделать попытку ответить на вопрос почему возникновение русского символизма было возможно и закономерно, не прибегая ни к каким смежным дисциплинам, оставаясь как бы внутри литературного процесса, который мы рассматриваем как процесс запечатления в специфических художественных формах жизни идей, их истории.

Насколько мы можем судить, работ о русском символизме, ставящих исключительно такую задачу и интерпретирующих в свете истории развития мысли сам феномен русского символизма, определяющих его программу, проводящих с точки зрения представительства этой программы отдельными художниками водораздел между разными ветвями внутри символизма, а также между разными художниками-символистами, и рассматривающих эстетику и поэтику русского символизма в их функциональном аспекте, пока не существует. Что же касается работ на другие темы, то в качестве одной из первых, хотя и очень несовершенных, попыток интерпретировать литературные явления в свете истории



развития мысли мы должны отметить книгу Андреевича "Опыт философии русской литературы" (Московское отделение государственного издательства. 1922 год)<sup>+</sup>. "Философия литературы, — пишет в предисловии автор, поясняя непривычное заглавие своей книги, — означает рассмотрение ее господствующей идеи или воли (стремления), в которых определились ее особое лицо и характер, а также ее жизни в необходимом развитии". Целью этой работы он считает анализ русского литературного процесса в свете основной идеи или стремления литературы, т.е. выступает с запросом ее освещения в свете истории развития мысли. Однако, автор, во-первых, в качестве господствующей идеи, определяющей лицо русской литературы, начиная с середины XVIII века, рассматривает идею освобождения "личности и личностного начала", которая является, на наш взгляд, лишь частным случаем более общей идеи индивидуальной полноты, индивидуального совершенства — идеи европейского Ренессанса. Во-вторых, личность в русской литературе в представлении автора вела борьбу за свободу не потому, что ощущала давление и гнёт такого неотделимого от человеческого существования явления, как практика (а начиная с середины XIX века и непроницаемость практики для личностно-индивидуальных усилий), массовое существование (что делало такую борьбу воистину проблематичной, инспирируя поиск универсальных решений), а потому, что ее свобода была ограничена властью государства. Это послед-

---

<sup>+</sup> Первое издание книги Андреевича — псевдоним Евг. Соловьёва — увидело свет в 1905 г.

нее, "социологическое", допущение приводит автора к абсолютизации освободительной идеи личности и личного начала, к догматизму, не совместимому с историческим мышлением.

Наше исследование ориентировано на работы А. Фейера, рассматривающего явления литературной (и шире - культурной) жизни с подлинным историзмом, в свете истории укорененных в культуре идей (мировоззрений, представлений о мире, картин мира), их генезиса, расцвета, ущерба и смен. Проведенное в этом разработанном А. Фейером аспекте исследование русского символизма, поскольку это явление литературной жизни в таком плане еще не освещалось, мы причисляем к "опытам", к первым попыткам такого рода, и считая цель исследования оправданной, а метод единственно-адекватным для осуществления поставленной цели, отнюдь не претендуем на полноту охвата многочисленных проблем, богатейшего материала, который предоставляет русский символизм для исследователя. В то же время мы стремились к тому, чтобы вовлечь в круг внимания основные, существенные проблемы, связанные с русским символизмом и с творчеством его репрезентативных представителей - теоретиков, поэтов и прозаиков.

Жанр "опыта" интерпретации русского символизма в свете истории развития мысли во многом предопределили построение работы и выбор источников. В первом разделе, состоящем из двух частей, содержится, во-первых, изложение концепции, из которой вытекает определение символизма, различий между двумя поколениями русских символистов, а также и между двумя ветвями внутри поколения старших символистов, а во-вторых, - по

необходимости бегло - дается интерпретация некоторых основных особенностей символистской эстетики и поэтики в свете предложенной концепции. Последующие девять глав, посвященные творчеству отдельных художников-символистов, в определенном смысле носят "иллюстративный" характер, т.к., с одной стороны, они призваны к тому, чтобы представить различные модификации русского символизма (декадентство, волюнтаристски окрашенный символизм т.н. старших символистов, мистический символизм "соловьевцев"). С другой же стороны они преследуют задачу продемонстрировать те возможности интерпретаций конкретных художественных произведений, которые открываются при применении предложенного метода исследования.

Во избежание школьного схематизма мы стремились по возможности дифференцированно подойти к творческому наследию отдельных художников-символистов, учесть особенности позиций, своеобразие личности, таланта. Поэтому в одних случаях прослеживались этапы творческого пути художников, в других - лишь определенные, наиболее характерные или значительные творческие периоды, иногда же рассматривались лишь наиболее существенные и неизменные константы творчества.

Поскольку для символизма была характерна "лирическая установка" и все художники-символисты были поэтами, в центре нашего исследования стоит лирика. Однако, в ряде случаев мы обращались и к прозе русских символистов, и к их теоретическим работам, а иногда, если эта часть их творческого наследия оказывалась намного более интересной, чем лирика, только к прозаическим опытам и теоретическим работам.

Ввиду того, что предложенное в настоящем исследовании освещение русского символизма в свете истории развития мысли не является традиционным, мы указали в примечаниях и библиографии в подавляющем большинстве случаев лишь те оказавшиеся в круге нашего внимания работы русских и зарубежных исследователей символизма, а также работы общелитературного и общекультурного характера, которые, хотя и не непосредственно, все же касаются вопросов, представляющих интерес с точки зрения нашей темы и метода ее разработки. Следует отметить, что поскольку эти работы, за исключением исследований А. Фейера, лишь касаются тех проблем, которым мы придаем основополагающее значение, мы не могли ни по-настоящему опереться на них, ни даже сколько-нибудь серьезно и глубоко полемизировать с ними.

I.

I. Общие положения

Хотя в исследованиях, посвященных феномену русского символизма, стало общепринятым связывать с его появлением начало кризисного периода в истории русской мысли, все же следует признать, что начало кризиса — если под кризисом мысли понимать не некое болезненное состояние сознания, а отнюдь не всегда сопровождающее его в качестве симптома, а такой поворот в истории развития мысли, который открывает ее качественно новый этап, ставя под вопрос достигнутые культурой к определенному времени и представлявшие до этого времени универсальными решения и делаая актуальной переоценку ценностей — следует отнести не к 90-ым, 900-ым годам прошлого века, когда на литературную арену вступает символизм, а к рубежу 70-80-ых годов и связать его с тем переломом, который не мог не произойти в истории развития мысли после критического исследования проблемы индивидуально-личностного представительства принципа гуманистической универсальности, наиболее репрезентативно проведенного среди других создателей русского романа второй половины XIX века Л. Толстым в конце 70-ых гг. в романе "Анна Каренина".

Свободный толстовский анализ вскрыл иллюзорность того присущего всей европейской культуре Нового времени убеждения, согласно которому индивидууму, т.е. человеку, обладающему проблемным сознанием, сознающему и принимающему противоречивость своего существования как свободного душой и духом су-

щества с одной стороны и как особью рода, как тела - с другой стороны - метафизически обеспечена возможность достижения совершенства, человеческой полноты.

Толстой разоблачил эту иллюзию, создав образ своей героини, Анны, которая убеждается на опыте собственной жизни в том, что близкие ей люди света, те, кто проявляет свою самостоятельность, осуществляет свою индивидуальность, являются в сущности бездушными существами, поскольку они не знают, или не желают знать, о долге любви по отношению к тому пласту человеческого феномена, который составляет масса - некая неиндивидуализированная, не поддающаяся индивидуализации, душевно-телесная реалья, т.е. что они в конечном итоге изменяют заветам гуманизма, универсализма; те же, кто, как сама Анна, не желает отказаться от личностного отношения к сфере безличного, но все же относящегося к человеческому феномену массового существования, оказываются вынужденными убедиться в принципиальной непроницаемости этой сферы для личностных усилий, что в пределах остающегося действенным до начала 10-х годов XX века личностного и закрытого представления о мире, в соответствии с которым личностные усилия в имманентном мире не могли в конечном итоге не привести к желанным результатам, воспринималось как катастрофа, как сознание невыполнимости того, что признается безусловным человеческим долгом. Таким образом, задача индивидуально-личностного представительства принципа гуманистической универсальности предстала как невыполнимая с позиции экзистирующего в противоречии души и тела индивидуума, индивидуума всегда выступавший в европейской христианской культуре с запросом

личностного отношения к миру в его целом, оказался под угрозой уничтожения.

Аналитическое исследование проблемы, проведенное Л. Толстым, создавшим трагический образ героини - образ совершенной индивидуальности, которая не находит места в жизни, показало, что на данном этапе развития мысли сложившийся в недрах Ренессанса индивидуализм<sup>I</sup> и гуманистическая универсальность отделяются друг от друга, что вызвало к жизни такое явление как русский символизм, который, если рассматривать его как целое, был движим духовной потребностью защиты индивидуума, сохранения индивидуально-личностной позиции любой ценой, что в сложившейся ситуации не могло не сопровождаться отказом от гуманистической универсальности или ее потерей, осознавшимися художниками и становившимися либо предметом интеллектуального освещения, либо предметом художественного изображения.

Выполнение общей для всех символистов программы защиты индивидуума, с одной стороны, и переживание потери гуманистической универсальности или знание о недолжном отказе от нее, с другой стороны, являются теми двумя взаимосвязанными моментами, которые определяют русский символизм в целом как своеобразное явление в истории развития мысли.

Следует отметить, что потребность сохранения индивидуально-личностной позиции вне меньшей мере, чем символистам, была присуща и Толстому, однако Толстой подходил к проблеме индивидуально-личностного представительства гуманистической универсальности в отличие от символистов не со стороны инди-

видуума, а со стороны гуманистической универсальности, не желая отказаться от нее ни при каких условиях, отстаивая ее в своих поздних произведениях даже в ущерб индивидуально-личностному принципу, и усматривая в этом задачу большого искусства. Этим разным подходом к одной и той же проблеме объясняется как неприятие Толстым нового искусства, так и определенное отталкивание представителей русского модернизма от Толстого, в своем генезисе называвших обычно в качестве своего непосредственного предшественника из создателей романа второй половины XIX века не Толстого, а Достоевского, что объяснялось отнюдь не тем, что Достоевский, подобно символистам и в отличие от Толстого, подходил к проблеме лично-индивидуального представительства принципа гуманистической универсальности со стороны индивидуума и был, как полагал Д. Мережковский, "ясновидцем духа" в отличие от "ясновица плоти" Толстого<sup>2</sup>. Тяготение к Достоевскому было обусловлено, прежде всего, тем, что ощущение болезненной раздвоенности сознания, в качестве симптома сопровождавшее вынужденный отказ от гуманистической универсальности, сближало символистов с мучительно не находящими мира с самими собой, находящимися зачастую на грани распада, или уже переступившими эту грань, морально или духовно неавтономными — не эпическими и трагическими, обладающими автономией как у Толстого, — а драматическими героями романов гениального провидца "бездн" человеческой души.

Поскольку символизм как целое был первым из русских литературных направлений, проявившим настойчивые попытки дать свой генезис, обосновать природу символистского искусства,



часто осмыслявшегося его теоретиками как искусство par excellence, соотносить философию творчества с теориями познания, разработать теорию творчества, построить самостоятельную эстетику, т.е. поскольку он проявил тенденцию к самоопределению, то многие поколения русских исследователей, для которых такое самоопределение было явлением непривычным внутри русской культуры, оказались в плену предложенных символистами и настойчиво повторяемых ими самоинтерпретацией. Некритическим отношением к интерпретациям, данным поэтами и писателями - теоретиками символизма, объясняются, например, такие ставшие общепринятыми положения, как положение о том, что именно символизм открывает новый "кризисный" этап в истории развития русской мысли, или противопоставление Достоевского Толстому как писателя более глубокого и более значительного в истории русской мысли.

"Символизм возник после того, как человечество прошло через опыт реалистического искусства. Символизм мог с ним бороться и отречься от этих путей, но он не мог - по крайней мере в лице своих лучших представителей - вести себя так, как если бы не существовало Флобера и Толстого"<sup>3</sup>, - справедливо замечает Л. Гинзбург, причем показательно, что исследовательница, внимание которой сосредоточено на вопросах преемственности и традиции, из русских романистов второй половины XIX века называет именно Толстого, как бы подчеркивая тем самым неоспоримость первостепенности того места, которое он занимает в истории развития русской и общеевропейской мысли.

Исследователи русского символизма унаследовали от его представителей также и неопределенность в осмыслении такого

вления внутри символизма, как декадентство, равно как и не-отчетливость в определении различий между представителями младшего и старшего поколений русских символистов.

Мы попытаемся, имея в виду общность программы, делающей русский символизм определенным единством, указать и на те отличия, которые позволяют с точки зрения истории развития мысли провести водораздел между поколениями русских символистов, с одной стороны, а с другой \* и между двумя ветвями внутри того символизма, который был репрезентирован т. наз. старшими символистами, определив эти две ветви как декадентскую<sup>+</sup> и во-лунтаристскую.

х х х

Хотя оформление русского символизма, свидетельствующего о появлении модернизма на русской почве, обычно относят к 1894—1895 гг., когда один за другим выходят три брянских сборника, носящих программное название "Русские символисты", корни его уходят в 80-не годы, в которые чаще всего складывалось и творчество тех художников, которых можно выделить внутри русского символизма в его первом поколении в особую группу, назвав их декадентами, и тех, кого, отделив их от декадентов, можно назвать старшими символистами волонтаристского крыла. Младшее поколение русских символистов вступает в литературу позднее, в конце 90-ых, начале 900-ых гг. "[...] люди символизма" и его окрестностей умеют узнавать друг друга. Они могут и не любить друг друга, и враждовать, и не ценить высоко... но... они - свои, "поневоле братья" - перед лицом своих

---

<sup>+</sup> Определение "декадентская", разумеется, не имеет в нашей работе оценочного значения.

современников-чужаков. И с чужими такими, сколько бы ни заключали они союзов, литературных, журнальных или каких угодно, - порода все-таки себя выдаст, связь рано или поздно окажется искусственной и либо ослабнет, либо порвется вовсе. Поэтому-то, с другой стороны, так легко и вступают они в разные союзы, что для них все "чужие" в последнем счете равны. Люди символизма "не скрешиваются". Тут - закон, биология культуры"<sup>4</sup>, - писал Вл. Ходасевич в 1928 году, указывая на общность как старших, так и младших символистов, которых объединяла, как мы на это уже указывали, программа защиты спиритуального потенциала, субъектности индивидуума, ощутившего свое бессилие перед лицом не поддающегося индивидуализации, бесформенного массового существования. Поскольку речь шла о защите индивидуума, это сближало их с французскими символистами, однако французские предшественники защищали индивидуум не от опасности, грозившей ему со стороны непроницаемого для лично-индивидуальных усилий или нивелирующего всякую индивидуальность массового существования, а от деградированного индивидуализма мелкого буржуа, самодовольно не видящего проблематичности осуществления идеи личностного совершенства. "Если Бодлер предпочитал кажущуюся порочность кажущейся добродетели, так ведь перед ним стоял Тартюф, который 300 лет культивировался и приспособлялся к среде... А разве Иудушку Головлева стоит пугать такой тонкостью, как моральное безразличие?"<sup>5</sup> - замечает Иннокентий Анненский по поводу "неприуроченности" балмонтковского аморализма, его бесцельности, неоправданности на русской почве.

Однако, несмотря на общность программы и на общее для символистов переживание неизбежного при выполнении этой программы нарушения принципа гуманистической универсальности, существовали и глубокие различия, отделявшие не только одно поколение символистов от другого, но и служившие водоразделом между двумя ветвями символизма внутри старшего поколения.

Старших русских символистов в целом отличает от младших, во-первых, субстанциальное представление об индивидууме (недаром их искусство ориентировано, в первую очередь, на французские образцы): их внимание целиком сосредоточено на таком мыслящем и чувствующем субъекте, который в норме должен переживать самого себя как то, что существует само по себе и является само собой разумеющимся (по определению субстанции, данному Спинозой), или же как то, что выступает как самодействующее начало (согласно представлениям о субстанции Лейбница).

В первом случае художник раскрывает внутренний мир душевных переживаний субъекта в аспекте психологически-созерцательном, пассивном — как мир свободно чувствующего и точно воспринимающего "Я" (декадентство), во втором случае — в аспекте метафизически-действенном, активном, как мир устремлений и действий воли "Я" (волюнтаризм).

Что же касается младших символистов, то они, будучи более органически связанными с русской традицией и ориентируясь на образцы, даваемые немецкой культурой, всегда ощущавшей, подобно культуре русской, наряду с существованием индивидуума наличие и действенность неиндивидуализированной мас-

си (стихии), не воспринимали индивидуум как субстанцию. Согласно полярному, или диалектическому, мышлению младших символистов индивидуум может существовать только во взаимозависимых отношениях со сферой жизни, которая на данном этапе истории развития мысли превратилась в сферу, ему враждебную.

Вопрос о сущности декадентства, пожалуй, можно отнести к одному из самых проблематичных для исследователей русского символизма. В тех анализах, которые пытаются освободиться от вульгарно-социологических оценок, о декадентстве принято говорить как об определенной форме умонастроения, "выражающегося в чувствах упадка, отчаяния, бессилия, обреченности, душевной усталости, отворачивания к жизни"<sup>6</sup>, т.е. рассматривать его по преимуществу в психологическом аспекте. Умонастроение, однако, всегда является лишь симптомом, указывающим на то или иное состояние проблем в истории развития мысли, исходя из которого декадентство можно определить как такую позицию внутри русского символизма, при которой общая для всех символистов программа защиты индивидуума как субъекта воспринималась как невыполнимая, попытки найти какие-либо возможности для обеспечения его существования как личности - обреченными. Парадоксальным образом художник - декадент, сознающий безрезультатность таких попыток, при этом не только не мог, но и не хотел отказаться от взгляда на мир с точки зрения индивидуума.

Последовательное декадентство в соответствии с сущностью этого понятия (декадентство = упадочничество) не предлагает никакого, ни "реального", ни условного (напр., одинокое наслаждение художника искусством, красотой, интеллектуальная

игра, "демонизм", "имморализм" противопоставления эстетического этическому и т.д.) выхода для индивидуума, хотя все эти варианты жизненного и творческого поведения и "проверяются", как бы "примеряются" к индивидууму. У русских декадентов нет даже столь характерного для французского декадентства горького, но гордого сознания, что быть индивидуумом, это значит быть "проклятым" в глазах общества, что "проклятость" и есть знак избранничества - сознания, позволившего французским символистам в сущности принять создавшееся положение и самих себя. Русские декаденты сознают абсолютную обреченность индивидуума, абсолютную абсурдность его положения, абсолютное отсутствие каких-либо приемлемых решений, ведь ощущение наличия неотделимого от человеческого феномера, но непроницаемого для личностно-индивидуальных усилий, массового существования не только по существу лишало их возможности участвовать в жизни, вытесняло их из нее, но оно лишало их даже возможности переживать Бога как метафизическое оправдание их существования в качестве индивидуумов.

Лучше всех, пожалуй, определил русское декадентство Вяч.Иванов в одном из писем к Гершензону: "Что такое "decadence"? Чувство тончайшей органической связи с монументальным преданием былой высокой культуры вместе с сознанием, что мы последние в ее ряду. Другими словами омертвелая память, утратившая свою инициативность... и не дающая импульсов существенной инициативы... Дух не говорит больше с декадентом через своих прежних возвестителей, говорит с ним только душа эпох; духовное оскудение обращает его исключительно к душев-

НОМУ: ОН СТАНОВИТСЯ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО ПСИХОЛОГОМ И ПСИХОЛОГИСТОМ"<sup>7</sup>  
(подчеркнуто нами).

Накопленные ранее и приобретенные в новой ситуации в истории развития мысли богатства душевных переживаний индивидуума при сознании их самодовлеющего, герметического характера становятся для него тягостной обузой: он оказывается в абсурдном положении "скупого рыцаря", умирающего на собранных им, бесполезных ценностях.

Хотя русские декаденты к практике, к массовому существованию относились *de facto* безлично (искусство аморально, как признает И. Анненский), отказ от гуманистической универсальности воспринимался ими как вынужденный, недоличный, программа защиты индивидуума как целостного существа, репрезентирующего человеческое, гуманное *par excellence* — как невыполнимая.

Если воспринимать русское декадентство как определенную, очерченную выше реакцию, наступившую после толстовского критического анализ проблемы индивидуально-личностного представительства принципа гуманистической универсальности, то наиболее репрезентативными его представителями, в первую очередь, окажутся три художника: это, во-первых, Иннокентий Анненский, которого исследовательская литература обычно с осторожностью причисляет даже и к самому символизму, считая его художником импрессионистически-психологического толка, что, на наш взгляд, отнюдь не противоречит декадентству (ср. приведенное выше определение художника-декадента у Вяч. Иванова: "психолог и психологист"), затем Бальмонт, которого хотя и принято относить к старшим символистам, но все же при этом считать скорее импрес-

сионистом, и, наконец, как это ни покажется странным и спорным, М. Кузмин (вступивший в литературу позже Анненского и Бальмонта), которого В. Жирмунский, не приняв к сведению ни откровенно обыгрываемой условности кузминского гедонизма и эстетизма, превращающей декларированный им мир "прекрасной ясности" в интерьер, в декорацию, ни кузминской иронии и скепсиса, разоблачающих абсурдность эстетизированной игры стилями и маскарадной мертвенности театрализованного разыгрывания различных форм жизни, т.е. изощренности чувств при сознании собственной обреченности у его лирического героя (всего того, что делает Кузмина типичным декадентом), назвал зачинателем поколения преодолевших символизм, преодолевших хаос, свободно и радостно принимающих весь мир, не искажая его чрезмерной индивидуалистической требовательностью.

Параллельно с творчеством русских декадентов развивалось творчество тех поэтов и писателей, которые считали задачу защиты индивидуума в принципе выполнимой волюнтаристским путем, относя ее осуществление если и не к настоящему, то во всяком случае к будущему, жизненно-реальному, напр., у Брюсова, спекулятивно-реальному (хилиастическому) у Мережковского и эстетически-реальному у Сологуба.

Если декаденты отреагировали, прежде всего, на непроницаемость сферы практики для лично-индивидуальных усилий, на то, что занимающий духовную позицию индивидуум не может, обладая аристократическим сознанием своей привилегированности, исполнять свой долг по отношению к ближнему, то старшие символисты волюнтаристского крыла прореагировали на власть практики над душой индивидуума, не защищенного от нее сознани-



ем своей духовной привилегированности, автономности.

Считая гарантией выполнения программы защиты индивидуума действительную волю сильной личности, они заняли позицию конфронтации по отношению к практике, к массовому существованию, не только *de facto* как декаденты, но и *de jure* отказываясь от верности принципу гуманистической универсальности и делая свой отказ объектом не личного переживания, а лишь интеллектуального освещения. На интеллектуализм, окрашивающий занятую ими позицию, критика прореагировала, отметив в качестве отрицательного явления, снижающего художественную ценность их достижений, определенный схематизм и схоластичность романских построений Мережковского, статуарность и "музеологичность" художественного мира Брюсова, застылость образов Сологуба. Последнего, при этом, критика всегда была склонна причислять к декадентам, однако, поскольку Сологуб, сознавая и изображая подобно декадентам неприемлемость всех решений, избираемых его лирическим героем для самозащиты, относился скептически и иронически не к самим предложенным решениям, как это делали декаденты, сознававшие, что никаких решений нет и не может быть, а к своему герою, полагая, что это он, не будучи способным достаточно радикально отделить себя от массового существования, не может справиться со своим заданием, Сологуба следует отнести не к декадентам, а к старшим символистам волюнтаристского крыла.

Хотя старшие русские символисты волюнтаристского крыла в соответствии с символистской программой противопоставили занятую ими позицию "плоскому, удушающему" натурализму, который хотя и выступил с программой разоблачения действительности

как некоей деградирующе действующей на человека силы, в то же время показывал ее как обладающую универсальной действительностью данность, они все же, вследствие особенностей русской культуры, ощутившей массовое существование, опирались именно на натуралистическое представление о ней. Так же как в позиции, занятой натуралистами, в их позиции была исконная противоречивость: с одной стороны, осознанная ими власть практики под душой индивидуума, отсутствие своей духовной автономии воспринималось ими как некое исходное общечеловеческое состояние, как объективный факт ("[...] Куда бы мы ни уходили, как бы мы ни прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость океана[...].) С этим ужасом не может сравниться никакой порабощенный мистицизм прошлых веков", — писал Д. Мережковский в "манифесте" русских символистов "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы"<sup>8</sup>), с другой же стороны они "непоследовательно искали путей преодоления этого состояния.

Предлагаемые пути волонтаристского преодоления практики были различными: Брюсов, полагая, что искусство является формой идеального самопознания, дающего индивидууму власть над практикой, шел по пути философского волонтаризма; Мережковский, ищущего путей наиболее радикальной расправы с практикой и полагающегося на веру в безусловную силу и действительность устремлений человеческого духа к идеальному, можно назвать предста-

вителем волнтаризма религиозного; Сологуб же, никогда не претендовавший на роль "учителя человечества", как Брюсов, или его "пастора", как Мережковский (которого недаром называли "русским Лютером"), сознавая себя художником, всем своим творчеством говорящим о необходимости невозможного "чуда преобразования" ("... невозможно чудо преобразования, но оно необходимо... Разрешение этого рокового противоречия дается человеку только в восторге творчества"<sup>9</sup>), разработывал вариант волнтаризма эстетического.

Волнтаристская позиция, подсказывающая безличное отношение к сфере массового существования, ее исключение из человеческого феномена, ее насильственное преодоление, упразднение, не могла не осознаваться самими художниками, занявшими эту позицию, как в сущности богоборческая, "демоническая", несовместимая с обязательным, общечеловеческим требованием соблюдения принципа гуманистической универсальности, что и становилось объектом интеллектуального освещения, пытающегося либо как-то оправдать такую позицию метафизически (Брюсов, Мережковский), либо, отказавшись от таких попыток, беспристрастно показать ее временную неизбежность и относительную ценность (Сологуб).

Младшие русские символисты, порывая с субстанциональными представлениями об индивидууме, в своей программе защиты индивидуума сосредоточивают свое внимание не только на том, что определяется сознанием, а и на полярной сознанию субъекта сфере жизни, которая не является творением самопознающего или самодействующего "я" и только объектом каких-либо обязаннос-

тей со стороны индивидуума, а есть уже как бы готовая действительность, без которой индивидуум не может существовать. В этом смысле младшие русские символисты - последователи Шеллинга и немецких романтиков, противопоставивших в их соотносительности определяющийся сознанием идеал и действительность, но если романтики, предполагая, что под личиной природных вещей и явлений скрывается деятельность и свобода, с восхищением относились к богатой и разнообразной "живой" природе, к жизни (Шеллинг предполагал и наличие в ней скрытой духовности, еще не зрелого интеллекта: дух, согласно Шеллингу, выделяется из природы, чтобы затем вернуться к ней, найти в реальном, вещественном мире свое совершенное телесное отражение), то русские символисты уже не могли воспринимать реальную, действительную жизнь, подобно Шеллингу, как "застылый в бытии разум", как явление по своей сути тождественное духу, как "божественное произведение искусства", так как этому препятствовал ставший явно ощутимым опыт наличия и действительности бездуховной, и не поддающейся одухотворению путем личностно-индивидуальных начинаний, практики, бесформенного массового существования. Такими для них могла быть не жизнь, а некая сверхжизнь, переживаемая не в чувственном или интеллектуальном опыте, а в опыте исключительно сверхчувственном, сверхрациональном, т.е. мистическом. Романтики обращались к естественной природе и в ней интуитивно, с помощью "воображения" прозревали ее духовную сущность; в отличие от них русские символисты младшего поколения, защищая индивидуум в сущности не от бургерства, не от мещанства, а от какой-то неопределенной и неопределимой массы, не имея уже никакого основания "вообразить",

как это предлагал сделать, напр., Фр. Шлегель, что за отрицательными, ущербными явлениями, за ограниченными и убогими людьми, углубившись в них, можно найти нечто совсем иное — "кого-то, полного творчества и движения сил"<sup>10</sup>, вынуждены были уходить от жизни как можно дальше, от "реального" к "реальнейшему", как говорил Вяч. Иванов, под реальнейшим понимавший трансцендентный мир Абсолюта.

С самого начала своего вступления в литературу младшие русские символисты заняли позицию конфронтации со старшими русскими символистами, выдвигая запрос гуманистической универсальности и надеясь на то, что, защищая индивидуум, они смогут в отличие от старших символистов, которых они называли декадентами-упадочниками, сохранить верность принципу гуманистической универсальности. Мотивацией такой надежды служило само признание ими сферы независимой от сознания, полярной ему, но неотделимой от него, сферы сверх-жизни.

Известно, что младшие символисты — "соловьевцы" считали своим учителем философа и поэта Вл. Соловьева, три ведущих аспекта философии и художественного творчества которого — Софиология, учение о Богочеловечестве и эсхатология — оказали на них особое влияние. В своей Софиологии Вл. Соловьев, будучи последователем неоплатоников, исходил из того, что София — Мудрость Божия, принадлежа не только к миру Абсолюта, но и к земной жизни, активно действует в ней, ожидая содействия со стороны человека, и таким образом последний вывод философии Шеллинга о возможности превращения бытия в совершенное, о достижении человеческой полноты путем личностно-индивидуальных усилий оказывался не отмененным почти до самого конца фило-

софской и поэтической деятельности русского религиозного философа. Младшие символисты, начавшие свой творческий путь после того, как их учитель в своем последнем художественно-философском трактате "Три разговора. Повесть об Антихристе" вплотную подошел к признанию существования зла не как некоего, как ему казалось прежде, преодолимого в ходе самой человеческой истории путем лично-индивидуальных усилий искажения человечности (например, гипертрофия интеллекта на Западе, или недооценка его роли на Востоке), а как такой категории, которая, как он пишет, возможно, относится к самой онтологической сущности человеческого бытия, уже не могли пренебречь противоречиями, осложняющими сознание современного человека. Поэты как бы предчувствуют, что мечта о превращении путем индивидуально-личностных усилий бытия в совершенное может оказаться только мечтой, не выдержать проверки, испытания со стороны критического разума.

Определяя сущность мистического чувства у немецких романтиков, Жирмунский в книге "Немецкий романтизм и современная мистика" видит ее в живом, положительном чувстве присутствия бесконечного, божественного во всем конечном. В этом определении Жирмунский опирается, прежде всего, на Шлейермахера, для которого религиозное чувство слагается только из созерцания бесконечного, Божества, не после освобождения человека от границ времени, а уже в этой жизни, где дух носится над миром времени, и из сопровождающего такое созерцание эмоционального момента. По мнению Шлейермахера, тот, кто способен на такое самостоятельное и подлинное переживание, становится пророком,

"посредником". По сути дела романтическое переживание мистического присутствия бесконечного в конечном означало некое "обожение" конечного, или во всяком случае стирание граней между конечным и бесконечным. Как справедливо заметил критик Шлейермахера Рудольф Отто, чувства самокритической оценки субъекта как существа тварного, т.е. обладающего сознанием наличия в человеке некоей относящейся к его сущности бесформенности "земли и пепла", у Шлейермахера, как у романтика, не было. Он смотрел на человека и на мир только как на творение гениального художника - Бога, в котором все становилось совершенным, оформленным, и в этом смысле он шел не столько за Библией и Пророками, сколько за Плотинем и за пантеистами.

Что же касается русских символистов-мистиков рубежа веков, то они, будучи в своей мистике последователями немецких романтиков, уже не могли не считаться с тварностью, т.е. с бесформенной массовостью как с тем, что относится к самой сущности человеческого феномена, как с тем, что не только не может, но и не должно быть устранено с помощью усилий индивидуума, пока человек остается человеком, так как другой взгляд приводит к нарушению принципа гуманистической универсальности. Поэтому они не могли относиться некритично к идеям романтиков, которые они сами сделали своим знаменем.

Переживание тварности сближало младших русских символистов со средневековыми немецкими мистиками, для которых, однако, в отличие от мистиков рубежа веков, оно было исходным, служило как бы фоном, на котором обретался опыт присутствия бесконечного в конечном и его действительности (см. учение об

искре божией). Младшие же русские символисты, собственно говоря, шли аналогичным, но обратным путем по сравнению с немецкими средневековыми мистиками: от переживания творения - к переживанию тварности.

"Стародавнее предание, хранимое наставниками в деле внутреннего опыта, учит, что первую ступень постижения миров иных служит "имажинация", вторую - "инспирация", за нею следует высочайшая и окончательная ступень касания к мирам иным, которая в сокровенном, не нашем смысле именуется "интуицией". На ступени имагинативной человек созерцает сверхчувственные реальности свойственной ему символики предносящихся его душе образов. На ступени инспирации он переживает эти реальности, как безвидно приближающиеся к нему и на него воздействующие живые присутствия. На третьей, почти недостигаемо высокой ступени посвященный сам сливается с живыми и действенными силами миров иных, становится их земным орудием"<sup>II</sup>, - пишет В. Иванов о сущности мистического опыта в статье "Взгляд Скрябина на искусство", делая характерное признание о почти что, а на самом деле и вообще, недостигаемости третьей ступени для современного художника. В становлении своего творчества В. Иванов и А. Блок отмечают не периоды восхождения по трем ступеням мистического опыта, а периоды "тезис" и "антитезис". Тезис в их представлении включает в себя две первые ступени мистического опыта - имагинационную и инспиративную: "Пафос первого момента составляло внезапно раскрывшееся художнику познание, что не тесен, плосок и скуден, не вымерен и не исчислен мир, что много в нем, о чем вчерашним мудрецам и не снилось, что есть ходы и проры-



вы в его тайну из лабиринта души человеческой, ... что мир волшебен и человек свободен", - пишет В. Иванов в статье "Заветы символизма"<sup>12</sup>; "Теза: "Ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире", - присоединяется к Иванову А. Блок, который говорит и о том, что из глубины миров иных "несутся шемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти слова... Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз; различается голос...", т.е. отмечает и ступень инспирации, которая и есть "конец тезы"<sup>13</sup>. Интересно, что уже в период тезы, как замечает Блок, художник предчувствует "изменение облика", т.е. уже с самого начала не может не ощущать проблематичности занятой им романтической позиции, согласно которой ему, как он полагает, предстоит задача "цельно воплотить в своей жизни и в своем творчестве... мирозерцание "магического идеализма" (по слову Новалиса)<sup>14</sup>. Переход же к периоду антитезы означал, что художник осознает разрыв между искусством, говорящим о возможности воплощения в жизни путем усилий индивидуума мечты о совершенстве человека, и жизнью, которая говорит о том, что человеческий феномен в целом не может быть индивидуализирован, оформлен, и потому то, что делается в искусстве, становится искусственным, недостоверным, призрачным. В то же время художник не может и не хочет отказаться от творчества, движимый потребностью защиты индивидуума: творчество становится для него, таким образом, проклятием, искусство - адом, а сам он - грешником, жаждущим самоуничтожения, смерти как избавления от мучительной раздвоенности сознания, как успокоения.

Среди русских символистов младшего поколения А. Блок был тем художником, для которого мистический опыт, переживание бытия трансцендентной сферы сверх-жизни, равно как и переживание препятствующей переходу на высшую ступень интуиции "тварности" человека, были его живым, личным опытом и переживанием (недаром его "роман" с "Мировой Душой" был биографичен), что позволило В. Тынянову справедливо заметить, что за всеми масками и личинами в поэзии Блока мы всегда видим живое человеческое лицо, и что сделало его несомненно самым крупным лириком среди русских символистов рубежа веков.

У начавшего свою творческую деятельность несколько раньше Вяч. Иванова и у "друга-врага" Блока А. Белого, художников по преимуществу интеллектуального склада, мистический опыт был скорее плодом рефлексирующего разума, но и Иванов, и Белый понимали, что знание о мистическом опыте и обладание им не одно и то же: Вяч. Иванов как бы устранил собственное "я" из своей лирики, поставив на его место некое фиктивное "я" (Найдите, например, попробуйте, Вячеслава Иванова в "Тантале". Нет, и не ищите лучше, он там и не бывал никогда", - писал И. Анненский<sup>15</sup>), репрезентирующее индивидуум как альфу и омегу всей европейской культуры Нового времени в ее становлении - от истоков, лежащих в античности, в ее рождении, расцвете и временном, по мнению художника, современном ущербе - который переживает духовную свободу как факт личного непосредственного опыта.

У А. Белого это понимание привело к тому, что он, отделив себя от своего героя, создал гротескный образ своего двой-

ника-интеллектуала, который, не зная о своей духовной неавтономности, переживает фантазмагорию неосуществимости выполнения программы защиты индивидуума.

2.

Вопросы эстетики и поэтики

Исследователями русского символизма достаточно подробно описан "реестр" характеристических черт т. наз. положительной символистской эстетики и поэтики. Специальная литература отмечает спиритуализм нового искусства, его эзотеричность, связь с романтизмом, своеобразный, восходящий к Платоновскому, дуализм у младших символистов, останавливается на вопросах "жизнетворчества" и "мифотворчества", на проблеме "синтеза искусств"; говорит об особой роли символа "музыка"; отмечена также особая метафоричность стиля художников-символистов, цитатность, реминисцентность, лейтмотивность их поэзии и прозы, тяготение их поэтического языка к отвлечению смысла от конечных, определенных признаков и конкретных связей, пристрастие к таким элементам иррационального стиля, как катахреза и оксюморон; обращено внимание на разнообразие строфики, на расширение метрического репертуара и т. д. и т. п.

Однако, ввиду того, что все эти, и многие другие, часто очень тонко и дифференцированно выделенные, особенности эстетической позиции и поэтики символизма не связываются с программой защиты индивидуума как духовного существа, как чистой субъектности, ставшей актуальной на рубеже веков в истории

развития мысли из-за ощущения непроницаемости сферы массового существования для лично-индивидуальных усилий, с той программой, которая и обуславливает особое отношение символистов к искусству, к слову, саму специфику символа, функциональность их поэтики и эстетики оказывается либо вообще не освещенной, либо не проясненной в должной мере, и потому описание особенностей эстетики и поэтики символизма, равно как и поиск их генетических корней, зачастую приобретает самодовлеющий, формальный характер.

Не претендуя ни на указание на какие-либо новые особенности в подробно разработанной эстетике и поэтике русских символистов, ни на полноту их освещения, мы попытаемся связать некоторые уже описанные характеристические черты символистской эстетики и поэтики с той идейной, духовной позицией, которую русские символисты заняли в истории развития русской мысли на рубеже веков.

При всех различиях во взглядах на сущность и назначение нового искусства, обусловленных различиями в понимании индивидуума, а также изменениями, претерпеваемыми отдельными художниками в процессе творческого пути, для всех русских символистов, объединенных программой защиты индивидуума, было характерным такое представление о символическом методе, согласно которому именно он воспринимался как единственно адекватный для выражения этой программы. Поскольку в целях защиты индивидуума от власти безличной практики художники-символисты должны были стремиться к выявлению не ограниченного никакими атрибутами предметного мира, т.е. чисто спиритуального, потен-

циала индивидуума, они противопоставили слову, всегда имеющему в себе нечто определенное, т.е. ограниченное, и аллегории, как знаку хотя и отвлеченных от предметности, но все же связанных с ней смыслов, символ, который и должен был служить выражением чистой личностной субъектности. Под символом понималось в сущности такое слово, в котором его предметное, "телесное" значение было до последней степени ослаблено, но которое и то же время не должно было превращаться в абстракцию, т.е. быть продуктом только интеллектуального видения. "... Слова только <sup>определяют</sup>, ограничивают мысль, - писал Мережковский, - а символы выражают безграничную сторону мысли"<sup>16</sup>. Чтобы стать символом, слово, таким образом, должно было быть дематериализовано и деинтеллектуализировано, или же восприниматься как изначально не материальное и не интеллектуальное, указывая в конечном итоге на идею вещей и явлений, на их неизменный, но личностный, идеальный архетип, принимая во внимание который платоновский Демиург сотворил мир, и являясь тем Логосом (логически - понятием вещи), при соотношении с которым мы познаем мир. Так как символисты стремились создать такой язык, который мог бы выразить чистую личностную субъектность - в отличие от обычного языка, а также в отличие от представлений о языке и слове в искусстве руссокого авангарда, где слово тоже было призвано к тому, чтобы выразить чистую субъектность, но субъектность безличную, - т.е. был бы по сравнению с ним "иератическим", символическое искусство воспринималось как "эзотеричное", "альтарное". Однако "иератичность" языка и стиля не означала, что символисты снимали категорию понимания, наоборот, они апеллиро-

вали именно к "пониманию", к личностному сопереживанию, к со-творчеству, к пробуждению в читателе дремлющих спиритуальных, душевно-духовных потенций.

Символическое искусство, апеллирующее к пониманию, а не к познанию, дематериализующее и дезинтеллектуализующее слово, в соответствии с программой защиты индивидуума как условия предметности и познания, как чистой субъектности, ставилось художниками-символистами выше всякого другого искусства, выше философии, выше науки: у младших символистов с ним связывались надежды на "мифотворчество" и на "жизнетворчество", т.е. на переход сознания в бытие, у старших символистов волюнтаристского крыла - на обретение некоего синтетического интуитивного "всезнания" (Брюсов), или на построение некоей новой синтетической религии (Мережковский). Поскольку слово должно было стать символом, выражающим чистую субъектность, символисты, лишая его предметного содержания, особенно широко используют метафору, извлекающую слово из его предметных связей и в то же время, ввиду своей образности, апеллирующую не к интеллекту, а к воображению. Дематериализация конкретного слова и одновременная дезинтеллектуализация абстрактных понятий достигалась с помощью определенных приемов, как например: использование имен существительных с предметно-конкретным значением в роли олицетворяющих эпитетов при существительном с общим и абстрактным значением. Так в известном, послужившем материалом для одной из пародий Вл. Соловьева, стихотворном переводе В. Брюсова:

И под кнУТОМ вОСПОМИНАНЬЯ  
Я вижу призраки оХот,  
Полузабытый след ведет  
Собак секретного желанья. -

слова с конкретно-предметным значением получают колорит призрачного, ускользающего смысла (дематериализуются), а слова, обозначающие абстрактно-общие понятия, приобретают, наоборот, посредством эпитетов, видимость самостоятельного бытия (деинтеллектуализируются). Аналогичным приемом было и отвлечение и субстантивация эпитета-прилагательного (ср., напр., "Вздымается стебель, таящий блаженство возможности"), когда признак (блаженная возможность) превращается в абсолют, и из вещественного мира мы переносимся в царство воздушно-легких, невещественных, но в то же время и не сугубо абстрактных, не интеллектуализированных реалий. Наконец, даже простое сопоставление, сближение в одной фразе абстрактных и конкретных понятий могло быть достаточным для того, чтобы отрешить слово от сковывающей его предметности и в то же время лишить его безжизненной отвлеченности. Поэтический язык символистов в целом тяготел к отвлечению смысла от конечных, определяемых признаков и конкретных связей, чему способствовало и широкое использование слов с присоединительной приставкой без, вне, или отрицательной частицей не - см., напр., "Мне хочется безгласной тишины, безмолвия, безветрия, бесстрастия" у Бальмонта, или: "Будут страшны, будут несказанны, / Неземные маски лиц" у Блока - и порождающие зыбкость смыслов сложные прилагательные

(см., напр., "[...] вытечет титан/Златоголовый, змееногий,/ В слепых очках, в глухорожденном слухе[...]" у А. Белого), и катахреза и оксиморон — эти элементы иррационального стиля — и т.п. Звуковая организация стиха, часто направленная на достижение возможно более полного подобнозвучия, также была призвана к тому, чтобы, сближая несближаемое, влиять на значения слов, перестраивать традиционные поэтические образы, лишая их связи с материальным и интеллектуальным началом.

Так как слово должно было указывать на неисчерпаемую глубину субъектности, на неограниченность спиритуального потенциала индивидуума, оно должно было предстать перед читателем как многозначное (символ неисчерпаем в своей последней глубине, — утверждают художники-символисты). Будучи же призванным к тому, чтобы будить в читателе его духовность, оно должно было предстать перед ним как особенно суггестивное, — отсюда происходил повышенный интерес художников-символистов ко всякого рода экзотике. Для спиритуализирующих весь данный субъекту мир символистов в сущности не существовало т.наз. формальных элементов: они объявили, что все может быть символом, что каждый элемент языка значим, и каждый знак может иметь высшее, спиритуальное значение. Это признание стало предпосылкой эмансипации специфически стиховых средств: размера<sup>a</sup>, рифмы, фонетического звучания, постепенно приобретающих независимость и осязаемость, в которых им отказывала поэзия прежде. Такая эмансипация выразилась в стремительном расширении метрического репертуара русского стиха: вводятся сложные метры вместо прежних простых (ямб + амфибрахий, хорей + дактиль), рождают-



ся "неклассические" размеры (дольник, тактовик), делаются попытки породнить с русским языком старые классические размеры, на русской почве пока не привившиеся (пеон, ямбический триметр греческой трагедии); разнообразится строфика, причем не только за счет широкого использования утонченных и сложных форм европейской поэзии (рондо, триолет, венок сонетов), но и поэзии восточной, в частности персидской (газелла). Поскольку речь идет о в принципе невыразимой в слове, т.е. чисто субъектной сущности индивидуума, или о неподдающейся в своей целостности аналитическим, рациональным формам познания жизни, создается поэтика намеков, аналогий, внушений, пропущенных и не восстанавливаемых с помощью дискурсивного мышления звеньев движения поэтической мысли, доступных лишь интуиции. Для осуществления этого задания поэты конца века разрушали привычные связи традиционного слова, его семантическую структуру, "разрушали разными способами, - пишет Л. Гинзбург, - не только вторжением новой символики и инородной лексики, но и новыми ритмами и странными синтаксическими сцеплениями, будившими в словах новые признаки, звуковой инструментровкой стиха, гиперболизацией старых поэтических образов или их непредвиденными сближениями в новых метафорических единствах"<sup>17</sup>.

Чтобы слово стало символом, чтобы оно могло выражать нечто иное, чем ограниченную тремя измерениями предметность, и не превращаться в отвлеченную от субъектности, интеллектуализованную единицу языка и мышления, символисты стремились в своей поэтике и к беспредельному расширению культурных ассоциаций, широко привлекая ранее созданные искусством и культу-

рой образы, мотивы и т.д., и используя в качестве "материала" для своих произведений скрытые и явные цитаты, реминисценции, сюжетные ходы, переосмысленные, доосмысленные или сконтаминированные персонажи из мировой литературы, изобразительного искусства и т.д., так как всякое искусство осмыслялось ими как в принципе духовная субстанция: ведь перерабатывая в образы действительность оно в их представлении, с одной стороны, лишает их предметности, материальности, телесности, а с другой стороны дезинтеллектуализирует их. "Язык" символистов в широком смысле этого понятия был, собственно говоря, своеобразным "мета-языком" - переработанной в образы и ставшей языком действительностью, которая служила материалом для все новых и новых обобщений. Особую роль в ряду разных духовных культур, привлекавших внимание символистов, ставивших перед собой задачу защиты индивидуума, играла античность, прежде всего, греческая, что объясняется тем, что прообразом, неким архетипом индивидуума, ставшего альфой и омегой в культуре Нового времени со времени Возрождения, была гармоническая личность свободного от практики обитателя греческого полиса. Но материалом для символистских произведений служил не только широкий контекст мировой духовной культуры, но и контекст их собственно-го творчества: переходя из одного словесного окружения (из одного стихотворения, цикла или книги) в другое, символ - уже однажды развоплощенное слово - обрстал новыми значениями, и хотя в системе символов у большинства символистов можно заметить тяготение к поляризации, антиномичности, вместе с тем символы в целом развиваются лейтмотивно, вступая во взаимо-

действие друг с другом, меняясь иногда значениями, контаминируясь, передавая при всей сложности выражаемого внутреннюю связь внешне не связанного, т.е. внутреннее, субъектное единство внешне, объектно разобщенного. Так как наименее вещественным, предметным, т.е. не ограниченным тремя пространственными измерениями, но в то же время и не сугубо-абстрактным искусством была музыка, русские символисты так же, как Шопенгауэр, Ницше и французские символисты считали, что она является высшей формой символистского искусства и пытались приблизить к ней искусство слова: "Начиная с низших форм искусства и кончая музыкой, мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности. В зодчестве, скульптуре и живописи эти образы играют важную роль. В музыке они отсутствуют. Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже и шире... всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность и конечным - музыку как чистое движение"<sup>18</sup>, - писал А. Белый. Этим предпочтением, отдаваемым музыке, объяснялась и популярная у символистов (особенно у младших), стремившихся объединить в целях защиты индивидуума все силы нового, спиритуального искусства, идущая от Вагнера идея синтеза искусств на базе музыки.

Эстетика и поэтика русских символистов предоставляет богатый материал для анализа, однако, как мы полагаем, даже этот короткий конспективный обзор достаточно иллюстрирует нашу предпосылку о том, что именно программа защиты индивидуума как духовного существа формирует специфические черты положи-

тельной эстетики и поэтики символизма, определяет ее лицо. Однако, поэтику русских символистов сформировала не только позитивная программа защиты индивидуума, делающая ее по существу сходной с поэтикой французских символистов, или немецких романтиков, но и характерное для рубежа веков и особенно остро ощущаемое на русской почве предчувствие наличия в человеческом существе сферы непроницаемой для лично-индивидуальных усилий безличной практики, массового существования, заставлявшее художников ощущать принципиальную неосуществимость выдвинутой программы и окрашивающее их творчество во все усиливающиеся с ходом его развития, становления, катастрофические тона. Это предчувствие, порождающее при программном отстаивании безусловной ценности индивидуально-личностных усилий, ощущение непоправимого нарушения принципа гуманистической универсальности, привело к вторжению в их поэтику самоиронии, приемов гротескного и абсурдного изображения духовных надежд и устремлений индивидуума, причем сомнению подвергалась не их временная, эмпирическая осуществимость, как это было у французских символистов или у немецких романтиков, а сама их "метафизическая" оправданность, осмысленность. При постоянном же присутствии самоиронии и гротеска такого рода наряду с позитивно осуществляемым в поэтике и эстетике русских символистов утверждением абсолютной ценности индивидуума как носителя чистой духовности, субъектности, это утверждение превращалось в фатальное, и сами русские символисты оказывались как бы обреченными на символизм, "фатальными" символистами.

х х х

Поскольку в общем для всех русских символистов стремлении к защите индивидуума как единственного носителя ценностей художники разных ответвлений внутри символизма сосредоточивали свое внимание как бы на разных "регионах" его субъектности, личности - либо по преимуществу на чувственно-эмоциональных проявлениях глубинной жизни души "чистого" субъекта, либо на сфере ее метафизических волевых проявлений, либо, наконец, как это было у младших символистов, отказавшихся от субстанциональных представлений об индивидууме, на мистическом, т.е. внечувственном, внеприродном опыте субъекта - это предопределило существенные различия в их позитивной поэтике и эстетике.

Русские декаденты в своей поэтике и эстетике шли по пути символично-психологическому (и символично-импрессионистическому). Психологизм их лирики, однако, означал не сосредоточенность художника на жизни души т. наз. естественного, природного человека, детерминированной "особи рода", а имел в виду выражение душевной жизни конечного человека как свободного духовного существа. Иннокентий Анненский выделил в индивидууме как бы две сферы: одну - осязательную, это - "голос, поза, краска, движение, рост, смех", т.е. то, что можно назвать физиологичностью, и что обычно привлекало внимание художника-психолога, и другую - "загадочную, тайную, сумеречную, неделимую, несообщаемую сущность каждого из нас", т.е. человеческую субъектность. Говоря о том, что в каждом из нас есть два человека, Анненский пишет: "Первый прежде всего стремится быть типом,

без типичности - ему зарез. Но только второй создает индивидуальность. Первый ест, спит, бреется, дышит и перестает дышать, первого можно сажать в тюрьму и заколачивать в гроб. Но только второй может в себе чувствовать бога, только второго можно упрекать, только второго можно любить, только второму можно ставить моральные требования, и даже нельзя их не ставить"<sup>19</sup>.

Этот второй из двух слитых в жизни людей и есть тот индивидуум в своей чистой душевной спиритуальной сущности, которого и стремятся "воплотить" декаденты, полагающие, что эта сущность является некоей данностью для человека как конечного существа, и лично переживающие ее присутствие в самих себе, отрывая духовного человека, разумеется искусственно, от всех его внешне-физиологических, телесных проявлений. Индивидуальность, таким образом, отождествляется с глубинной жизнью человеческой души; слово становится символом в той мере, в какой в нем наглядно вскрываются, обнажаются глубинно-психологические переживания, эмоции, импрессии субъекта. Поэтому в эстетике декадентов "развоплощение" слова означало возможно полное освобождение его от связи с "физиологичностью" душевного переживания, эмоции, впечатления, причем запечатлевался и сам процесс такого освобождения.

Старшие русские символисты волюнтаристского крыла, осуществляя общую для символистов программу защиты индивидуума, обращались в своей позитивной эстетике и поэтике, в отличие от декадентов, не к пассивно-созерцательной жизни души "духовного" человека - поскольку живого, личностного переживания наличия души как некоей духовной субстанции в конечном человеке

у них не было, - а к воле. Однако воля, как это признал уже основоположник философского волюнтаризма Дунс Скот, сама по себе слепа, она не имеет этического наполнения, которое, согласно мнению Декарта, дается только "верным знанием". Поэтому воля направлялась на то, чтобы достичь истинного знания, что обусловило символично-гносеологический характер эстетики и поэтики старших символистов волюнтаристского крыла. Этот гносеологический характер их символизма окрасил его специфическими и в сущности стоящими вне искусства тонами. Поэтому, хотя искусство в их представлении было особым видом духовного, интуитивного познания в отличие от познания научного, объективирующего, и хотя слово в их поэтике становилось символом в той мере, в какой оно могло быть освобождено от рассудочности (от интеллектуализма, от схематизма, от абстрактности), которой противопоставлялся разум субъекта, а также и от чувственной окрашенности (внешней красоты, вычурности, причудливости) и утилитарной направленности (например, от утилитарного по своей природе аллегоризма), т.е. от всего того, что порождалось слепой, объективирующей волей, стремящейся не к правде и добру, а к пользе и удовольствию, элемент гносеологичности все же оставался непреодоленным, становясь некоей необходимой конструктивной константой их искусства. Это, на наш взгляд, и позволило исследователям говорить об осязаемой близости их поэтики к поэтике искусства не символического, а миметического.

Для символистов младшего поколения характерно положенное в основу их поэтики и эстетики представление об иерархическом, двуедином, и при этом независимом от сознания индивидуума, ми-

роустройстве, питавшееся и неоплатонической мыслью о некоем как бы пирамидальном строении бытия, вершину которого составляет мир высших сущностей, и идеей "мирового всеединства" Вл. Соловьева, но прежде всего - современными философиями жизни, воспринимающими жизнь как такую целостность, которая не поддается аналитическим, рациональным формам познания, и может быть постигнута лишь интуитивно (у младших символистов лишь с помощью мистической интуиции) переживающим ее субъектом - познающим и творческим индивидуумом. Таким образом, и это метафизическое представление о строении бытия (обычно в исследовательской литературе неправомерно приписываемое всем русским символистам) получило свою актуальность в связи с программой защиты индивидуума.

Младшие русские символисты - мистики рубежа веков, осуществляя задание защиты индивидуума, подходят к индивидууму, в отличие от символистов старшего поколения, не как к существу, которое, несмотря на свою духовность, субъектность, все же остается по сути дела существом конечным, а осознают духовность как явление в принципе трансприродное, находящееся вне каких-либо естественных измерений и ограничений, т.е. как транспредметное и трансинтеллектуальное. Индивидуум в их представлении как бы укоренен в мире трансцендентном, бесконечном, а феноменальный, конечный мир, в котором существует конечный человек, есть в сущности мир платоновского "пещерного", неподлинного, неаутентичного существования - этого размытого, призрачного, или уродливого, искаженного отражения истинного духовного бытия. Онтологизм мышления младших русских символис-



тов нашел свое отражение в их эстетике: если в эстетике старших русских символистов переживание индивидуумом своей субъектности, духовности, или стремление к обретению такового переживания, оставались его субъективными переживаниями и устремлениями, составляя лишь содержание его сознания, вне которого ничего не существует, то в эстетике символистов младшего поколения такие переживания и устремления индивидуума осмысляются как отражающие абсолютно подлинную и объективную действительность. Поэтому слово, призванное в символистском искусстве выразить субъектность индивидуума, в их сознании уже как бы изначально, по самой своей сущности, ноуменальности, является символом, и его "физиологичность", "интеллектуальность" — это всего лишь видимость, некое "покрывало Майи" или тютчевский "покров, наброшенный над Бездной". В соответствии с этим пониманием процесс дематериализации слова, который происходит в сознании конечного человека и который запечатлевается в говорящем о конечном человеке искусстве старших символистов, для их младших современников собственно не представляет собой никакого эстетического интереса. Поскольку в их представлении художник должен лишь как бы уметь провидеть в слове за его феноменальностью его "готовую", упреждающую творческий процесс, ноуменальность, их поэтика приобретала визионерский характер: развоплощение, или лучше сказать в применении к поэтике младших символистов разоблачение слова, снятие с него покрывала, означают не преодоление сопротивления реально присущей слову наряду с духовностью, как бы сосуществующей с ней, физиологичности, как в поэтике декадентов, или рассудочности, как в поэтике старших символистов волюнтаристского крыла, а раскрытие,

обнажение неподлинности, иллюзорности, призрачности лишь ка-  
жущихся реальностями, физиологизма и интеллектуализма слова,  
и одновременно утверждение подлинности, истинности, жизненнос-  
ти лишь кажущейся ирреальной в феноменальном мире духовности,  
субъектности слова.

II.

Иннокентий Анненский (1855—1910) - лирик

"И, став звенящей, чувствительной струной;  
К какой-то схимнице, больной и исхудалой,  
На балалайку вдруг попал едва живой..."

/К. Случевский/

Хотя Иннокентий Анненский по возрасту был старше многих русских символистов первого поколения - Бальмонта, Сологуба, Мережковского, Брюсова, - хотя русский реализм второй половины XIX века был для него живой современностью ("Анненскому было около 20 лет, когда начала печататься "Анна Каренина", а в статье "Умиравший Тургенев" он как очевидец вспоминает похороны писателя", - отмечает Л. Гинзбург)<sup>1</sup>, он все же несмотря на это, а может быть парадоксальным образом отчасти именно в силу этого, стал самым глубоким и самым последовательным представителем того психологически (и импрессионистически) окрашенного направления внутри русского символизма, которое можно назвать русским декадентством.

Анненский, начавший писать, как он сам подчеркивает, "только стихи" в самом конце 70-ых - начале 80-ых гг., когда критики еще не знали слова "символист", но сразу же заметили необычность его идейной позиции и художественного метода, непосредственно отреагировал с самого начала своего творческого пути на наметившийся в конце 70-ых годов кризис индивидуализма, на-

шедший свое опосредованное отражение в психологических коллизиях персонажей аналитического, монистического романа. Будучи прирожденным лириком по характеру своего дарования, моделирующим отношения между "я" и окружающим его миром исключительно через парадигму субъективного восприятия и переживания, он, разумеется, не мог отреагировать на этот кризис так, как это сделал, например, поздний Толстой или вступивший в литературу в самом начале 80-ых гг., т.е. почти одновременно с Анненским, Чехов. Внимание поэта целиком сосредоточивается на оказавшемся в кризисном положении, оторванном, ввиду ставшей ощутимой непроницаемости практики для индивидуально-личностных усилий, от своего "тела" индивидууме. Воспринимаемый прежде, еще совсем недавно, как некая целостность, индивидуум становится явлением проблематичным, что заставляет Анненского искать ответ на два взаимосвязанных метафизических вопроса: что такое индивидуум и существует ли он? В поисках ответа на эти вопросы Анненский в традициях русской культуры отождествляет индивидуальность с душой как с некоей таинственной эссенцией экзальтирующего в противоречии свободного разума и природного "тела" субъекта, призванной быть посредующим звеном между этими двумя ипостасями, объединять их в единое целое. Однако, при сознании принципиальной непроницаемости практики для лично-индивидуальных усилий, при ощущении наличия в человеческом существе сферы массового существования, душа оказывается лишенной возможности исполнить свою миссию, как бы предоставленной самой себе, пораженной своим одиночеством и бесцельностью самого своего существования. Лирический герой Ин. Анненского - то "я", которое,

как пишет поэт, "замучено одиночеством и живет среди природы кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием"<sup>2</sup>. Переживание бесцельности существования души, призванной быть силой, преобразующей, а в пределе и спасающей тело, мир, природу - в соответствии с идеей Любви, которой на протяжении всего XIX века на русской почве придавалось основополагающее значение - и не имеющей возможности выполнить эту миссию, становится сквозной темой лирики Анненского, ведь, парадоксальным образом, рожденная этим переживанием боль оказывается единственным "доказательством" того, что душа существует.

Уже в конце 70-х годов Анненский пристально всматривается в поэзию Бодлера и Эдгара По, сосредоточенную на проблеме уединенного "я", однако уединенность, одиночество индивидуума у Анненского означает не только и не столько "проклятость" поэта в глазах общества, сколько некую необъяснимую богооставленность, т.е. приобретает метафизический характер.

Не имеющая осмысленной цели своего существования, уединенная душа современного индивидуума, над которой тяготеет метафизическое проклятие - лирическое "я" в поэзии Анненского - то пытается, забыв о своем "теле", искусственно отделив себя от него, сказать о себе как о чисто спиритуальной сущности, как о духовной эссенции, и таким образом утвердить, защитить себя в этом метафизическом качестве, то вспомнив о "теле", говорить о своей бесцельной сцепленности с ним, в переживании этой бесцельности и бессмысленности утверждая себя в своей эмпирической реальности, однако, и тот, и другой способ самоутверждения, самозащиты индивидуума в лирике Анненского "разоб-

лачаются" как неприемлемые: первый - ввиду его самодовлеющей замкнутости, герметичности, второй -- ввиду его негативности.

Стихотворение Анненского "Поэзия", открывающее первый сборник его стихов 1904 года "Тихие песни", "разоблачает" самодовлеющий эстетический жест, утверждающий ценность устремленности души к идеалу чистой Красоты, хотя и поднятой поэтом, как небесное светило, в традициях парнасизма над миром, но в то же время именно в силу своей надмирности остающейся для него неведомым Божеством, не ориентирующим его жизнь и деятельность в отличие от открывшегося Моисею, указавшего ему путь и сделавшего его пророком Библейского Бога:

"Над высью пламенной Синая  
Любить туман Ее лучей,  
Молиться Ей, Ее не зная,  
Тем безнадежно горячей. . .]"

Сама идеальная чистота созданного поэтом образа Поэзии, увенчанной "венцом из лилий", сама ее Красота осознается как "праздная", ненужная, бесцельная, что заставляет поэта бежать от нее, отказавшись от роли "жреца" в языческом "храме" ("Но из лазури фимиама, / От лилий праздного венца, / Бежать... презрев гордыню храма / И славословие жреца..."/, который не может не восприниматься христианским сознанием как храм "гордыни", не желающей знать о долге любви по отношению к той сфере человеческого феномена, которая охарактеризована как "океан мутных далей", или как "заносы пустынь", т.е. к сфере стирающего всякие следы красоты, всякие проявления индивиду-

альности массового существования<sup>†</sup>.

Однако, оставаясь в плену того присущего всей европейской культуре Нового времени убеждения, согласно которому только индивидуализированное, оформленное может считаться человеческим, он ищет следов красоты там, где их быть не может, и хотя такое поведение вызывает законную самоиронию, поэт все же не в силах отказаться от своих "безумных" упований, что грозит раздвоением сознания, утратой идентификации с самим собой, которые часто в поэзии Анненского оформляются в самостоятельную тему двойничества: один из двойников, не чувствуя "уз бытия", грезит об идеале, как в стихотворении "Поэзия", а другой знает, что в этих грезах таится "[...] дерзость обмана и сдавшейся мысли позор" (см., напр., стихотворения "Двойник"

---

<sup>†</sup> Анненский не случайно вводит такие символы, как "храм" и "жрец", ассоциирующие в смысловом контексте стихотворения именно греческий культ поклонения красоте: ведь он сталкивает олимпийское спокойствие богов, покоривших хаос, с вечной деятельностью страстного, "пламенного" библейского Бога, "небесное, надмирное" ("храм" в стихотворении оказывается и "небом", ведь поэт "служит" Ей в храме над высью горы Синай, что поддержано также и символом "лазурь"), с "мировым", и поэт бежит не только от язычества к христианству, но и как бы спускается с заоблачных высот на землю.

и "Который?"<sup>+</sup>.

В импрессионистически окрашенных пейзажных стихотворениях поэта обнажается негативность способа утверждения себя как существа, в силу своей обостренной внешней впечатлительности и внутренней чуткости способного пережить свою связь с красотой природы и бесцельность этой связи. Сам Анненский делает различие между только внешней, но сущностной связью - сцепленностью души с телом, с природой, и их внутренним слиянием, предполагающим возможность одухотворения тела, при котором оно выходит из сферы предметности. В настоящем, при ощущении наличия в человеческом феномене сферы поглощающей всякую духовность практики, массового существования, одухотворение тела в масштабах всего человечества осознается как в принципе невозможное, и остается лишь внешняя, "бесцельная" сцепленность ин-

---

<sup>+</sup> Не трудно заметить, что целый ряд символов и приемов в стихотворении "Поэзия" перекликается со "Стихами о Прекрасной Даме" Блока, однако у Анненского в отличие от Блока его "Прекрасная Дама" - Красота никогда не становится "Душой Мира", не обретает самостоятельного бытия, независимого от конечного существования субъекта лирического стихотворения, существуя лишь до тех пор, пока существует его сознание в соответствии с субстанциональным представлением об индивидууме. Поэтому служение Красоте, духовному искусству у Анненского, у которого не было сознания укорененности духовных категорий в бытии, в гораздо большей степени, чем у Блока периода создания "Стихов о Прекрасной Даме", окрашено фатализмом, поскольку Анненский, не будучи мистиком, не мог питать иллюзий относительно возможности нравственного оправдания такого служения.



дивидуума с природой, души с телом. Однако, эту сцепленность все же можно пережить эстетически: хотя не одухотворенная природа производит впечатление больной, мертвенной, однообразной -

"Как тускло пурпурное пламя,  
Как мертвы желтые утра!  
Как сеть ветвей в оконной раме  
Все та ж сегодня, что вчера..." -

она все же прекрасна, она искусно сделана, как бы нарисована мастером пейзажей:

"[.] Налет белил и серебра  
Мягчит пушистыми чертами  
Работу тонкого пера..."

Складывающийся из отдельных, выхваченных из целого, сменяющихся деталей импрессионистический пейзаж в стихотворении "Ноябрь" окрашен тонко нюансированным амбивалентным настроением лирического субъекта: поэт и восхищен красочностью пейзажа, его изяществом (пурпурный, желтый, местами белый и серебряный цвет, тонкий рисунок ветвей в раме окна) и одновременно убит тоской, порожденной угрозой, таящейся в болезненности оттенков (тусклый пурпур пламени, желтизна утра), в застылой неподвижности, замкнутости окружающего, как бы пойманного в "сеть", заключенного в "оконную раму". Намеченное в словах "сеть" и "рама" негативное переживание отсутствия свободы реализуется в 8-ой строке сонета: "В тумане солнце, как в неволе", проясняющей и загадочность образа "тусклое пурпурное пламя" первой строки: это -

солнце в тумане. (Непроясненность, загадочность предметов поэтического созерцания, запечатленных с помощью непредвиденных сочетаний образов и понятий - см., напр., аналогичное: налет белил и серебра = иней первого осеннего утренника, первых легких заморозков, - прием, с помощью которого внимание направляется не на внешний облик предмета, а на сферу его внутренних глубинно-психологических, субъектных восприятий).

Поскольку осенью все говорит поэту не только о красоте природы, но и о ее неводе, являющейся результатом отсутствия возможности для лирического "я" вступить в круг деятельности, реализовать себя в действительности, оказать влияние на жизнь, поэт торопит зиму, однако не потому, что он надеется на какие-либо сущностные перемены в создавшемся положении, а лишь потому, что выпавший иней смягчает резкость первоначального впечатления, отчетливость негативного переживания обреченности. Зима, с ее более подвижным, не таким определенным, однозначным, не таким закрытым, замкнутым пейзажем ("Скорей бы сани, сумрак, поле!") дает иллюзию свободы, хотя и не снимает ощущения мертвенности (ср., напр., "медный свист" санных полозьев по снегу, которым хочется упиться поэт), и искусственности, только нарисованности, теперь уже зимней картины ("[...] Скользить по линиям волнистым"). Смена впечатлений и настроений, как обычно в импрессионистически окрашенных стихотворениях вводит парадигму времени, направленного в будущее, однако у Анненского эта смена свидетельствует не о возможности сущностных изменений природы или лирического героя, а, парадоксальным образом, об их сущностной неизменности: время оказывается "пустым", так

как меняются только взаимоположения субъекта и объекта, а не их взаимоотношения. Поэтому несмотря на вербально выраженное в стихотворении желание жить сменой внешних впечатлений ("Скорей бы сани, сумрак, поле ... / Следить круженье облаков!"), сама яркая впечатлительность лирического героя, его художественный дар видеть внешнюю "переливную сеть явлений", скрытую от натур, не столь богато одаренных, как он сам, вызывает горькую ироническую усмешку ("Одна утеха, что [...] " - читается так: видеть красоту - вот все, что мне дано, и как же это мало!

Однако, острое иронии у Анненского оказывается направленным не только на разоблачение поверхностности такой ментальности, при которой художник "утешается" своей способностью видеть во всем красоту, своим обостренным эстетическим чувством, но и на разоблачение бессмысленности "упивания" своей обостренной внутренней чуткостью, своим сознанием "бесцельности" существования души, неспособной одухотворить "тело" ("Да упиваясь медным свистом/ Скользить по линиям волнистым..." в контексте стихотворения должно быть прочитано как: наслаждаться неживым, пронзительным звуком направленного в никуда бесцельного движения, переживать бесцельность своего существования - вот то, что я люблю, что я делаю, и как же это бессмысленно!)

И внешняя впечатлительность, и внутренняя чувствительность индивидуума у Анненского бессмысленны, так как не имеют метафизического оправдания: изображенный поэтом современный конфликт разыгрывается в сознании индивидуума, не верящего в собственную ценность<sup>3</sup>. Ощущая свою связь и свое отличие от романтического индивидуализма, для которого утверждение безусловной ценности собственного "я" и питающих его сверхличных ценностей

было неизменным источником пафоса и трагизма, сам Анненский в незаконченном наброске предисловия к "Тихим песням" указал на то, что "целая бездна отделяет индивидуализм новой поэзии от лиризма Байрона и романтизм от эготизма"<sup>4</sup>. Ощувший существование непроницаемой для индивидуальных усилий сферы массового существования и не считающий себя в праве отвергнуть ее как не относящуюся к самому человеческому феномену (т.е. выступающий с запросом соблюдения принципа гуманистической универсальности), но в то же время и не находящий возможности принять ее как человеческую, индивидуум тщетно ищет так называемую "абсолютную позицию", т.е. бытие, если воспользоваться определением бытия, данным Гербартом. Утверждающий себя, свою ценность, индивидуум парадоксальным образом оказывается такой действительностью, которая не обладает бытием. Показательно в этом смысле, что поэт выбирает для себя гротескный псевдоним "Ник-то"; а в одном из своих сонетов "воспевает" нерожденные, отвергнутые еще до окончательного поэтического оформления из-за того, что в них отражено не подлинное страдание, а только "Сомненье" и "Тревога", "Ненужные строфы", те самые строфы, из которых и складываются лирические стихотворения Анненского, с героем, не страдающим, как в трагедиях, а мятущимся, сомневающимся и охваченным тревогой, не находящим себя, распадающимся и мучающимся, переживающим лишь современную драму, с героем, которого делает трагическим только сознание недоступности для него подлинной трагедии.

Сознание отсутствия возможности для индивидуума занять "абсолютную позицию", отказ от попыток обрести ее, признание

что индивидуум существует в настоящем лишь как чувствующий, жаждущий и мыслящий субъект (т.е. только как партикулярный человек) и попытка принять себя в этом качестве, смириться с создавшимся положением, с "нищетой духа", не претендуя на роль устроителя человеческого бытия, - все это определило лицо второй книги Анненского "Кипарисовый ларец" (1910), вышедшей по-смертно.

Уже название этой книги, связанное с реально существующей шкатулкой, в которой поэт хранил свои рукописи, находится и в соприкосновении и в контрасте с названием первого сборника "Тихие песни". С одной стороны, оно говорит о подобной "Тихим песням" интимности, сугубой личности, того поэтического мира, который здесь раскрывается, а с другой стороны указывает на принимаемую поэтом замкнутость, ограниченность этого мира, на его неподвижность и мертвенность.

Основу этой книги составляют трилистники - построенные по принципу триады микроциклы, каждый из которых имеет название (напр., "Трилистник сумеречный", "Трилистник бумажный" и т.д.), определяющее тему или основной мотив микроцикла. Исследователей творчества Анненского давно занимает вопрос о том, на чем же покоится внутреннее единство этих стихотворений. Так, В. Брюсов в поисках ответа на этот вопрос писал: "Иногда единство трилистника держится на связи ассоциаций. Например, "Трилистник огненный", где от первого стихотворения "Аметисты" тянутся смысловые звенья к "Медному солнцу" второго стихотворения и к "солнечным хрустальям" третьего. В некоторых трилистниках принцип сочетания невозможно установить без натяжек"<sup>5</sup>. В це-

лом Брюсов приходит к выводу об искусственности и даже претенциозности композиционного построения трилистников. С Брюсовым в принципе соглашается и Л. Гинзбург, считающая, что не только в основе каждого трилистника, но и в основе построения всего "Кипарисового ларца" лежит та же, что и в "Тихих песнях" идея сплошных соответствий, подобий, взаимной сцепленности всех вещей и явлений, которую Анненский и пытается выразить внешней связью всех стихотворений. "Получилось искусственно - Брюсов Прав", - пишет исследовательница<sup>6</sup>. Оба исследователя предлагают искать основу единства микроциклов, или всей книги, в ассоциативных связях, соответствиях, подобиях, т.е. подходят к вопросу с точки зрения поэтики Анненского, или, шире, с точки зрения символистской поэтики вообще, как известно основывающейся на положении: "Все преходящее есть только подобие". Однако, такой подход не дает возможности осмыслить явно ощутимое и на формальном уровне выраженное троичностью построения большинства микроциклов качественное различие между первым и вторым сборниками стихотворений поэта. Такой не формальной, не внешней, а смысловозначительной, внутренней особенностью может послужить отличие позиции, занимаемой лирическим героем "Тихих песен", от позиции героя в "Кипарисовом ларце". Отказавшийся от того, чтобы искать какие-либо возможности защитить себя от поглощающей всякую индивидуальность сферы массового существования, герой "Кипарисового ларца", ввиду такого отказа, явственно ощущает в себе три отличающиеся друг от друга, но в то же время взаимосвязанные стороны своих глубинных душевных переживаний: эмоциональную, волевою и интеллектуальную, осмыс-

ля и запечатлевая себя только как чувствующее, жаждущее и мыслящее существо, т.е. как некую триаду. И если в первом сборнике искавший путей преодоления создавшегося невыносимого для него положения индивидуум со всеми его метаниями и сомнениями был хотя и не действующим, то все же стремящимся к деятельности существом, то герой "Кипарисового ларца" как бы застывает в своем тройственном существовании без бытия (наподобие превратившегося в чувствующее, желающее и мыслящее, живое, но не живущее, дерево вечно печального героя греческого мифа о Кипарисе). Поэтому как бы ни были различны темы трилистников, циклы в сущности всегда говорят об одном и том же - о трех гранях призрачного существования, сознание непреодолимой неподвижности, мертвенности которого окрашивает все микроциклы настроением какой-то беспросветной, щемящей тоски. Что же касается связи между микроциклами, то ее, как мы полагаем, нет, и в этом смысле "Кипарисовый ларец" является не "книгой", а таким же "сборником" стихов, как и "Тихие песни", говоря не о каком-то пройденном героем или открывающемся перед ним пути, как напр., у Блока, или - по-иному - у Брюсова, а о его беспутыи, только в отличие от "Тихих песен" - не сборником отдельных стихотворений, а - в своей основе - сборником микроциклов.

Рассмотрим в качестве примера один из микроциклов - "Трилистник вагонный", включающий стихотворения "Тоска вокзала", "В вагоне" и "Зимний поезд". В первом стихотворении этого объединенного общим мотивом "вагон" микроцикла доминируют эмоции, рожденные переживанием "вечных будней" существования без бытия, надвигающихся на лирического героя, обманувшегося в сво-

их надеждах на преобразующую силу Любви, разлученного с ней, и превращающегося без нее - без своей идеи - в ущербное, неполноценное существо, такое же неполноценное духовно, как неполноценен физически "замещающий" его теперь "однорукий кондуктор", который, кажется, кого-то безнадежно и уныло ждет под часами на вокзале, как влюбленный, тогда как герой нетерпеливо ждет только поезда:

"И эмблема разлуки  
В обманувшем свиданьи -  
Кондуктор однорукий  
У часов в ожиданьи..."

Недостроенный вокзал с "забитым киоском", "пролитой известкой", запахом краски, становится символом "полусуществования" лирического "Я". И блеклые (серые, белые, линяло-зеленые) цвета, и прозаические детали (пыль, краска, известка, пар, киоск) наряду с мотивами недостроенности, недоконченности, недосозданности, неряшливости или искалеченности, нагнетают ощущение застывшей неподвижности и неприглядности будничного существования. Это ощущение поддержано и "тупыми" звуками (гул вокзала, отдаленные гудки, шипение паровозного пара), и выбранным временем (неподвижный знойный полдень). Поскольку речь идет о переживании собственного существования без бытия, хотя и воспринимаемого как тотальное, стихотворение повышено эмоционально, что подчеркнуто восклицанием, с которого оно начинается: "О, канун вечных будней!", риторическим вопросом пятой строфы:



"Есть ли что-нибудь нудней,  
Чем недбижная точка,  
Чем дрожанье полудней  
Над дремотой листочка!..",

умоляющей интонацией следующей: "Что-нибудь, но не это!"

Отрицательные эмоции, вызванные переживанием бескрылой будничности собственного полусуществования, обычно прямо названы или легко подразумеваемы: скука ("Скуки липкое жало"), отвращение ("полумертвые мухи... слепы, жадны и глухи"), подавленность и уныние ("Флаг линяло-зеленый"), неприкаянность ("И трубы отдаленной без отъезда призыва"), жалость ("Кондуктор однорукий у часов в ожиданьи") и т.п. Все эти эмоции объединены общим определением душевного состояния героя, не имеющего возможности отделить себя от вещного или овеществленного мира, данным в названии: "Тоска вокзала".

Застылая тоска бездеятельного существования, размывающего грани между живым существом и предметом, так мучительна и в то же время так неизбежна, что неназванный, но подразумеваемый паровоз - этот символ механизированного, машинного мира - несмотря на его устрашающий вид ("Как ты жарок, измазан..."), на угрозу, таящуюся в его по-звериному коварном, подползающем приближении, желанен для героя, ведь он хотя бы не неподвижность ("Все равно - ты не это!"), а "вагон" - образ абсолютной внешней и внутренней безликости, полной нивелированности (все вагоны одинаковы, в каждом вагоне - диваны, все диваны обиты одинаковым материалом - полосатым тиком, расцветка которого ассоциирует одежду заключенных, рабов) - то "место", в

которое герой хочет кануть как в омут ("Прямо в одурь диванов, в полосатые тики..."), уйдя в несуществование ("одурь") от тоски "полусуществования".

Следует отметить, что хотя стихотворение "Тоска вокзала" повышенно эмоционально, хотя тоска внушает, прежде всего, жалость и сострадание, запечатленные в нем переживания не менее гротескны, чем трогательны, ведь высокая трагедия по существу не уместна там, где лирическое "Я" уподобляется предметам окружающего мира. (Такое уподобление, в "Тоске вокзала" "замаскированное", иногда у Анненского бывает выражено открыто: напр., первое стихотворение из "Трилистника в парке" ведется от лица лирического "я", представляющего собой покоящийся под водой "печальный обломок" мраморной руки статуи Андромеды, украшающей фонтан<sup>+</sup>. Повторяющийся в обоих стихотворениях мотив безрукости - "Кондуктор однорукый" в "Тоске вокзала" и Андромеда "с искалеченной белой рукой" в "Я на дне" - указывает на отрезанность от действительной, осмысленной, физической и духовной жизни, что поддержано и другими компонентами смыслового целого этих стихотворений).

Нелепость такого уподобления и его гротескность в "Тоске вокзала" подчеркнута и нелепостью уже упомянутой выше ситуации: романтически настроенный герой, который должен был бы в соответствии с традиционными сюжетными ходами нетерпеливо ждать под часами на вокзале свидания с прекрасной возлюбленной,

---

<sup>+</sup> "Я на дне. Я печальный обломок [...] "

"страстно" ждет "жаркого, измазанного" поезда, прозаический же кондуктор стоит под часами, как влюбленный. Как нелепое и гротескное воспринимается и само желание лирического "я" избавиться от своей отличающей его от мира предметности или опредмеченности способности чувствовать и переживать нивелирование своей индивидуальности. Ведь Анненский, хотя и готов смириться с таким положением вещей, при котором собственная опредмеченность принимается как некая внутренняя неизбежность, все же не может в интимно-лирической композиции эмоционально не выразить произвольный протест субъективного "я" против этой опредмеченности. Но если в "Тихих песнях" лирический герой шел от исходной позиции протеста индивидуума против нивелирования индивидуальности к признанию моральной неоправданности такого протеста или иллюзорности надежд на возможность сохранения осмысленной индивидуально-личностной позиции, то в "Кипарисовом ларце", наоборот, лирический герой от исходной позиции смирения идет к протесту против принятия себя в "нищете духа", парадоксальным образом предпочитая состояние отсутствия способности тосковать, мучиться созданным положением, полное отсутствие всякой душевной чувствительности и чуткости, своему настоящему полусуществованию.

На различия между первым и вторым сборниками Анненского указал еще Вяч. Иванов, в своем эссе "О поэзии Иннокентия Анненского" тонко заметивший, что в отличие от драмы Анненского, которая вначале предстает более объективной, так как в ней поэт скрывается под масками своих героев, а в конце становится лирическим признанием о его задушевных тайнах ("Фамира Кифаред"),

его поэзия движется в противоположном направлении: "первоначально перед нами собственное, хотя и обобщенное "я" поэта, потом же оно объективируется путем перевоплощения поэта в наблюдаемые им души ему подобных, но отделенных от него гранью индивидуальности и различием личин мирового маскарада людей и вещей"<sup>7</sup>. Иванов прав, когда говорит об объективизации лирического "я" у позднего Анненского, однако, как мы полагаем, по отношению к его лирике нет никаких оснований говорить о каких-либо перевоплощениях поэта в образы отличных от него других людей и вещей, о надевании масок, о стилизации, т.е. о каком-либо дистанцировании героя, столь характерном для самого Иванова, а также для Сологуба и для Кузмина: Анненский, сознавая себя автономным существом, всегда говорит только о себе — хотя и распространяет свое мировидение и на других людей, представляя его как некую всеобщность — и потому его лирика никогда не теряет характера интимного признания, в отличие от лирики Вяч. Иванова, или непосредственности в отличие от лирики Сологуба. Отметим также, что Вяч. Иванов, справедливо выделяя как неизменную стихию всей лирики и всего жизнечувствования Анненского "жалость к себе и своему соседу по одиночной камере", не замечает ни соседствующей с жалостью иронии, столь характерной для этого мученика повседневности, ни гротескности его манеры письма: "Подобно античным скептикам, — пишет Вяч. Иванов, — он сомневался во всем, кроме одного: реальности испытываемого страдания"<sup>8</sup>. Однако, Анненский в "Кипарисовом ларце" сомневается в "реальности" испытываемого овеществленным "я" страдания настолько, что иногда делает это сомнение "те-

мой" лирического стихотворения, как например, во втором стихотворении "Трилистника бумажного" под названием "Неживая", в котором нарисованная на бумаге "бедная" тростинка -

"Все уверить хочет,  
Что изнемогая -  
(Полно, дорогая!) -  
И она ждет мая [...]",

Анненский - в отличие от античных спектиков - скептик современный, декадент, вынужденный сомневаться во всем.

Если в стихотворении "Тоска вокзала" преобладало изображение эмоций погружающегося в бездуховную, застывшую повседневность, отказавшегося от выполнения задачи защиты индивидуума, существа, то во втором стихотворении микроцикла "В вагоне" акцент сделан на самом желании героя смириться, на жесте готовности принять себя в "нищете духа":

"Хочу, не грезя, не моля,  
Пускай безмерно виноватый,  
Глядеть на белые поля  
Через стекло с налипшей ватой".

Лирический герой не хочет больше ни "дел", ни говорящих о любви "слов", ни даже ее "улыбок" - ведь все это не пристало тому, кто не верит в высокую любовь, кому она ничего не обещает ("А горний свет уныл и зыбок"). Видению мира в его унылой будничности ("Снежит из низких облаков") соответствует лишь скольжение взглядом по белым "ватным" полям и унылое, как бы потухшее, молчание.

Однако, несмотря на пронизывающее стихотворение и вербально выраженное желание смириться, стихотворение "В вагоне", в котором поэт как бы рефлектирует на "непоследовательность" той

позиции, в соответствии с которой лирический герой, принимающий свою опредмеченность, не мог не протестовать против нее, говорит все же о невозможности для него полного смирения: ведь сам лирический герой переживает свое желание принять унылое "молчание" как свою возможную "безмерную вину", так как для остающегося в пределах личного и закрытого представления о мире индивидуума подлинной ценностью является не отказ от индивидуальных проявлений личности, не их затушенность, а не оправдавшее надежд, обманувшее, романтическое горение, стремление к преобразению мира путем индивидуально-личностных усилий, ведь желание принять нищенское в духовном смысле существование мотивировано не тем, что он видит в нем человечность, а тем, что он знает, что отвержение его грозит ему бесчеловечностью. Поэтому в "борьбе" между лирическим героем и его возлюбленной, которая является символом его другого, романтического, готового простить обман идеи, грезящего и умоляющего "я", никто не может победить ("до завтра, - говорю тебе, - / Сегодня мы с тобой квиты".), и лирический герой как бы и сам хочет, чтобы борьба продолжилась "завтра", чтобы она продолжалась всегда, и чтобы возлюбленная осталась прежней, отличной от него самого:

"А ты красуйся, ты - гори...  
Ты уверяй, что ты простила,  
Гори полоской той зари,  
Вокруг которой всё застыло".

В заключающем цикл стихотворении "Зимний поезд" перед нами предстают не столько эмоции и желания ведущего "полусуществование" лирического героя, сколько рожденные его интел-

лектуальным потенциалом медитации по поводу своей судьбы, его "видение" ужаса собственного и общечеловеческого существования без бытия. Уже первые строфы стихотворения, вводящие образ прожитающего глазами-лампами немую черноту замороженных снегов, пышущего жаром "дракона"-паровоза (ср. переключку с "Как ты жарок, измазан" - о паровозе в первом стихотворении микроцикла), с его безжалостным, разрушительным, мятежным бегом, опосредованно, в символической форме говорят о самоцельном движении механической цивилизации, которая, потеряв представлявшуюся еще так недавно осмысленной цель преобразования действительности путем лично-индивидуальных усилий, движется как бы по инерции, заложенной в самой ее динамической "драконьей" природе, безлично, бессмысленно. Недавнее представление о том, что движение цивилизации в конечном итоге направлено на достижение высоких, спиритуальных целей, что оно, как пронизанная солнцем струя фонтана, устремлено в небо, разоблачается как иллюзорное:

"Снегов немую черноту  
Прожгло два глаза из тумана,  
И дым остался на лету  
Горящим золотом фонтана".

Цивилизация - это сама практика, безлично ("безмянно"), бессмысленно ("бесцельно"), но непреклонно, как сама судьба, дробящая своим "телом" - вагонами - "налеты обмерзанья": зимнюю застылость спящей природы. Тянущиеся за "драконом"-паровозом, составляя "поезд", "гробы" - вагоны, эти прикованные к нему цепями "усталые рабы", уносимые в "холодную яму", куда они, отслужив свой срок, неизбежно будут сброшены, - это полу-люди,

полу-вещи, или люди, вынужденные принять практику с ее обезличивающим действием. Как сказал сам Анненский - "Нас окружают и, вероятно составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко-юмористическим - в философском смысле - и логически непримиримым соединением"<sup>10</sup>. И поскольку поэт не питает никаких надежд на возможность изменения этого положения путем усилий индивидуума, он обретает возможность изображать его во всей его гротескной фантасмагоричности. Кошмарное, ужасное существование "усталых рабов", с их колышущимися в красных подушках диванов "запрокинутыми головами", "затекающими" членами тел, невнятными "словами, как бы ни словами", прерывистым от "удуший" дыханием - этими внешними, видимыми проявлениями внутреннего состояния, порожденного ощущением тупика, в который неизменно заходит упорно работающая мысль, складывается из смены пустых ночей и дней, не приносящих облегчения мучающемуся "я". Ужасная черная Полночь - эта "полусмерть", проходящая с наполовину притушенным фонарем по вагонам, как вор, наметивший карман, покушающаяся на "полусуществование" людей - на их единственное достояние, - "тиха", пока они "еще живы": она "лишь молча точит свой дурман" (чад от разбитого фонаря), "да тушит черные наплывы" кошмарных дум и дрем, давая иллюзорное отдохновение, и вызывая сравнение с "призрачным монахом", заботящемся о том, чтобы дать забвение, хотя бы временное, своей смертельно больной пастве. Не менее ужасный в своей дряхлости полуживой зимний Рассвет, едва при-



поднимающийся с "одра" Ночи-Смерти, вновь возвращает мыслящее "я" к его терзанию", к сознанию своей ужасной и неизбежной человеческой соединенности с миром вещей. Как человек, страдающий от зубной боли, для которого даже прикосновение к больному зубу мучительно, вернее даже было бы сказать - как сам больной зуб (поскольку предмет у Анненского "дублирует" человека, являясь его своеобразным двойником), "вагонная", если воспользоваться названием всего трилистника, человеческая мысль должна вновь и вновь "пережевывать", "дробить" предложенный ей вместо насыщающего хлеба "холодный камень" знания о человеческой ущербности, самим процессом такого "пережевывания", длящегося и ночью, в притушенных, подсознательных кошмарах снов, и днем, в кошмаре бодрствования, "защищая" свое кошмарное существование и противостоя небытию:

"И стойко должен зуб больной  
Перегрызать холодный камень".

Равновесие между смирением с создавшимся после отказа индивидуума от поисков путей самозащиты от власти безличной практики положением, выражающимся в признании сроченности "мира идей" с "миром вещей" не каким-то временным, устранимым, исправимым усилиями самого индивидуума искажением человеческой природы, с одной стороны, и протестом против такого положения вещей, выраженным суггестивными картинками, рисующими фантазмагорический "хаос полусуществований", с другой стороны, в стихотворении "Зимний поезд", освещающем проблему интеллектуально, вырисовывается более пластично, чем в двух первых стихотворениях микроцикла, и в этом смысле "Зимний поезд" внут-

ренне оправдано заключает микроцикл как его итог, ведь Анненский - по преимуществу поэт интеллектуального склада, а "интеллектуальность в поэзии - это видимая работа познающей мысли, проявленная в самом сюжете стихотворения", - как пишет Л. Гинзбург<sup>II</sup>.

Известно, что Иннокентия Анненского считала своим учителем Анна Ахматова - поэт послесимволистского периода в русской литературе, начинавшая свой творческий путь в русле акмеизма. В критической литературе принято считать, что господствующий принцип ее ранней поэзии - предметность, что предмет, вещь, у нее становятся представителями ее лирической стихии, и в этом, прежде всего, усматривать ее родство с Анненским, у которого в "Кипарисовом ларце" вещи так ощутимо сопровождают, замещают, дублируют лирическое "я" (ср., напр., "Только б тот над головой, / Темно-алый, чуть живой, / Подождет пока над ложем/ Быть таким со мною схожим... - о съезживающемся воздушном шарике из "Трилистника балаганного"; или целиком построенное на принципе дубляжа стихотворение "Стальная цикада" из "Трилистника обреченности")<sup>†</sup>. Различие же между вещностью в лирике Анненского и вещностью в лирике Ахматовой принято усматривать в том, что для Анненского овеществленность - это еще процесс, а для Ахматовой - уже данность. При таком освещении создается впечатление, что Анненский питал, создавая "Кипарисовый ларец", какие-то надежды на то, что все еще может как-то, неизвестным ему об-

---

<sup>†</sup> На эту особенность поэтики Анненского также указывает Л. Гинзбург.

разом, измениться (если овеществление еще не то, что уже есть, а лишь то, что надвигается на человека), Ахматова же свободна от подобных иллюзий. Однако, как мы пытались это показать, для Анненского соединенность в человеческом существе мира вещиности, бездуховной практики, и мира идей было уже такой же данностью, как и для Ахматовой. Различие же заключалось в том, что Анненский сделал конструктивным элементом своей лирики свою личную уязвленность тем, что человек есть соединение этих двух миров, что будничность, повседневность, прозаичность есть нечто от него неотъемлемое, Ахматова же пытается смотреть на это безлично.

Речь идет не об эволюции метода, не о большей степени объективации, приводящей, как считают исследователи, к рождению лирики с эпическим уклоном, вводящей на манер прозы объективное пространство, где располагаются предметы и совершаются события, но особыми средствами (в качестве такового прежде всего указывают на преобразующий значения слов контекст) показывающей, что важны не сами предметы и события, а отражающийся в них душевный строй; дело не в большей или меньшей степени объективизации, а в том, что лирический герой Ахматовой занимает другую по сравнению с лирическим героем Анненского позицию, так как обладает уже другим представлением о мире. Если для Анненского, еще остающегося в пределах пошатнувшейся закрытой и личностной картины мира, было исходной самоочевидностью, что индивидуум в норме должен был бы в пределах времени и пространства лично принимать участие в процессе одухотворения материи, преобразования бытия, что такое задание возложено

на него живым Богом, то поэты нового поколения личное участие в спасении мира заранее исключают из сферы компетенции существующего во времени и пространстве человека, поручая ее трансцендентному Богу, что влечет за собой безличное, бесстрастное отношение к столь же острой и для них, гротескной и логически неразрешимой проблеме соединенности в человеке двух миров - "мира идей" и "мира вещей": об ущербности человеческого существа следует знать, ее нужно видеть, чтобы можно было молиться об обещанном спасении (ср. у Ахматовой: "Помолись о нищей, о потерянной, / О моей живой душе"), но свое личное отношение к этой ущербности следует скрывать (ср., напр., ахматовские оксюмороны: "Слагаю я веселые стихи / О жизни тленной, тленной и прекрасной"), так как всякое обнажение личного переживания проблемы человеческой ущербности, переживания неизбежно трагического или драматического - ведь невозможно же взаправду от души веселиться по поводу тленности прекрасной жизни: об этом только можно пытаться написать "веселые стихи", что безусловно должно вызвать отнюдь не веселую реакцию читателя<sup>+</sup>, - было бы возвращением к старому, неизбежно внушало бы мысль о том, что индивидуум претендует на роль спасителя человечества, или, во всяком случае, считает такую роль для себя желанной.

Поэтому у Ахматовой, так широко использующей мастерски разработанные Анненским приемы лирической новеллистичности (см., напр., стихотворение Анненского "В вагоне") с ее острым психо-

---

<sup>+</sup> Недаром Блок не увидел в усталых стихах Анны Ахматовой никакого расцвета духовных и физических сил, декларируемого первыми манифестами акмеистов<sup>12</sup>.

логизмом, удивительным по динамике подразумеваемого (чувств и мыслей, текущих между репликами персонажей), стихотворения такого типа почти всегда каким-то образом отчуждены от нее самой, и непосредственно мы никогда не видим, как она относится к тому, о чем говорит:

Вот к примеру: "Хочешь знать, как все это было?"

Три в столовой пробило,

И, прощаясь, держась за перила,

Она словно с трудом говорила:

"Это все... Ах, нет, я забыла,

Я люблю вас, я вас любила

Еще тогда!" -

"Да".

О "вещных" словах у Ахматовой В. Виноградов писал: "Их семантический облик двойся: то кажется, что они непосредственно ведут к самим представлениям вещей, как их ярлыки, роль которых - создавать иллюзию реально бытовой обстановки, то есть функция их представляется чисто номинативной; то чудится интимно-символистическая связь между ними и волнующими героиню эмоциями. И тогда выбор их рисуется полным глубокого значения для истинного, адекватного постижения чувств героини"<sup>13+</sup>. Так в приведенном выше стихотворении подчеркнуто бесстрастно поданная как константа неэмоционального рассказа о происходившем деталь "держась на перила" в окружении "прощаясь" и "с трудом говорила" свидетельствует о душевном изнеможении героини (она вот-вот упадет от горя), но об этом можно только догадываться, как бы знать про себя: что бы лично героиня ни пере-

<sup>+</sup> Трудно себе представить, чтобы кому-нибудь могло показаться, что "вещные" слова у Анненского создают иллюзию реальной бытовой обстановки. Что же касается интимно-символистской связи между ними и волнующими героя эмоциями, то она у Анненского, в отличие от Ахматовой, подчеркнуто-очевидна.

живала, это не может отразиться на состоянии мира, где все существует так, как оно существует (часы в столовой, лестница), и все происходит так, как оно происходит (приходит срок, уходит любовь).

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"<sup>1</sup> + (как пишет о нем В. Брюсов), или "лучшим представителем новой поэзии"<sup>2</sup> (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"<sup>3</sup>, 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"<sup>4</sup>.

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<sup>+</sup>, 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

---

<sup>+</sup> 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"<sup>5</sup>.



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"<sup>6</sup>. 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 бальмонттовском "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"<sup>7</sup>, 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"<sup>8</sup>, 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<sup>+</sup>.

Но хотя бальмонтковский 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-

---

<sup>+</sup> 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"<sup>9</sup>, — 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"<sup>10</sup>). 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"<sup>11</sup>, - 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"<sup>12</sup>. 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 бальмонтовского 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 воловорот 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"<sup>13</sup>, 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 бальмонтской "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. Блок<sup>14</sup>) 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 критикой 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 индивида, 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"<sup>15</sup>, - 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 индивидум 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"<sup>16</sup>, 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.

М. А. Кузмин (1875--1936) - лирик

"И улыбается под сотней  
масок Смерть"

(Вяч. Иванов)

Если для Иннокентия Анненского его декадентство, определяемое сознанием невозможности защитить индивидуум от власти практики (и вместе с тем нежеланием смириться с создавшимся положением) - было осознанным и не скрываемым явлением, а для Бальмонта - явлением, скрытым от него самого, но объективно проявившим себя в абсурде цельности и оправдания, то М. Кузмин, будучи декадентом и сознавая это, скрывал свое лицо под маской своего лирического героя, под маской "прекрасной ясности", что повлекло к существующему до сих пор недоразумению при определении его места в русском символизме.

Стихотворение Кузмина "Где слог найду, чтоб описать прогулку", открывающее его первую большую книгу стихов 1907 г. "Сети" (дебютировал же Кузмин в 1905 году на страницах альманаха, носившего название "Зеленый сборник стихов и прозы"), в которой он сразу показал себя как сложившийся поэт, было воспринято критикой как некая квинт-эссенция его поэзии. В определенном смысле это было справедливо: ведь здесь мы встречаемся с такими характерными (хотя и не абсолютными для всего Кузмина) признаками его поэтики, как передача атмосферы игривой легкости, милой беззаботности, капризной влюбленности (одни прилагательные в простом их перечислении, как замечает

исследователь творчества Кузмина Марков, создают неповторимую кузминскую ауру "духа милых мелочей"<sup>1</sup>, и с любимым Кузминым XVIII веком ("Мариво", "Свадьба Фигаро", "Пьерро"), и с указанием на круг интересов и увлечений поэта (французская проза, музыка, театр), и, наконец, и прежде всего, с кузминским гедонизмом, эпикурейством, с его культом эротической, чувственной и даже извращенной в своей утонченной чувственности любви<sup>+</sup> — ведь влюбленные признания поэта в этом стихотворении обращены к условному персонажу мужского пола, хотя, как это часто бывает у Кузмина, они могут быть прочитаны и как обращенные к женщине, имеющей в своем облике нечто мальчишеское и в то же время женственное, ведь и "Пьерро" — условный персонаж итальянской комедии дель Арте — тоже таков. Это стихотворение можно считать и одним из самых выразительных в отношении кузминского стиля, которому присущи "перечислительная описательность" — причем Кузмин не боится повторений, — аллюзивность "культурных" сравнений, строгость композиционного рисунка (третья строфа носит характер некоего резюме), непринужденность интонации, характерной скорее для галантной беседы, чем для лирики, "фабулистическое" содержание, указывающее на связь лирики Кузмина с его прозой, "голландская" конкретность деталей, резко отграниченных друг от друга, равно как и конкретность и отграниченность переживаний, и, наконец, пропущенность всего "материала" сквозь призму

---

<sup>+</sup> "Почти каждому, кому известно имя Кузмина, также известно, что его "Книги сладкие любви" повествуют главным образом (хотя и не исключительно) о любви гомосексуальной. Это единственная в России первоклассная поэзия на эту тему, и неслучайно ее появление в период, когда отпадали многие литературные табу"<sup>2</sup>.



эстетизма. Однако критика восприняла это стихотворение не только как чрезвычайно выразительное с точки зрения поэтики и стиля Кузмина, но и увидела в нем некий манифест, декларацию поэта, которая была интерпретирована В. Мирмунским, а вслед за ним и другими исследователями, как выражение свободного и радостного приятия мира, без искажения его чрезмерной "индивидуалистической требовательностью", что позволило ему назвать Кузмина зачинателем "поколения преодолевших символизм"<sup>3</sup>. Но можно ли действительно воспринимать это стихотворение как отказ Кузмина от индивидуалистической требовательности, считая его программным, т.е. говорящим о некоей найденной поэтом другой, не символистской, положительной позиции, о найденном другом принципе жизненного поведения, отношения к миру, вытекающих, например, как это было у преодолевших символизм акмеистов, из отказа от того, чтобы "эволюцию личности... представлять себе в условиях времени и пространства", как пишет в программной статье "Наследие символизма и акмеизм" Гумилев<sup>4</sup>, т.е. из признания открытости мира? Прежде всего, при анализе лирики Кузмина нельзя не заметить, что никакого "реального" вещного мира, который якобы "радостно" принимает поэт, у Кузмина вообще не существует, так как мир Кузмина - это "Мир искусства" в самом прямом значении этого определения, т.е. мир искусственный, сделанный, часто - театрализованный мир интерьеров, декораций, бутафории, в котором движутся "персоны" или персонажи, разыгрывающие перед зрителями свои роли. В этом смысле Кузмин, в не меньшей мере, чем Бальмонт, хотя и по-другому, "отвлекался" от мира действительности. Во-вторых, Кузмин, который в от-

личие от Бальмонта и подобно Анненскому знал, что значит такое отвлечение, разоблачал легковесность, маскарадность созданного им самим предельно театрализованного и эстетизированного мира, относясь иронически к тому, что воспевал его лирический герой, и трагически переживая обреченность не обладающего духовной автономией индивидуума (каковым является его герой) на уход от мира реального в "мир искусства", в этот построенный им самим "картонный домик", дававший лишь иллюзию защиты от практики.

Стихотворение "Где слог найду, чтоб описать прогулку" представляет собой яркий пример эстетизации жизни: эмпирические предметы и явления отобраны так, чтобы создать впечатление театральной праздничности и праздности, т.е. всего того, что связано с удовольствиями — чувственными, но отнюдь не грубыми. Это — прогулка, изысканный пикник, утонченность которого подчеркивается названием французского вина — шабли, и тем, что оно — "во льду", на "легкость" которого указывает "поджаренная булка", на красоту которого указывает сравнение цвета спелых вишен с агатом, на упоительность которого указывает определение этого цвета — "сладостный"; это — купание после жаркого дня в прохладной воде, доставляющей наслаждение разгоряченному телу; это — созерцание милого лица, прежде всего — "взора глаз", ничем не опечаленного, не затуманенного никакой заботой, а "лукавого и манящего", обещающего веселую, комедийную и затейливую (как капризное перо Мариво) игру в любовь; это — предвкушение "любви ночей", обещающих смену нежности и страсти, и, наконец, это — всеобобщающие "цветы земли" — сим-

вол всего, что может доставить радость, удовольствие, наслаждение изысканно-тонкому вкусу эпикурейца и гедониста. Лирический герой этого стихотворения, говорящий о своей влюбленности в мир, влюблен в мир явно условный, влюблен не в человека, а в Пьеро, в образ явно масковый. Можно сказать, что герой здесь - "поклонник и поэт", пользуясь выражением Блока, самой условности *par excellence*. Однако, было бы опрометчивым видеть в этом поклонении принятую и утверждаемую Кузминым позицию, ведь при ближайшем рассмотрении оказывается, что это вовсе не позиция, а поза, такая же условность, как и все в его лирике, на что указывает откровенная, хотя и тонкая ирония и по отношению к созданному им миру, и по отношению к его создателю, предостерегающая читателя от того, чтобы увлекшись красочностью зрелища, забыть о том, что он присутствует "в театре", и до конца поверить, что тот маг и волшебник, который создал этот иллюзорный прекрасный мир, сам верит в его натуральность. Уже начало стихотворения, заключающее в себе риторический вопрос, не может не восприниматься как лукаво-ироническое по отношению к самому задающему вопрос, т.к. герой ищет (и находит) "высокий слог" для воспевания вещей в сущности своей прозаических (например, гастрономических "поджаренной булки" и "спелых вишен"), что в эпоху классицизма, которую здесь явно стилизует поэт, и на которую указывают "культурные" аллюзии стихотворения, в эпоху строгого разграничения стилей, было вещью недопустимой. Последняя строка первой строфы стихотворения, вполне державинская по своей насыщенности односложными словами (плеск, тел, чей жар... рад) и по своей звукописи (плеск-тел, жар-рад, прохладе-влаги), обращает на себя внимание и

вполне державинским витиевато-торжественным синтаксисом: "Плеск тел, чей жар прохладе влаги рад", который в державинскую эпоху был уместен лишь при обращении к высоким предметам поэзии; там же, где, как в данном случае, речь идет просто о физическом чувстве удовольствия от прохладной воды, в которую погружаются разгоряченные на жарком солнце тела купающихся, торжественность, создающаяся за счет такого синтаксиса, может восприниматься лишь как лукаво-пародийная. Иронией окрашено и использование такой поэтической фигуры, как "далек закат", делающий в контексте описанной ситуации квази-возвышенным простое по содержанию указание на то, что солнце еще высоко, времени до вечера много и можно купаться вдоволь. Интересно, что слово "гулко" в строке "И в море слышен гулко / Плеск тел[...]" вызывает невольную ассоциацию не с названным морем, а с неназванной баней, где звуки действительно звучат гулко, что придает нарисованной картине характер подчеркнуто искусственный, причем впечатление искусственности поддержано и искусной, почти каламбурной кузминский звукописью: тавтологическими рифмами (прогулку-булку-гулко; манящий, звенящий, пьянящий; воздушных, душных, послушных), а также множеством рифм внутренних (найду-во льду, агат-закат, взор-взор, перо-Пьерро, мелочей-ночей, житья-я), наряду с другими приемами, создающими столь высоко ценимую символистами музыкальность, которая в поэтическом мире Кузмина парадоксальным образом рождена не тем, что должно было бы ее рождать - не чувством, а, увы, только чувственностью, что опосредованно говорит о кузминской иронии по отношению к своему лирическому герою.

Вторая строфа стихотворения уже прямо указывает на искусственность, а, главное - на легковесность (взор Пьерро, рифмующийся со вздором) очаровательного мира звенящей (очевидно, от бубенцов, которыми обычно увенчивается шутовской колпак) комедии, клоунады, ГИНЬОЛЯ созданной самим героем искусственной жизни. Рифмующееся с "Пьерро" капризное "перо" вбирает в свою семантическую значимость "стиля", "писательской манеры" и значение птичьего пера, указывая одновременно и на почти нечеловеческую легкость и беззаботность жизни, и на модное франтовство, дендизм, ведь перья как украшения вошли в моду именно в те годы, когда было написано это стихотворение (ср. у Блока: "астральная мода на шлейфы, на перья..."). Иронический, иногда почти гиньольный эффект достигается и неожиданным в любовной лирике воспеванием наряду с милым взором и пьянящим разрезом губ такой "прозаической" детали лица, как нос, введение которой опять же отсылает нас к забавному и обманному миру клоунады, буффонады (клоуны, нацепляющие нос), что поддержано и упоминанием Фигаро, впоследствии названного Кузминым в "Новом Гуле" "фиглярствующим Фигаро". "Пьянящий" и "кружит ум" указывают на состояние галлоцинационной выключенности героя из действительной жизни и на его очарованность игрой в любовь, одновременно лукаво-иронически отсылая читателя к другому источнику опьянения - к "шабли во льду" из первой строфы.

Декоративность и буффонадность художественного мира Кузмина, вскрытая им самим с тонкой иронией, позволяет уже в этом стихотворении угадать тот стилизованный под XVIII век со-

мовский мир, который так пластично раскрывается во второй части книги, особенно, в ее первом разделе, носящем название "Ракеты", с его фейерверками, масками, пасторальной сменой времен года, и почувствовать, как это было и у "чародея" Сомова, что и здесь за праздничностью, праздностью и фривольностью "улыбается под сотней масок Смерть" (Цитата из стихотворения Вяч. Иванова "О Сомов, чародей...").

Уже анализ только одного этого стихотворения показывает, что Кузмин в не меньшей мере, чем эстетизирующий мир Бальмонт, и в не меньшей мере, чем разоблачающий бессмысленность эстетизма, его легковесность, Анненский — поэт-декадент. Можно даже сказать, что Кузмин — декадент *par excellence*, т.к. в его лирике эстетизация мира и ее разоблачение удивительным образом уравновешены, и сближать его с "преодолевшими символизм" у нас нет никаких оснований. Заметим, кстати, что сам Кузмин относился к акмеизму враждебно, ощущая его чуждость своему творчеству, а большинство акмеистов к нему — критически, и если в стихах Кузмина и можно найти такие "акмеистические" черты, как "говорок", ориентацию на романские культуры, фабульность стихотворений и т.п., то, как это подчеркнул сам Кузмин, "у течений при полном несовпадении сущностей могут иногда совпадать формальные методы"<sup>5</sup>.

Стихотворение "Где слог найду" своим окончанием предвещает и третий раздел "Сетей" с его центральным циклом "Вожатый", в котором как бы "проясняется" неожиданная и кажущаяся непонятной часть последней строки стихотворения — "далек чудес послушных", начинающейся столь характерным для Кузмина восклица-

нием "ах" — "Ах, верен я, далек чудес послушных / Твоим цветом, веселая земля!" — этим сентименталистским шаблоном, являющимся элементом иронически играющего шаблонами и банальностями почерка Кузмина, и в то же время указывающим здесь и на отдаленность от чего-то для поэта ценного: ведь "ах" относится не только к "верен я" (твоим цветам, [...] земля), но и к "далек чудес послушных". Вся третья часть "Сетей" построена под знаком обретения цельности ("Вновь цело то, что расколото"), сочетания "земли" с "небом", чувственности с чувством, этого "чуда", причем чуда "послушного", т.е. достижимого путем личностно-индивидуальных усилий человека. Хотя лирический герой Кузмина пытается достичь цельности, отказываясь от какого-либо действия и выбирая путь пассивного ожидания, само это ожидание исключительно интенсивно, болезненно-экстатично и напоминает, как это отметили современники, "религиозный экстаз Якопоне да Тоди"<sup>6</sup>. Центральный образ стихов третьего раздела "Сетей" — Вожатый (так называется средний цикл раздела, и так впоследствии Кузмин назовет целый отдельный сборник своих стихов; сам же образ вождя-поводыря-водителя пройдет не только через все его стихи, но и через его прозу) по своей функции — дантовский образ, хотя "Вергилий" Кузмина в силу поставленного перед героем задания пассивного достижения чуда сочетания земли с небом, а также, возможно, и под влиянием старообрядческой религиозности, с которой поэт был связан биографически, выглядит иконописно, является в латах и о крыльях, как архангел Михаил — святой Михаила Кузмина. Однако, характерно, что дантовская аналогия у Кузмина далеко не полная, и не толь-

ко потому, что сам герой к раю так и не приближается, но и потому, что хотя в пятом стихотворении состоящего всего из семи стихотворений цикла герой и уверяет, что "Воскресший дух неумертым"; уже в следующем разделе, в "Струях", меркнет сам образ Вожатого, он охвачен "слабостью бледной", у него смыкаются "вещие губы", на чело его ложится тень, из его сердца исторгается радость и, наконец, он "как воск, окрашенный пурпуром" тает: образ, созданный желанием и мечтой лирического героя, оказывается неживым.

В стихах третьей части много религиозно окрашенных символов - трубы, реки, весов, розы, крыльев, костылей, зеркала, перстня, а также религиозно окрашенных образов - брата, гостя, жениха, друга, милого, много и религиозно окрашенных слов, напр., ризы, ладан, свечи, кельи, лампы и др., и мотивов (мудрости, покоя, света, чистоты, рая, жертвы, боя); ощутим и сектантский элемент в образах братьев, сестер, поцелуев, а также рая как светлого сада, т.е. поэтика стихов третьего раздела не только символистская, но и напоминающая Блока, Вяч.Иванова, отчасти раннего Клюева. Однако, нельзя не заметить столь характерной для Кузмина условности, искусственной сделанности и этого мира. Так уже в первом стихотворении из цикла "Вожа-тый" (у Кузмина первые стихотворения чаще всего как бы задают тон всему циклу) первые две строфы -

Я цветы собираю пестрые  
И плету, плету венок,  
Опустились копыта острые  
У твоих победных ног.



Сестры вертят веретенами  
И прядут, прядут кудель.  
Над упавшими знаменами  
Разостлался дикий хмель[. ..] -

построены так, что две первые строки первой и второй строфы и две вторые представляют собой параллелизмы, характерные для фольклора, для народной песни, так как логическая связь между ними затемнена, однако она восстанавливается ассоциативно, через символы, и при таком восстановлении оказывается, что плетение венка (которым увенчивают победителей) приводит к обессиливанию врагов как бы нарисованного на иконе "Вожатого" ("Опустились копыта острые / У твоих победных ног") и к его победе, а верчение веретен, которым заняты сестры, нужно для того, чтобы накрыть полученной пряжей ("диким хмелем") упавшие знамена врагов, чтобы никто уже не мог более поднять их, т.е. перед нами проходит как бы процесс "оживления" написанной иконы, изображающей святого, у ног которого находятся грозящие ему "пиками острыми" враги с развевающимися знаменами, и "завершения" ее сюжета, доведения его до показа полной и окончательной победы над силами зла, в которой участвуют избранники - люди ("братья" и "сестры"). По существу этот процесс сходен с тем, с которым мы встречались в первом разделе "Сетей": там "оживлялся" мир театральный, здесь - мир живописный, иконописный.

Характерна для третьего раздела "Сетей" и эстетизация всего, к чему "прикасается" лирический герой (золото на ризах, блистающие снегом здания, нежно сияющие дали; "Вожатый" прекрасен, как серафим, у него сияющее лицо и "ясно золотеют латы", тело его "нежное", окрашенное пурпуром, он стораает "как

роза"). Тема в этом разделе, как и во всех разделах "Сетей" – любовь<sup>+</sup>, правда уже не чувственная, "сладкая", а более одухотворенная по сравнению с двумя первыми разделами, "сладостная", но так же, как и там – в конце концов обманувшая. Хотя намечающийся в "Сетях" путь – поиск лирическим героем большего одухотворения любви – чрезвычайно показателен для общего направления творчества Кузмина, все же считать, что у Кузмина "сети "низкой" любви оказываются разорванными, высокая побеждает"<sup>7</sup>, как это предлагает сделать исследователь творчества Кузмина Марков, вряд ли возможно, ведь третья часть "Сетей" дает один из вариантов столь разнообразной у Кузмина любви, о котором, так же, как и о первом, поэту заранее известно, что и он неприемлем в качестве какого-либо выхода для индивидуума: хотя здесь и нет столь характерной для первых двух частей разоблачающей иронии, разоблачение бесплодности мистически и сектантски окрашенной любви представлено самим стремительным движением сюжета цикла, направленным к спаду.

"Александрийские песни" – четвертый, заключительный раздел "Сетей" – состоит в целом из стихотворений, хронологически предшествующих почти всей остальной книге: Кузмин как бы заранее знает тот итог, к которому он приводит своего читателя. Эпиграфом к этому итоговому циклу мог бы послужить кузмин-

---

<sup>+</sup> Смысл названия "Сети" раскрывается в песенках Кузмина, собранных в книгу "Куранты любви": "Любовь расставляет сети / Из крепких шелков/. Любовники, как дети, / Ищут оков".

ский афоризм "лишь изменчивость неизменна", выражающий саму суть психологически и импрессионистически окрашенного декадентства. Повторность минутности приобретает здесь наркотические свойства, завораживающие своей красотой и ужасающие своей опустошенностью: рассказ Апулея читается перед смертью в сто первый раз, как в "Обманщике обманувшемся" кончалась "сто раз известная "Мапон". "Александрийские песни" связаны с этим средним циклом "Сетей" прежде всего мыслью об обманчивости всяких попыток индивидуума занять какую-нибудь осмысленную позицию, об иллюзорности создаваемого поэтом мира, недаром они обрамлены вступлением, в котором Александрия - это только имя, хотя и звучащее для лирического героя всеми оттенками блаженства, мудрости и величия, и заключением, в котором он говорит о том, что Александрию блаженства, мудрости и величия он не увидит "долго, долго", по всей вероятности, никогда, ведь он никогда ее и не видал на самом деле:

Разную красоту я увижу,  
В разные глаза насмотрюсь,  
Разные губы целовать буду,  
Разным кудрям дам свои ласки,  
И разные имена я шептать буду  
В ожиданьи свиданий в разных рощах.  
Всё я увижу, но не тебя!

Трижды блаженная, трижды мудрая и трижды великая Александрия - это символ умозрительного совершенства, причем в творчестве Кузмина это символ сквозной: "Александрию встречаешь не только в его стихах, но и в рассказах, и в его предисловии к стихам Ахматовой, с ней связан Александр Македонский его про-

зы и Мария Египетская в его стихах, из нее впоследствии разовьется его гностика<sup>8</sup>. Сам выбор этого символа не случаен: своеобразная смесь расцвета и упадка в культуре Александрии 2-3 веков сделала этот город для декадента Кузмина своеобразным аналогом переживаемой его героем современности, обострившей все проблемы, связанные с ролью индивидуума, и обнажившей обреченность его претензий на абсолютную значимость. Не случайно "гимновые" и "хоровые" места в "Александрийских песнях" парадоксальным образом пронизаны мотивами смерти. Одно из характернейших в этом отношении - стихотворение "Сладко умереть на поле битвы" - этот гимн эстетизированной смерти - "освобождению" для индивидуума, который, исчерпав все свои, отпущенные ему идеями времени, духовные возможности и не будучи достаточно автономным для того, чтобы принять испытания "безвременья", самым "мудрым", самым "сладким" решением для себя почитает: "[...] В теплой и душистой ванне / Вскрыть себе жилы /, И чтобы в узкое окно потолка / Пахло левкоем / И вдалеке были слышны флейты".

"Александрийские песни" в качестве четвертой части "Сетей" - этой своеобразной симфонии - органически завершают книгу: верлибр, которым они написаны - стих, существовавший на русской почве лишь в качестве эксперимента у отдельных поэтов и так блестяще удавшийся Кузмину, сочетал приближающуюся к прозе, стиховую фактуру первого раздела "Сетей" с песней, молитвой и гимном третьего. Кузмин знал о своей удаче и не случайно верлибром не только кончил "Сети", но и начал. Пролог к книге - написанное верлибром стихотворение "Мои предки" - связан с "Александрийскими песнями" по своей форме, но не менее он связан с ними и содержательно. Это стихотворение - посвящение

предкам поэта, живущим в нём самом = всем тем, кто подобно лирическому герою-поэту в "Александрийских песнях", не будучи существами автономными, не имеющими возможности занять подлинную духовную позицию, но в то же время и не желающие отказаться от спиритуального запроса, ищут, если воспользоваться словами Сологуба, "забвения и веселия" кто как умеет (во влюбленности "в дальние горизонты", в "вине", в дендизме, в подражательстве чужим школам и направлениям в искусстве, в сентиментальности, в хозяйственности, в нарядах, в пороках, в напускной строгости и т.п.); т.е. всем тем, кто пытается каким-то образом уйти от жизни в мир искусственный, иллюзорный, зная, или ощущая, или наивно не замечая, всей шутовской легковесности такого ухода, но будучи на него как бы обречёнными, так как всякую ответственность за отсутствие автономности Кузмина с них как бы заранее снимает.

Стихотворение "Мои предки" проливает свет на проблему соотношения автора и его лирического героя. Из пролога становится совершенно очевидным, что у Кузмина, в отличие от Анненского и Бальмонта, между лирическим героем и авторским "я" существует ощутимая и подчеркнутая дистанция: автор как бы демонстрирует разные возможные варианты своего "я", ни один из которых не может быть отождествлен с ним самим. Не может быть отождествлена с ним самим и сумма его лирических героев. Такой принцип дистанционирования героя, последовательно осуществленный Кузминым, полностью отвечает эстетическому духу его поэтики: личная жизнь и судьба актера, когда он выходит на подмостки и исполняет роли, не должны интересовать зрителей, они остаются "за сценой".

Мы не случайно подробно остановились на первой книге М. Кузмина "Сети", на этой сугубо декадентской книге, так как два других его дореволюционных сборника - "Осенние озера" и "Глиняные голубки" - воистину "вырастают" из нее. Первый - из третьей части "Сетей", из "Мудрой встречи", "Вожатого" и "Струй", второй из первой части - из "Любви этого лета", из "Прерванной повести", из "Разных стихотворений. "Осенние озера" органически связаны с третьей частью "Сетей", являясь своеобразной медитацией на тему одухотворенной любви. Герой становится как бы зрителем в своеобразном театре теней, на сцене которого перед ним проходит один из отрезков его собственного прошлого. В книге преобладает настроение просветленной печали, прямые "культурные" аллюзии почти отсутствуют, появляется природа, данная скорее в музыкальном, чем в живописном ключе, так как несмотря на живописность все стихотворения - почти вариации на одну тему: усталости, осени, тишины, близкого наступления зимы, близости смерти. Уже первое стихотворение "Хрустально небо, видное сквозь лес" с его характерным для книги в целом религиозно-окрашенным словарем, отсылает нас не к "далеким чудесам" (вернее, к далекости от чудес) первой и второй книги "Сетей", а к "приближенным чудесам" части третьей: "Так ждало сердце завтрашних чудес [...]" или "Давно Вы ждали, /Чтоб желтым, красным, розовым, лиловым/ Иконостасы леса расцветить[...]" Но есть здесь и другое: "просматривание" прошлого, или, может быть, прочтение одной из глав собственной жизни, вернее - неудавшейся попытки сделать любовь воистину духовно-духовной, здесь не простое повторение пройденного. Надежда

на сладостную любовь, преобразующую жизнь, характерная для лирического героя "Мудрой встречи" и "Вожатого", сменяется "грустью" ("Надежду сменит сладостная грусть[. . .]") нового лирического героя "Осенних озер", знающего о своих грехах, "вольных и невольных", и потому богомольного. Герой таким образом делает шаг вперед на пути своего духовного возрастания, однако грусть его не менее "сладостна", чем любовь героя "Вожатого", так как и она питается надеждой на прощение, которое обязательно дается всем раскаивающимся грешникам<sup>+</sup>, т.е. отрицанием первородного греха, нежеланием знать о существовании в человеческом феномене неотделимой от него, неспособной к личностно-индивидуальному видению своих заблуждений и раскаению сферы массового существования. Таким образом, это упование на раскаение и прощение становится иллюзорным выходом для индивидуума в силу того, что оно не универсально (интересно, что сюжеты духовных стихов Кузмина - все либо апокрифические, либо сектантски-хлыстовски-фольклорные). Эта иллюзорность надежд лирического героя "Осенних озер" подчеркнута тем, что его "слезы" и "мольбы" текут слишком мелодично и красиво, они Кузминым предельно эстетизированы, поэтому стихи этой книги, часто напоминающие то любовную элегию батюшковско-пушкинского толка, то старую итальянскую поэзию, прежде всего - Петрарку и других

---

<sup>+</sup> Характерны в этом смысле "Духовные стихи" и "Праздники Пресвятой Богородицы", составляющие заключительную, третью часть книги: сюжеты "Духовных стихов" все о суде и о милости, цикл же "Праздники Пресвятой Богородицы" - прославление заступницы за грешников, "ходящей по мукам" Небесной Девы.

итальянских, а также и провансальских, поэтов, гораздо более изощренны, изысканны, "сделаны", чем их стилизуемые образцы. "Сделанность" переживаний своего героя Кузмин подчеркивает и искусной, и искусственной, строфикой "Осенних озер", которые в этом отношении вдвое богаче очень разнообразных по строфике "Сетей", и причудливостью сочетаний разноstopных стрoф и числа строк в строфе, и разнообразием рифмовки (в этом смысле стихи "Осенних озер" приближаются к изысканным песенкам Кузмина из "Курантов любви"). Как отмечает исследователь творчества Кузмина Марков, в "Осенних озерах" можно найти не только сонеты, элегические дистихи и "французские ямбы", но и ронсарову строфу, риторнель, рондо, французскую балладу, секстины, в них есть сафическая строфа, газели всевозможных родов, разного типа народный стих, пентаметры, "античные" дольники, Кузмин не забывает и верлибра, его Спенсеровая строфа - лучшая в русской поэзии. Значительно возрастает и количество многообразных узоров из согласных - аллитераций, строящихся на повторении начального согласного, причем Кузмин этим не ограничивается, он включает середину слова, повторяет больше, чем один согласный, часто привносит иные элементы - гласные, внутреннюю рифму (напр., "Смотря на стан стройней озерных лoз", или "Слова звучат свежей свирельного напева" и многое др.). Из звуковых повторов рождается тавтология, призванная в "Осенних озерах" к тому, чтобы усугубить впечатление усталой резигнации ("Парчей нависли над ковром парчевым"), а также и такое явление, как приближающаяся к искусному, изощренному каламбуру паронимазия (образование



неожиданных корневых двойников, хотя корни - ложные): напр.: "Из купола небес, как из купели", или "С небесных падевых полей").

Таким образом, можно сказать, что поэтический мир "Осенних озер" в не меньшей мере, чем мир "Сетей", хотя и по-другому, остается кузминским стилизованным "миром искусства", и говорить о каком-либо преодолении декадентства здесь не приходится.

Если сборник "Осенние озера" в целом можно рассматривать как медитацию на тему одухотворенной любви третьего раздела "Сетей", то следующая большая книга Кузмина "Глиняные голубки" это - вариация на тему чувственной любви их первого раздела, и не случайно она начинается со стихотворения, в котором выражен отказ от искусного, но искусственного "оживления" духовного изобразительного искусства (в прологе это рисунки в катакомбах), столь характерного для "Вожатого":

"Из глины голубых голубок  
Лепил прилежной я рукой,  
Вдыхая душу в них дыханьем.  
И шевелились с шуршаньем,  
И жались одна к другой,  
Садясь в круг на круглый кубок.  
Клевали алые малины,  
Лениво пили молоко,  
Закинув горла голубые,

И были, как совсем живые,  
Но не летали далеко,  
И знал я, что они из глины.  
И показалось мне бездушным  
Таинственное ремесло,  
И призрачными стали птицы,  
И начала душа томиться,  
Чтоб сердце дар свой принесло  
Живым голубкам, но послушным".

(1913)

Речь, однако, шла не только об отказе от поисков более одухотворенной по сравнению с чувственной любви, но, прежде всего, о попытке отказаться от всякой эстетизации и стилизации жизни,

о намерении приблизиться к ней в ее "живых" душевных проявлениях, Лирический герой "Глиняных голубок" вновь обращается к любви "сладкой", чувственной, такой, какой он отдал дань в первой части "Сетей", но если там он эстетизировал (театрализовал) жизнь, то здесь он хочет принять жизнь "как она есть", не приукрашивая ее, с ее "веселыми равнинами" и "пасмурными местами", он хочет, не боясь жизни, любить просто ("И смелая любовь проста") и петь "простую песенку бесцельно, словно чиж". Не случаен пронизывающий всю книгу мотив странствий, указывающий на стремление героя соприкоснуться с любовью в жизни в ее многообразных проявлениях<sup>+</sup>. Чем же мотивирована такая попытка обращения к жизни, с ее отнюдь не всегда прекрасными проявлениями, у лирического героя Кузмина, раньше всячески стремящегося уйти от всего повседневного в мир эстетически преобразенный? Анализ стихотворений III книги показывает, что герой отнюдь не находит в самой жизни, к которой он приобщается, каких-либо положительных ценностей, она - эта грешная жизнь - пуста и

---

<sup>+</sup> Первая часть "Глиняных голубок" называется "Веселый путь", а в последней части - романе в стихах "Неистовый Ролла" - действие разворачивается то в Венеции, то на Корфу, то в Париже. Характерно и то, что вторая книга "Глиняных голубок" - "Разные стихотворения" - представляет собой пеструю, многоцветную смесь, рисующую разные жизненные явления. Показательно и преобладание присущей прозе сюжетности, призванной создать иллюзию реально происходившего в любовных циклах, достигающей апофеоза в заключительном неоконченном романе в стихах, причем возможно, что и его неоконченность - прием, с помощью которого Кузмин моделирует открытость жизни.

тесна (ср., напр., "Ведь Марию Египтянку/ Грешной жизни пустота/ Прикоснуться не пустила/ Животворного креста"), и ничего не может ему дать. Однако, принятие ее незаметных и простых забот, изображенных Кузминым во всей их убогости, осмысляются героем как то, что "зачтется, как молитва, /У воскресшего Христа". Сам отказ героя от эстетизации жизни, само "опрошение", таким образом, должны быть тем "жестом", который может быть достаточным для оправдания индивидуального существования. Чудо спасения мира и здесь должно происходить за счет индивидуально-личностных усилий героя, которые не могут, как он полагает, не привести к желанным результатам. В прологе герой-художник, который подобно гениальному художнику - младенцу - Христу, прежде создавал из мертвой материи (из глины) подобия живых существ, оживляя их своей любовью (душой), заставляя "глиняных голубок" быть "как совсем живые"<sup>+</sup>, шевелиться с шуршаньем, жаться друг к другу, садиться на круглый кубок, клевать алые малины, пить молоко (выразительные детали: "лениво пить" и "закинув горла голубые" - очень точно подмеченные повадки голубей) и даже лелать, осознав, что это не подлинное творчество, что по-настоящему "оживить" мир, сделать его духовным, ему пока не дано, отказывается от своего

---

<sup>+</sup> Укажем здесь на встречающуюся и в других стихотворениях Кузмина маленькую неправильность речи ("были как совсем живые"; вместо - были совсем как живые), делающую ее удивительно живой, поскольку для живой разговорной речи некоторая неправильность является естественной.

"таинственного ремесла", от своих младенческих грез, обращаясь к уже сотворенному, к природным существам - "живым голубкам", и стремится сделать их "послушными" своему замыслу, подобными себе - простому и доброму, наивному ребенку. Отказ от прежнего происходит при полном признании его ценностности: душа делала то, что ей было дано делать, и не ее вина, а ее судьба в том, что ее творения не смогли стать живыми, что одушевленные ею "голубки" не смогли "летать далеко", так же, как и она сама не смогла этого сделать. Новый путь, на который вступает лирический герой Кузмина в "Глиняных голубках", однако, не рисуется подлинным поэту. Уже сама апокрифичность источника, к которому он обращается, свидетельствует о том, что речь идет вовсе не о каноническом образе Христа, и этот неканонический образ служит для Кузмина как бы аналогом образа его лирического героя-художника. Новый путь опрощения, на который он вступает, отнюдь не путь настоящего Христа, не настоящая простота смирения, отказа от того, чтобы отождествлять человеческий феномен с индивидуумом; это опять же отвлечение от жизни, в которой в действительности участвует не одни только, хотя и заблуждающиеся, "грешные", но в сущности добрые и простые, кроткие и любящие "дети" - послушные "живые голубки", которые спасаются только путем индивидуально-личностных усилий. Это подчеркнуто и тем, что кажущаяся простота "Глиняных голубок" не менее искусна, чем явная рафинированность первых двух сборников. И так же, как это было в "Осенних озерах", и здесь явно чувствуется декадентская усталость и изнеможение, вызванные ощущением иллюзорности "испытываемых" лирическим героем новых путей защиты индивидуума, обреченности на неудачу всех его поисков.

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!"<sup>1</sup> – 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."<sup>2</sup> 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..."<sup>3</sup> 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)<sup>4</sup>, 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"<sup>5</sup>, 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[...]."<sup>6</sup> "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"<sup>7</sup>. "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.<sup>8</sup> 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[...]."<sup>9</sup>

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 познание"<sup>10</sup>. 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?"<sup>12</sup>).

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?"<sup>13</sup>), 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, искусов 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 Брюсове<sup>14</sup>. 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"<sup>15</sup>, но он мог бы сказать эти слова после каждой написанной им книги. Попробуем 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<sup>+</sup> 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 суточно субъективный ("Эволюция новой поэзии есть постепенное освобождение субъективизма", — писал Брюсов в предисловии к этой книге)<sup>16</sup>, 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"<sup>17</sup>.

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

---

<sup>+</sup> 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"<sup>18</sup>, — 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"<sup>19</sup>. 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"<sup>20</sup>. 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. Тынянов<sup>21</sup>, 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. Мочульским<sup>22</sup>. 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..."<sup>23</sup>) 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"<sup>24</sup>, 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"<sup>26</sup>. 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"<sup>27</sup>. 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"<sup>28</sup>, 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?"<sup>28</sup> Однако, дорога, открывающаяся от той точки зенита, которой был сборник "Все напевы", осмыслялась Брюсовым как "дуга кривая на закат"<sup>29</sup>, 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"<sup>30</sup>. 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"<sup>31</sup> 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"<sup>32</sup>. 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"<sup>33</sup>. 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, относя современные конфликты к давно прошедшей эпохе Ренессанса, как бы указывал на отжитость, не современность той формы, в которой они представляли, 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. Символичен 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"<sup>34</sup>. 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 Хаузер<sup>35</sup>). 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 ней 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...."<sup>36</sup> (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 оболъщению. 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"<sup>37</sup>, 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"<sup>38</sup>. 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"<sup>39</sup>, 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"<sup>40</sup>, — 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"<sup>41</sup>. (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"<sup>42</sup>, 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"<sup>43</sup>; 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)<sup>44</sup>. Сходство объясняется тем, что субъективисту Брюсову



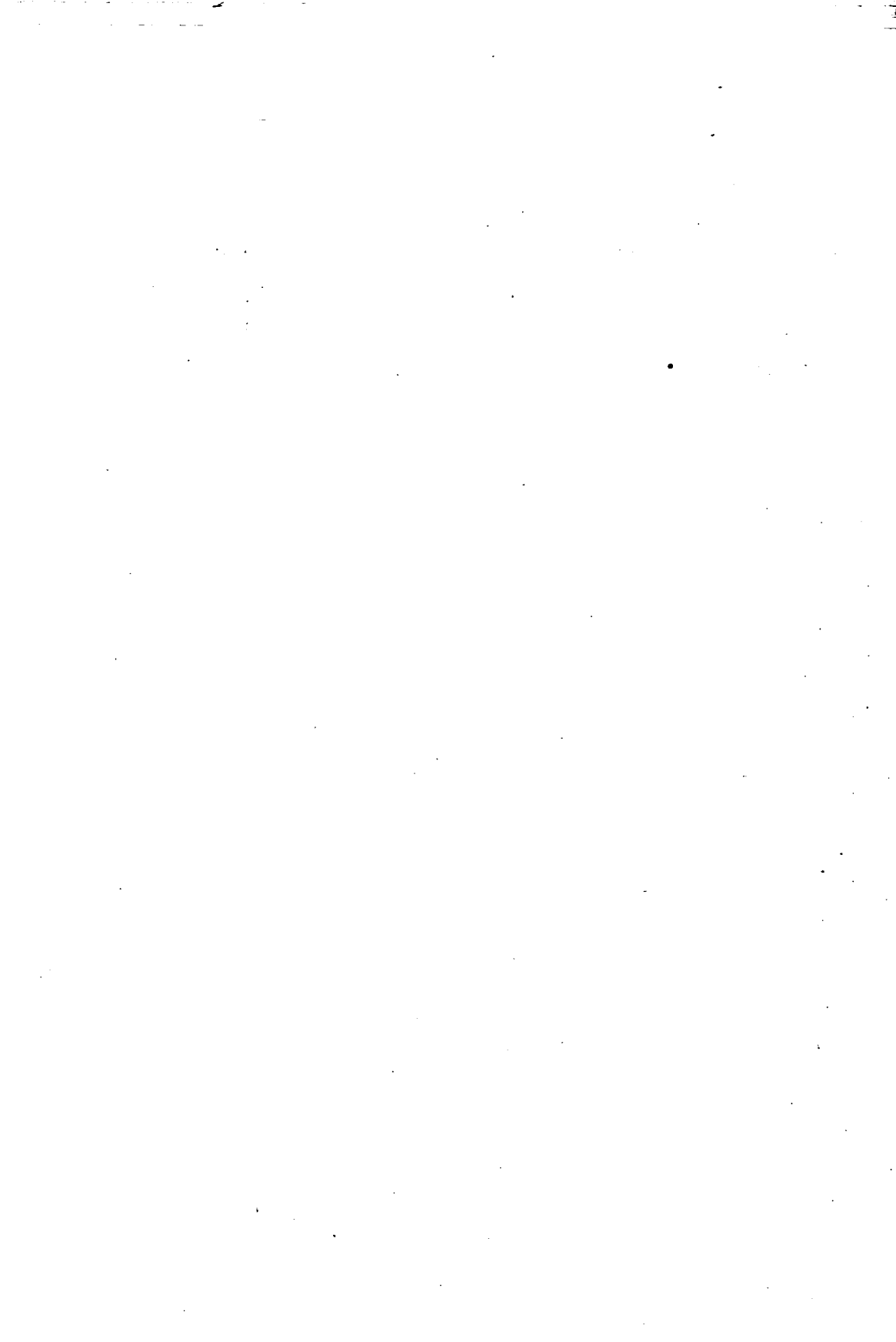
близка основная мысль датского философа о том, что раны человечества могут быть излечены лишь путем индивидуальным. Однако Брюсов как бы подвергает критическому анализу саму метафизическую оправданность попыток индивидуального самоосуществления и самооправдания — то, что для Киркегора не представляло 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"<sup>45</sup>, — 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.



VI.

Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ (1866—1941) — теоретик и прозаик  
(вариант религиозного волюнтаризма)

Теперь я мертв. Я стал  
строками книги  
В твоих руках..."  
(М. Волошин)

С именем Мережковского как теоретика и лидера петербургского символистского движения в его старшем поколении должна быть связана, прежде всего, идея строительства т. наз "нового религиозного сознания"<sup>I</sup>, хотя обычно о Мережковском принято говорить по преимуществу как об авторе первого "манифеста" русского символизма — выпущенной в 1893 году книги "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы". Работа эта, однако, интересна не столько теоретическими обоснованиями символизма, сколько своим публицистическим задором, направленным против общепринятых вкусов публики и критики, клеймившей как "реакцию", все, что основывалось не на базе позитивизма, т. е. всякий спиритуализм, и вызванным возмущением и желанием отстоять право еще только зарождающегося нового искусства на существование.

В отличие от лидера московских символистов В. Брюсова, который, ощущая, что идея человеческой полноты потеряла свою ответственность и защищая индивидуум от власти практики, волюнтаристски искал совершенных, синтетических методов познания, не

желая знать о непроницаемости практики (ведь даже толпа, которой он поет гимны, у него отнюдь не масса, а некий множественный индивидуум, который так же, как и его лирическое "я", обладает волей к индивидуальному самоосуществлению - см., напр., лирическую поэму "Слава толпе")<sup>2</sup>, Д. Мережковский подходит к ставшей на рубеже веков столь явно проблематичной идее человеческой полноты, индивидуального совершенства не как рационалист, а как эмпирик и, будучи тоже волюнтаристом, ищет вопреки опыту эмпирическому совершенных, синтетических убеждений, веры, в возможность преодоления всех преград на пути осуществления идеи, т.е. ищет "новое сознание", которое он называет "религиозным". Принять это определение можно лишь с определенными оговорками. Прежде всего, религия для Мережковского - это отнюдь не передаваемый традицией общечеловеческий опыт, призванный служить ограничением для интеллектуализирующего человеческий феномен опыта индивидуального; наоборот, религия для него - опыт сугубо индивидуальный, но он отличается от эмпирического, чувственного опыта тем, что является интуитивно-чувственным (если иметь в виду учение Лосского об интеллектуальной, чувственной и мистической интуиции, то Мережковского следует отнести к представителям чувственного интуитивизма)<sup>3</sup>. Итак, "новое сознание" религиозно только в той мере, в какой оно апеллирует не к разуму и не к эмпирическому опыту субъекта, а к его интуиции, говорящей о возможности верить в осуществление идеи "свободного эллинского духа", "идеальной человеческой культуры"<sup>4</sup>, несмотря на то, что и сознательное чувство, и разум говорят о невозможности верить в потенции незащищен-

ного от власти темной, хаотической стихии, от "близости океана"<sup>5</sup>, индивидуума. В интуиции философ и художник-идеалист пытался найти спасение от подстерегающего его скептицизма, на который его обрекали "последние выводы опытных знаний"<sup>6</sup>.

Пожалуй, единственным критиком Мережковского, отметившим, что его "новое религиозное сознание" не было по существу религиозно-христианским, был Е. Лундберг, писавший в 1914 году о том, что уклон мысли Мережковского - от тяжелого к легкому, от загадочного к логически-примиренному, от фрагментарности к стройности, тогда как с точки зрения христианства всё утешительное, успокаивающее должно быть заподозрено, ведь уклон жизни Христа - к возрастающей трудности задач, к подвигу<sup>7</sup>.

Все произведения писателя, и его литературоведческие, историко-публицистические, художественно-философские трактаты, и его лирические опыты, с которых он начал в конце 80-х, самом начале 90-х годов свой творческий путь ("Стихотворения" 1888, "Символы" 1892), и его многотомная историческая проза, собственно говоря, должны рассматриваться как такие, в которых он пытается дать апологию и проповедь "нового религиозного сознания" или, что то же самое, "нового христианства". Не случайно, например, проницательный критик В. Брюсов отметил необыкновенную стройность и логику в развитии его идей, хотя на первый взгляд он казался одним из самых непоследовательных писателей (в первом сборнике стихов /1892/ он - ученик Надсона, защитник униженных и оскорбленных, в "Новых стихотворениях" /1895/ он декадент, проповедник греха, в "Вечных спутниках" и в "Юлиане"

/1899/ он язычник, в исследовании о "Толстой и Достоевском" /1902/ он проповедует христианство, в "Петре и Алексее" /1905/ он дает критику религии, остановившейся на Христе Пришедшем, и призывает Христа Грядущего): "Его путь: от позитивизма и позитивной морали к возвеличиванию "я", "человекобожеству", от языческого культа личности к мистическому, от религии Христа Пришедшего к учению о Христе Грядущем и далее к религии Св.Троицы, к Церкви Иоанновой"<sup>8</sup>. Поскольку речь шла об апологии и проповеди, чуждых искусству, творчеству, Мережковский отбирал, сопоставлял, сортировал материал так, чтобы он служил его целям, не боясь ни прямолинейности символов, превращающихся в упрощенные аллегории, в своей эпигонски-переходной по отношению к народнической поэзии 80-ых гг. лирике, ни схематизма простейших логических антитез, на которых строится его проза, призванная иллюстрировать его исходные представления. Так, например, в антитезе "язычество - христианство" - основополагающей у Мережковского - и историческое язычество, и историческое христианство воспринимались и изображались им схематично: христианство - непропорционально узко, как религия аскетическая, отрекающаяся от "плоти", умертвляющая ее, язычество же, наоборот, непропорционально расширительно, как религия обезличивающая, освящающая плоть, тело, и вырождающаяся (напр., в "Юлиане") в эпикуреизм.

Язычество было представлено как религия "святой" плоти у Мережковского потому, что оно было для него символом той сложившейся в недрах Ренессанса формы европейской культуры, которая покоилась на вере в то, что усилия индивидуума непременно ведут к прогрессу, способствуют цивилизации, так как есть толь-



ко поддающееся одухотворению тело, плоть, которая лишь временно противостоит духу, но нет непроницаемой для духовных усилий массы. Христианство же было отождествлено с аскетизмом, с отвержением плоти потому, что оно было для него символом создавшегося положения вещей: индивидуум ощутил свою незащищенность от власти практики и вынужден был в целях самозащиты стать аскетом. Таким образом, символы "язычество" и "христианство" у писателя и философа служили выражению современного ему проблемного положения в истории мысли.

Попытка синтеза "нового язычества", утверждающего культурные ценности (наследие Ренессанса), но при этом не считающегося с массой, нарушающего принцип гуманистического универсализма (т.е. "отрицающего Бога"), с "новым христианством", "принимающим Бога" (т.е. принимающим к сведению противостояние массы индивидуальным усилиям) и "отвергающим мир" (напр., платонизирующим его), заставила Мережковского обратиться к хилиазму, к идее тысячелетнего царства вторично пришедшего Христа на земле, в которой писателя привлекло то, что согласно этой идее человеческая история одновременно и кончается, и исполняется. Однако, Мережковский придал этой парадоксальной по своей природе идее, в свете которой и окончание, и исполнение земной истории происходит во имя таинственного иного порядка бытия - Нового неба и Новой земли - и потому, согласно логике парадокса, не только конец означает и начало, но и начало означает одновременно и конец, однозначно утопический характер: этот мир кончается (отвергается согласно "христианству" Мережковского), и начинается новый, но вполне проницаемый для интеллекта (согласно его "язычеству", которое в предлагаемом им синтезе

играет более важную роль, чем христианство), т.е. "земной" мир для избранных, для тех, кто жаждет синтеза и обретает Христа земной славы и силы.

Символы "язычество" и "христианство", которыми пользуется Мережковский, увлеченный мечтой о "Третьем царстве", выражая в терминах, которым он придает религиозное значение, кризис либерального светского мышления своего времени, могут быть сопоставлены с символами Вл. Соловьева "Запад" и "Восток" (на Западе царит безбожный человек, на Востоке – бесчеловечный Бог), который выражает ту же проблему мысли, но в терминах – в его представлении – культурологических. Обнаруживает сходство и надежда двух мыслителей на возможность синтеза "религий", или "культур": и Соловьев, и Мережковский объясняют разделение либо "незрелостью" мысли, либо ее заблуждением, а не закономерным следствием опыта практики, массового существования, утопически представляя историю (Соловьев – вплоть до последнего года своей жизни) в виде планомерного процесса синтеза вневременных, вечных идей, и хотя при этом и у Соловьева, и у Мережковского идеальное и выносится за пределы истории в эсхатологическую перспективу, оно все же сохраняет смысл хотя в целом никогда не осуществимого усилиями индивидуума, но всегда непрерывно нарастающе-осуществляемого образца (на совпадения в идеях, как бы духовные "встречи" Соловьева и Мережковского, которые были лично знакомы, но близко никогда не сходились, указывает в книге о Мережковском З. Гиппиус)<sup>9</sup>.

Однако, есть и очень существенные отличия: если для Мережковского ощущаемое всеми художниками на рубеже веков против-

стояние практики, массового существования усилиям индивидуума было фактором в сущности только "физическим", "природным", то Соловьев придает практике значение как бы готовой, данной субъекту метафизической реальности. Поэтому для снятия разрозненности, для достижения синтеза или "положительного всеединства" в соловьевских построениях необходимо посредничество такого мистического существа, которое относится одновременно и к трансцендентному миру Абсолюта, и к эмпирическому бытию — Софии неоплатоников. Обращение к Софии у Соловьева таким образом свидетельствовало о том, что он, в отличие от Мережковского, ощущал и делал ощутимым недостаточность только имманентных представлений о мире. Мистические, дивинизирующие изменчивый, творческий поток бытия медитация Соловьева поэтому не были похожи на тот словесный формализм, или "византизм"<sup>10</sup>, который характеризует имманентное мышление Мережковского, делая его построения схоластически-безжизненными (игра словами, каламбурность его манеры мыслить и писать была отмечена как негативная черта его творчества еще ранними критиками)<sup>11</sup>.

Свои взгляды Мережковский выражал не в специальных философских трудах, а в романах, эссе и трактатах. Его первая большая трилогия "Христос и Антихрист" изображает борьбу "язычества" и "христианства" якобы во всемирной истории в прошлом, т.е. переносит мучающие писателя проблемы современного сознания в другие исторические эпохи, "Толстой и Достоевский", "Лермонтов", "Гоголь", "Больная Россия", "В тихом омуте" и др. эту борьбу изображают в недавнем прошлом и настоящем в русской литературе и общественности, и, наконец, вторая его трилогия —

"Павел I", "Александр I", "Декабристы" исследует борьбу тех же начал в ее отношении к будущим судьбам России.

Романы Мережковского были в свое время подвергнуты суровой критике за недостаток интимности (рассудочность), внутреннего движения и роста (схематизм), чувственной и душевной подпочвы (формализм), а также, как и другие его работы, за дидактичность, иллюстративность, декоративность, аллегоризм и т.д. Если подходить к его произведениям с мерками строго-эстетическими или философскими, то надо признать, что такая критика была в большей своей части справедливой. Однако, как это предлагает сделать Е. Лундберг, определивший метод Мережковского как "лжесимволизм", можно рассматривать творчество писателя как вспомогательное или прикладное искусство: так, например, он изображает как силуэты те яркие личности, которые он выбирает в качестве прообразов героев своих романов, но силуэты могут радовать тем, что они так отчетливо очерчены. Или - другой пример - он превращает выбранные им отрезки исторического времени, как правило таящие в себе таинственные переломы, в "музеи" идей, окруженных всеми атрибутами эпохи, передающими ее локальный колорит, но именно за счет такой "музеологической" подачи идеи оказываются представленными в своем "чистом" виде.

Если же поставить вопрос о том, что именно заставляло Мережковского так настойчиво говорить об идеях, искать их синтеза, жертвуя при этом художественностью, то мы должны будем признать, что он делает это в целях защиты индивидуума от соблазна "обожествления" бездуховной и безыдейной практики, от соблазна - в символике Мережковского - "Антихристовой", и от влас-

ти практики над душой индивидуума, превращающей его в человека массы, толпы – в символике Мережковского – в "Чорта", в нечто срединное, плоское, пошлое. "Переходы Мережковского из одного стана в другой объясняются тем, что везде он видит торжество своего врага"<sup>12</sup> (т.е. Чорта), – пишет В. Брюсов, имея в виду и среду русских либералов-позитивистов, и среду пользующихся шаблонами новых поэтов, и философские собрания, организованные писателем в целях обмена мыслями между духовными и светскими лицами "по вопросам веры в историческом, философском и общественном освещении"<sup>13</sup>. Борьба со Злом, с Дьяволом, имеющим как бы две ипостаси (Антихрист, Чорт), была делом его жизни. Наиболее характерны в этом смысле и наиболее удачны у писателя из его романов – трилогия "Христос и Антихрист", а из многочисленных трактатов и эссе – "Гоголь и Чорт".

Первая трилогия Мережковского ("Клиан Отступник", 1896, "Леонардо да Винчи", 1901 и "Петр и Алексей", 1905), рожденная в столь характерной для конца века атмосфере апокалиптических ожиданий и ощущений, что царство Антихриста уже при дверях (наиболее показательны в этом отношении пророчества Вл. Соловьева), не случайно носит общее многозначительное заглавие "Христос и Антихрист". Это заглавие, если иметь в виду идейное содержание трех романов, указывает на то, что во всех трех частях этого своеобразного триптиха речь идет о борьбе между Антихристом (Антихристом считали Клиана, пытавшегося восстановить язычество, Антихристом представлялся "скромному монашку" Джiovанни его учитель Леонардо, Антихристом в народе называли Петра) и Христом. Однако, как ни странно, несмот-

ря на это заглавие Антихриста—то в романах Мережковского и нет, поскольку ни один из образов исторических героев писателя, часто воспринимавшихся современным им окружением как Антихристы — ни Юлиан, ни Леонардо, ни Петр — не могут быть отождествлены с Антихристом (как впрочем, не могут они считаться и предтечами вторично грядущего в мир Христа, хотя иногда и склонны рассматривать себя именно в этом качестве). В трех романах Мережковского как бы развертывается во времени известный тезис героя Достоевского о том, что поле борьбы Дьявола с Богом — сердце человеческое, и в этом смысле герои Мережковского не Антихристы и не Христы, а люди, в душах которых идет напряженная и мучительная борьба Дьявольского с Божеским, Антихриста с Христом. В этом плане Антихрист в романах Мережковского все же есть, но не как конкретный образ, а как символ всего того, что может прельстить, соблазнить сотворенного по образу и подобию Божию, но слабого человека, как символ всего, что будучи по существу фальшивым может предстать перед ним как настоящее, будучи безобразным — как прекрасное, будучи злым — как доброе, или же как то, что подлинное представляет как фальшивое, прекрасное — как безобразное, доброе — как злое.

Что же представляет собой Антихрист в христианской традиции? Согласно православной христианской традиции сам Дьявол никогда не является человеку в образе искусителя, ведь он так безобразен, так ужасен, что каждый смертный, явись он ему в своем подлинном обличье, испытывал бы лишь отвращение и желание убежать от него как можно дальше. Дьявол ужасен потому, что он, не обладая бытием, не будучи онтологичным, является самым "во-

площением небытия", а да крошечного. Однако, "воплощенное небытие" — это парадокс, в котором ничто, оставаясь ничем, выступает все же и как нечто.

Можно предположить, что в этом парадоксе в свернутом виде даны как бы две проблемы: онтологическая проблема бытия — небытия и "антропологическая" проблема существования — несуществования: Дьявол не обладает бытием, но он существует. Правоммерно также предположить, что в имеющих определенные различия христианских культурах преимущественный акцент может получить либо одна, либо другая проблема. О русской культуре принято говорить как о культуре по преимуществу онтологической, сосредоточенной на вопросах бытия. Поэтому, когда речь заходит о Дьяволе, он должен быть представлен, прежде всего, как тот, кто не обладает бытием, и именно поэтому мир Дьявола изображается, если воспользоваться определением Д.С. Лихачева, как "перевернутый мир", или "антимир"<sup>14</sup>, существующий только как отрицание мира ценностного, самого бытия. Дьявол как "воплощенное ничто" может наделяться при словесном изображении всеми конкретными атрибутами высшей степени дурного (например, он так смердит, что никто из смертных не мог бы этого запаха вынести и т.п.), но это дурное все же означает лишь отсутствие хорошего (так смердит, например, зияющая рана). Будучи ужасным, безобразным, Дьявол соблазняет человека через своих приспешников, которые умело скрывают, маскируют свою принадлежность к антимиру. Таким умело скрывающим свою неонтологичность является Антихрист.

Остановимся в этой связи на образе Петра из последнего в Трилогии, лучшего в художественном отношении, романа Мережков-

ского, на образе, в котором он запечатлевает волнующую его современную проблему безличной практики, ее "обожествления":

Петр у Мережковского изображается как такой человек, всем существом которого с самого начала его деятельности владеет стремление любой ценой превратить Россию в державу более сильную, более могущественную (в военном, политическом, государственном отношении - в более "цивилизованную"), чем все другие державы мира, т.е. в великую державу. Символом его веры является Кесарева сила и власть, а сила и власть Кесаря достигаются лишь практическими усилиями - приобретением и приумножением материальных ценностей, поощрением всего, что этому непосредственно способствует и подавлением или прямым уничтожением всего, что прямо к этому не ведет, или этому препятствует. Петр прельщен, оболщен безличной практикой, которая представляется ему имеющей абсолютное, онтологическое значение, "божественной" по своей природе. В своей внешне-политической деятельности Петр сознательно-расчетливый, хитрый и жестокий стяжатель, задачей же внутренне-государственной - в романе эта задача показана как такая, которой он отдает львиную долю своих усилий - он считает насильственное превращение в практиков - в хитрых и расчетливых стяжателей - своих живущих как бы по сути дела в не знающем греха мире и потому не считающихся с практикой верноподданных. При этом по иронии судьбы все, с чем борется Петр (созерцательность, мечтательный идеализм и т.п.) в своих верноподданных, воплощается в его сыне, Алексее, наследнике престола, продолжателе того дела, которому Петр посвящает всю свою жизнь, но несмотря на все усилия Петра, зани-



мавшегося с детства его воспитанием, к этому явно не склонном и не способном.

Если Петр приписывает практике абсолютное, онтологическое значение, которым она на самом деле не обладает, то Алексей склонен вообще не признавать за ней никакого значения. Он не хочет знать, что она относится к самому человеческому феномену в его земном существовании, забывая завет Христа о том, что следует "отдать Кесарю Кесарево".

Как практик, как политик Петр понимает, что он должен избавиться от сына, ведь пока тот жив, дело царя будет находиться в опасности, так как в стране, где практика внедряется насильственно, деспотически, уже одно сознание, что тот, кто по праву рождения является наследником престола, мыслит и чувствует не так, как его отец, оказывается достаточным для того, чтобы внушать тайные надежды и поддерживать дух сопротивления.

Петр отнюдь не чудовище, которому чужда человечность, который не знает любви, жалости и сострадания: хотя сын представляется ему существом слабым телесно, душевно и духовно, и потому заблуждающимся, заблуждение сына отнюдь не может служить в его глазах оправданием чудовищного, бездушного и холодного, расчетливого сыноубийства, к которому принуждает его безличная практика. Если же любовь к сыну, личностное отношение к нему является проявлением того "божественного", что есть в человеке, то безличная практика должна быть дьявольским, антихристовым принуждением, от которого Петр глубоко страдает, но не может освободиться, так как не видит собственного заблуждения, становясь жалким рабом практики, жертвой Антихристового соблазна.

Будучи по существу рабом практики, Петр становится как бы бичем для России, бичем потому, что тот метод, которым Петр "знакомит" Россию с практикой, невероятно жесток, бичем потому, что Петр принуждает своих верноподданных к тому, чтобы разделить с ним его соблазн: бессознательно признать за практикой, за Антихристом онтологичность, подменить им Христа. Однако, этот бич все же является "бичем Божиим", так как России необходимо освободиться от того заблуждения, которое воплощено в образе Алексея — от исключения практики из сферы земных человеческих отношений, от представления о том, что то, что не обладает бытием, не имеет существования.

Прельщенный Антихристом, Петр в романе Мережковского изображен как человек, жизненный опыт которого наделяет его проблемным сознанием, т.е. как индивидуум, осознающий противоречивость своего существования как особи рода, как тела — с одной стороны, — и как свободного душой и духом существа — с другой стороны, ведь хотя Мережковский и показал, что Петр не может за счет личностных, индивидуальных потенций освободиться от власти практики, превращающей его в своего послушного исполнителя, все же мука и страдание царя должны были по замыслу писателя послужить ему земным оправданием и обеспечить ему вход в тысячелетнее царство после второго пришествия Христа.

Найденное решение было, однако, отнюдь не универсальным. Поставив проблему безличной практики, ее власти над душой человека и возможностей ее преодоления, Мережковский не мог не обратить внимание и на тот пласт человеческого феномена, который не обладает проблемным сознанием, и при определенных усло-

виях оказывается медиумом безличной практики, полностью, беспроблемно отождествляясь с ней, на мир т. наз. массового существования. Писатель очень точно почувствовал, что этот мир "бесмертной пошлости людской" - гоголевский мир, прежде всего - мир "Ревизора" и "Мертвых душ". Через год после появления "Петра и Алексея" (1905) Мережковский пишет художественно-философское эссе, носившее первоначально название "Гоголь и Чорт" (впоследствии - "Гоголь (творчество, жизнь религия)", в котором в соответствии с представшей перед ним новой проблемой обращается не к образу наряженного в блестящий костюм соблазителя человека Антихриста ("Смех Мефистофеля, гордость Каина, сила Прометея, мудрость Люцифера, свобода Сверхчеловека - вот различные в веках и народах "великолепные костюмы", маски, [...] чорта, этого вечного подражателя, приживальщика, обезьяны Бога")<sup>15</sup>, а к мелкому, пошлому чорту и, акцентируя его мелочность, реализует в этом смысле русскую фольклорную традицию его изображения. Однако, это был, как пишет сам писатель, "не тот старый, сказочный чорт, у которого "рога длиннее бычачьих", а новый, подлинный, несколько более страшный и таинственный, который ходит в мире без маски, в своем собственном виде. [...]"<sup>16</sup> У этого чорта "лицо толпы, лицо, как у всех" а человек толпы - "ни се, ни то, чорт знает что такое"<sup>17</sup>. Современный черт - это символ массового существования (у него лицо толпы), он противопоставлен индивидууму (одному) - у него лицо как у всех. И поэтому оказывается, что его мир противостоит не некоей идеальной (божественной) реальности, (ведь индивидуум - это не бог, а человек, обладающий проблемным сознанием), как это было в литературе Древней Руси, а реальности человеческой. Акцент здесь переносится

с онтологической проблемы на проблему антропологическую, и Мережковский вкладывает в религиозное метафизическое понятие "чорт" светское, антропологическое содержание. Если индивидуум – это некая единица, то черт это ноль; Мережковский его так и характеризует: чорт – это абсолютная середина, абсолютная плоскость, абсолютный ноль. Таким, по мнению Мережковского, его первым увидел Гоголь: "Зло видимо всем в великих нарушениях нравственного закона, в редких и необычайных злодействах, в потрясающих развязках трагедий; Гоголь первый увидел невидимое и самое страшное, вечное зло не в трагедии, а в отсутствии всего трагического[...], не в безумных крайностях, а в слишком благоразумной середине, не в остроте и глубине, а в тупости и плоскости, пошлости всех человеческих чувств и мыслей, не в самом великом, а в самом малом"<sup>18</sup>.

В своем Трактате Мережковский как бы выговаривает ту мысль, которая преследовала Гоголя как кошмар: человек, не обладающий проблемным сознанием – либо потому, что у него его никогда не было, либо потому, что он его потерял – ставший марионеткой, медиумом практики, – не человек, это – черт, причем этот черт у Мережковского выступает в двух ипостасях: черт-Хлестаков, который замышляет (черт-мечтатель), и черт-Чичиков, который исполняет (черт-деятель)<sup>19</sup>. Если додумать эту высказанную мысль до конца, если признать, что утверждения "Хлестаков = Чорт", "Чичиков = Чорт" означают и обратное, т.е. черт – это Хлестаков, Чичиков и др. люди толпы, массы, то человеческий феномен окажется разделенным на индивидуумов, т.е. людей, и массу, непроницаемую для личностно-индивидуальных усилий, т.е. "чер-

тей", и выполнение христианского завета любви к ближнему, соблюдение принципа гуманистической универсальности окажется невозможным. Это — проблема Мережковского. Назвав человека толпы "чортом", он исключает его из человеческого феномена, отказываясь от выполнения требований гуманистической универсальности, однако, свой отказ он делает объектом интеллектуального освещения, прослеживая трагическую судьбу Гоголя, который, еще только провидя то, что Мережковский, будучи художником более позднего времени уже осознает и называет, в буквальном смысле убил самого себя, аскетически исключив из человеческого феномена безличную массу, отвергнув "свое" тело. Итак, если Мережковский в трилогии "Христос и Антихрист" проблему светского западно-европейского сознания (практика) освещает с помощью понятий русского религиозного мышления (Антихрист), то в "Гоголе и Чорте" проблему русского религиозного сознания (Чорт) он переводит в план секуляризованного мышления (массовое существование). Это двустороннее освещение основной проблемы современной мысли свидетельствовало о неоспоримой чуткости писателя к кризису времени и к веяниям эпохи, и потому и его художественное наследие, и его религиозно-философские взгляды всегда приковывали к себе внимание — в положительном или отрицательном смысле — оказывая стимулирующее влияние на развитие русской духовной культуры и мысли.



ФЕДОР СОЛОГУБ (1863—1927) — лирик и прозаик  
(вариант рефлексированного эстетического волюнтаризма)

"Во мне — ко мне — больная страсть:  
В себя гляжу, сужу, да мерю...  
О если б сила! Если б власть!  
Но я, любя, в себя не верю."

(З. Гишпиус ("Я") от чужого имени)"

Среди русских символистов старшего поколения Федор Сологуб занимает особое место. Подобно Брюсову и Мережковскому он переживает зависимость человека от власти темной, хаотической практики — иррациональной сферы подсознательного (причем для Сологуба, приехавшего в Петербург из провинции, где он провел 10 лет жизни до начала своей литературной карьеры, это — не надвигающаяся угроза, а самая что ни на есть жестокая реальность); он так же не хочет примириться с создавшимся положением, отказаться от волюнтаристского выполнения задачи защиты индивидуума любой ценой, однако, в отличие от них он не считает, что неавтономный человек в праве иметь какие-либо гносеологические или этические амбиции (лирический герой Сологуба лишь в мечте, лишь в мире воображения надеется ощутить себя свободным существом), т.е. не питает никаких иллюзий относительно реальных, жизненных возможностей освобождения индивидуума от этой власти. Если Брюсов и Мережковский, заняв волюнтаристскую позицию, лишь в конце, и скорее в противовес авторскому намерению, показывали в лучших своих произведениях — интеллектуально освещая соз-

давшееся положение — демонизм волюнтаристских устремлений индивидуума, то Сологуб делает это с самого начала с помощью определенного художественного приема, а именно с помощью введения "масок", которые, с одной стороны, не могут быть отождествлены с "я" писателя (поэт "легко сочувствует, радуется и печалится со многими, и охотно облекается в многообразные личины", — пишет Сологуб в предисловии к 5-му тому собрания сочинений 1910 г.)<sup>1</sup>, но, с другой стороны, выражают некую сущностную сторону "я", так как — как говорит один из героев Сологуба — "Нельзя надеть на лицо маску, не сочетав своей души с ее душой. Иначе маска сваливается"<sup>2</sup>.

Ощущая демонизм волюнтаристских устремлений своего эстетизирующего человеческого феномен героя, отвергающего всё, что не прекрасно, т.е. по существу не признающего, что сфера бесформенной практики относится к самому человеческому феномену, и в то же время не имея возможности противопоставить этой позиции какую-либо другую, Сологуб "решает" неразрешимую дилемму таким образом, что как бы проецирует на воображаемый экран волюнтаристские усилия индивидуума — его мечты о Красоте — и, отчуждая их от живой, цельной личности, представляет их мертвенными, плоскостными, "теньвыми", т.е. лишенными подлинной жизненной значимости, но в то же время, делая их исключительным предметом художественного изображения, показывает их как бы обладающими значимостью эстетической. Имея в виду эту особенность позиции Сологуба, его можно назвать представителем рефлексированного эстетического волюнтаризма, из которого вытекает и отмеченная И. Анненским парадоксальная особенность



его поэтики, заключающаяся в том, что "непосредственность совершенно чужда его стихам", но в то же время и в том, что он "не умеет и не желает стоять вне своих стихов"<sup>3</sup>. Хотя сам поэт отнюдь не тот смотрящий на мир "дремотными глазами" демон, не принимающий мира, так как вся жизнь кажется ему "игрой беспечности, а мир "погибельным кругом" и даже спасительница-смерть...] должна представляться фокусом и издевательством в руках дьявола"<sup>4</sup>, - как пишет о нем один из его ранних критиков и как обычно его склонна воспринимать критика и до сих пор, - ему безусловно близок его лирический герой, этот демон безжизненного творчества, который, будучи поэтом, может лишь создавать в своих мечтах либо мир представляющийся ему человеческой, а на самом деле нечеловеческой, совершенной красоты (у Сологуба - это мир тихой "избавительницы Смерти"), либо мир представляющегося ему нечеловеческим, а на самом деле человечески-совершенного безобразия (у Сологуба - это мир "Жизни, бабищи грубой и румяной"). Как лирик он создает искусственный эрзац того идеала, который Гегель в своей эстетике называет действительностью "в ее полной силе и свободе"<sup>5</sup>, так как показывает этот идеал как нечто несуществующее, но как бы претендующее на существование, т.е. призрачное. Как сатирик он создает искусственный эрзац жизни, показывая ее как "нечеловеческое", как чертовщину, дьявольское наваждение, адскую фантазмагорию.

Почему же та эстетизация действительности, которой предается сологубовский герой-"лирик", демонична? Согласно эстетике Гегеля задача лирического искусства заключается в том, чтобы "обыкновенную жизнь" со всей ее повседневной убогостью,

"непоэтичную и скучную", поднять "в эфирную чистоту подлинного бытия". Разумеется, представление о том, что таким образом можно воистину обрести "саму действительность" или бытие было действительным лишь при условии, если под обретением "самой действительности" понимать метафизическое "осуществление идеи". Там же, где, как это произошло на рубеже веков, вера в метафизическую осуществимость идеи индивидуального совершенства оказалась утраченной из-за ощущения наличия непроницаемой для лично-индивидуальных усилий сферы практики, где индивидуум уже перестал ходить на котурнах и опустился до уровня будней с их слабостью и убогостью ("Где моя сила, где гордость моя? / К низшим склоняюсь кругам бытия", - пишет Сологуб в одном из своих стихотворений)<sup>6</sup>, лирико-героическое "возвышение" вещей приводило лишь к их искусственному приукрашиванию: "поднятые" вещи оказывались не в сфере гегелевского свободного бытия, а в сфере какой-то безжизненной сверхжизни, или иначе говоря, Смерти, которой и поет "гимны" лирический герой Сологуба - его демоническая маска. В мечтах сологубовского героя, если воспользоваться словами Николая Гартмана, "все воистину "поднимается" в мир теней красоты. И там превращается в плоскостное, упрощается, делается прозрачным, возможно приобретает классические черты, но одновременно и становится беднее, бесцветнее, суше и бессильнее, т.е. безжизненное"<sup>7</sup>.

Лирического героя Сологуба, который является не только "современным" лириком, поднимающим всё в мир "теней красоты", но и "современным" сатириком, создающим безжизненно-фантастические картины жизни "ада"-земли, характеризует неприятие, отрицание мира в его непреображенном аспекте. "Условия, собы-

тия, самые процессы жизни кажутся ему[...] неритмичными, хаотичными, чаще докучными, редко красивыми[...] Начиная с людей[...] и кончая ненавистным ему Светилом..., все отвергается, ничто в этом мире "не приемлется им"<sup>8</sup>, — пишет А. Чеботаревская, отождествляя "маску" поэта с его неуловимым "общим обликом", ведь для исследовательницы отвержение мира во имя Красоты "не в узко-эстетическом, — как она пишет, — а в широко раздвинутом понятии социальной гармонии,"<sup>9</sup> — было близким, и в этом смысле она была одной из тех, кому легко сочувствовал поэт, облакавшийся в многообразные личины. Вот, например, как пишет о своей позиции и о позиции многих современников Сологуба З. Гиппиус: "Мы всему говорим — не хочу, и потому можем продолжать жизнь и в этом мире[...] во имя той сверх-справедливости, существование которой в человеке неоспоримо, природа которой — тайна, и которую, пожалуй, можно назвать Любовью"<sup>10</sup>.

Однако, не принимающий мира герой Сологуба всегда ощущает себя почти преступником (ведь он знает, что поведение волюнтариста, отвергающего практику, по существу убивающего свое "тело" — поведение самоубийственное, морально не оправданное), — хотя таким преступником, который "влюблен" в свое преступление, т.е. человеком порочным — душевно изуродованным, "больным" и "злым" (недаром, как это отметил И. Анненский, "злой" и "больной" — любимые определения Сологуба, не только прозаика, но и лирика<sup>11</sup>). Это ставшее "порочным" стремление поднять жизнь в эфирную чистоту подлинного бытия, так как для этого ее надо убить, запечатлевается у Сологуба во множестве аспектов, из которых мы отметим некоторые.

### Аспект имагинационный

Ощущающий свое бессилие быть свободным, самовластным устройте-лем человеческого бытия герой Сологуба, переживающий свою судьбу как плен, как жизнь "за стеной" или "земное заточение", будучи не в силах вынести свою принадлежность к миру массового существования, и мысль о том, что для него пути эмансипации закрыты, создает в мечтах иной мир, становясь творцом индивиду-альных космогонических мифов. Одним из ярких примеров тако-го имагинационного "преображения" мира может служить сологу-бовский цикл "Звезда Маир".

Созданный в мечтах "небывалый" мир абсолютного покоя - воистину "лунный мир", воплощение мечты сына луны, Орфея. Рит-мы стихотворений этого цикла призваны, прежде всего, к тому, чтобы воссоздать совершенство завораживающе-опрозраченного инобытия, хотя в их монотонии и сквозит сладостно-томительное, тихое безумие игры с "тенями", той болезненной, порочной игрой, которая запечатлена и в одном из первых принесшем Сологубу из-вестность рассказов "Тени".

Характерно, что цикл "Звезда Маир" включен Сологубом в тот раздел его лучшей книги лирики "Пламенный круг", который носит название "Личины переживаний": творец "лунного мира" - одна из личин, масок поэта, один из аспектов его скрытого ли-ца.

### Аспект магический

Чтобы сохранить иллюзию своей независимости от обезличива-ющей практики, от поглощающего всякую индивидуальность массово-

го существования, герой Сологуба обращается к магии, к заговорам, к "Волхованиям" (как называется один из разделов "Пламенного круга"). Так в стихотворении "Поклонюсь тебе я платой многою" за "забвение" истинного положения вещей — власти практики — за "веселие" души, освобожденной от гнета сознания своей зависимости от нее, герой готов заплатить "платой многою" той созданной его больной фантазией мертвой ведьме, которая принесет ему упоительной, смертельной, галлюцинационной отравы — "злого зелия". Для него лучше сам ад, чем та скука и страх, та "злая тишина" "безвременья" (если воспользоваться образами Блока), от которой он готов завять, уподобившись собаке (с таким метемпсихозом мы часто встречаемся и в лирике, и в прозе Сологуба).

Но несмотря на то, что герою "отрадно" явление мертвой ведьмы, в медлительных, стонущих, почти "воюющих" безударных рифмах стихотворения, в растянутых конечных "ою", "ия", "ие", запечатлевается тоска, от которой герой хочет освободиться и о которой в "Мелком бесе" рассказчик Сологуба — одна из его нарративных масок — изображая стилизованное под шабаш ведьм "веселие" сестер Рутимовых, пытающихся спастись от жизни в неистовом радении, говорит: "О, смертная тоска, оглашающая поля и веси, широкие родные просторы! Тоска, воплощенная в диком галдении, тоска гнусным пламенем пожирающая живое слово, низводящая когда-то живую песню к безумному вою! О, смертная тоска! О, милая, старая, русская песня, или и подлинно ты умрешь?"<sup>12</sup>

Аспект солипсический

Не желающий признать, что практика относится к самой сущности человеческого феномена, герой Сологуба пытается отделить себя от "живой жизни", которая не дает ему забыть об этом, утверждая, что нет ничего, кроме его мысли и воли, кроме единого "Я" художника-творца ("Я все во всем, и нет Иного", - утверждает он в стихотворении "В последнем свете злого дня" из цикла "Единая воля"), который из ничего создает нечто: "доброе" или "злого" Бога, тот или иной мир, "иные", отличные от него самого лишь в той мере, в какой они, как у Шопенгауэра, - его представления:

"Не поклоняюсь я иному,  
Ни богу доброму, ни злому,  
Но и не спорю тщетно с ним:  
Творцу ль сердиться на созданья?  
Огню ль в минуту угасанья  
Роптать на пепел и на дым?"

Поскольку же творец-художник творит мир по своей воле, он может одним великолепным жестом "пересоздать" его, избавившись от мешающего ему "закопневшего в грехах и злобе" тела, которое, не относясь к миру интеллекта и воли "Я", также является лишь "представлением":

"И смерть бесстрастно я прославлю,  
И так же все легко поправлю,  
Как создал всё из ничего."

("Венком из руты увенчали")

При этом сологубовские стихотворения, прославляющие "Единую волю" творца-художника, не скрывают того, что солипсизм

является продуктом утомленной печалью, "охладелой" мысли: парадоксальным образом, "великое и сильное" "Единое Я" — это прибежище для всех истомленных, бессильных и безумных —

"В последнем свете злого дня,  
В паденьи сил, в затменьи Бога,  
Перед тобой моя дорога.  
Приди ко мне, люби Меня", —

заклинает человека сологубовский демон безжизненного творчества, творец "таинственного мира", демон "дремотный", усталый, сомнамбулический, относящийся к своей позиции с самоиронией, с глубоким сомнением — некий аналог подпольного человека Достоевского, но уже даже без искры его истерического энтузиазма, питавшегося безумной надеждой на какую-то, хотя бы относительную, оправданность своего подполья.

#### Аспект артистический

"[...] из всего, что показано на сцене, реальна только сама игра", — пишет в своей эстетике Николай Гартман<sup>13</sup>. Для героя Сологуба, пытающегося отвлечься от "живой жизни", от своего опыта, который говорит ему о том, что он не свободен от практики, созданный им самим чудесный мир легенд, индивидуальных мифов — та "сцена", на которой он разыгрывает разные роли. Игра же — это его "последнее утешение" (название последнего раздела "Пламенного круга"). Но для того, чтобы "уродливую" жизнь превратить в "привлекательную" сцену, Демону Сологуба непременно нужна Смерть как освобождение от власти практики, как избавление от "порочной природы":

" Подруга-смерть, не замедляй,  
Разрушь порочную природу,  
И мне опять мою свободу  
Для созидания отдай.  
Настало время чудесам -  
Великий труд опять подьему,  
Я создал небеса и землю,  
И снова ясный мир создам."

( "Настало время чудесам" )

Тот, кто играет на сцене, таким образом, мертвец, выдающий себя за живого, маг, иллюзионист, и его игра - тоже обман, иллюзия, выдаваемая за реальность. Герой Сологуба, несомненно, об этом знает, поэтому и говорит о "чудесах" творчества - "И опять из полной чаши / Я рассею чудеса" -(стихотворение "Я влюблен в мою игру").

При всем разнообразии ролей, которые исполняются на "сцене" (мечтатель, волшебник, "Единое Я"-творец, артист и т.п.), герой Сологуба все же всегда играет самого себя, являя в разных личинах глубинную, подземную, неподвижную волю к личному совершенству, неданному ему, недостижимому для него. Это отнюдь не весь "общий облик писателя", но о нем Сологуб, отказавшийся прокомментировать, пояснить свои произведения, сказать ничего не может, сознавая, что он роковым образом обречен своим временем являть настроения застылости и оцепенения. "Нормальный человек все вынесет, кроме неподвижности, и всем пожертвует, от всего отречется, [...] лишь бы не быть обреченным на подземное несказанное бытие Сологуба. А между тем [...], вся его поэзия - неподвижное, хотя и страшно напряженное созерцание одной точки", - пишет один из ранних критиков



Сологуба философ Лев Шестов, сравнивший его поэзию с ответами Пифии, с вечной и мучительной загадкой, отметивший ее дивную музыку, "смысла которой ни Сологубу, ни его читателям разгадать не дано"<sup>14</sup>. При этом критик пронизательно замечает, что Сологуб отнюдь не проповедует дремотно-демоническую ментальность, никого не зовет за собой, не хочет, чтобы читатель оправдал или полюбил жизнь его героя, он ее именно являет во всей ее проблематичности. Его лирику в целом можно было бы назвать воспроизведением беспробудно-тяжелого, "сюрреалистического" сна героя-волонтариста (воспользовавшись названием его первого романа "Тяжелые сны" 1896 г.): здесь все происходит во сне-времени, от которого невозможно уйти, некуда уйти, которое обрекает героя на демонизм, не снимая с него при этом моральной ответственности за него:

"Я спал от печали  
Тягостным сном.  
Чайки кричали  
Над моим окном...  
Заря возопила:  
- Встречай со мной царя.  
Я небеса разбудила,  
Разбудила, горя. -

И ветер, пылая  
Вечной тоской,  
Звал меня пролетая  
Над моею рекой.  
Но в тяжелой печали  
Я безрадостно спал.  
О веселые дали,  
Я вас не видал!"

Волонтаризм поработанного практикой эстета, который хочет защитить индивидуум, неизбежен и демоничен, - как бы говорит поэт своим творчеством, но больше он ничего сказать не может и, подобно гоголевскому художнику, без любви написавшему "Портрет", снова и снова рисует мучающий его призрак, обнажая его призрачность, но в то же время и "оживляя мертвеца", за-

ставляя его "бродить по свету". Так Сологуб исполняет ту задачу защиты индивидуума, за которую берутся старшие символисты волюнтаристского крыла.

Сологуб принадлежит к числу тех художников, творческие искания которых разворачиваются одновременно и успешно и в лирике, и в прозе. Прозаическое наследие Сологуба богато и разнообразно (новеллы, романы, сказки, притчи, драмы и т.д.), но вершины его талант достиг в завоевавшем широкое признание романе "Мелкий бес", над которым он работал 10 лет (1892—1902) и который увидел свет лишь в 1907 году, и в любимой им самим "Творимой легенде" (1914 год).

В статье "Навь чары мелкого беса" ("Навь чары" — подзаголовок романа "Творимая легенда") Корней Чуковский писал: "О, мы все это знаем, — эту тошноту, это головокружение от человеческих лиц, шляпок, речей, походок, — когда идешь по улице, и каждая чужая улыбка — как пощечина, и каждая физиогномия — как карикатура, — и колет, и царапает сердце каждый напояженный ус, — и зачем у Руслан-Звонаревой на носу бородавка? Это мучительней всяких мучений[...]. У Сологуба это чувство всегда: тошнит от человечества, от мира; он как тот тифозный больной, — из чеховского рассказа, — который, когда видит чухонца, думает: "Противный народ эти чухонцы... и греки. Совсем лишний, ни к чему ненужный, противный народ. Занимают только на земном шаре место. К чему они?" Каждая наша нескладница, каждый наш жест — как личное ему оскорбление[...]. Теперь толкуют много о философии Сологуба: г-жа Чеботаревская, Иванов-Разумник, Сергей Городецкий очень дельно излагают его "систему", но

здесь не философия, здесь боль, здесь "сердце в занозах"; здесь тоска, а не система!"<sup>15</sup> В приведенной цитате показатель-но, во-первых, признание современника Сологуба в том, что от-вержение всего мира из-за его (вернее - своей собственной) не поддающейся жизненному устранению деформированности, ему зна-комо (Сологуб, как мы уже указывали, изображает явление, ха-рактерное для своего времени). Во-вторых, показательно, что у Чуковского-художника вызывает отвращение, страх не столько "все ножи, розги, штыки, зуботчины", все "капли крови", кото-рыми полны рассказы и романы Сологуба, сколько "бородавка на носу Руслан-Звонаревой", т.е. прежде всего нарушение норм эс-тетических. Ведь согласно представлениям романтиков, на кото-рые ориентируется Сологуб как на некую, еще недавно действи-тельную, норму, не эстетика исходит из этики, а, наоборот, прав-да по своим возможностям кроется в Красоте, которая ее созда-ет, и эстетическая настроенность души является, таким образом, тем всеобъемлющим даром, который дает человеку природа. "Фи-лософия поэзии вообще начинается с самоценности прекрасного, с того, что оно отделено и должно быть отделено от истины и нравственности"<sup>16</sup>, - пишет Ф. Шлегель, к которому присоеди-няется и Вакенродер, считающий чувство прекрасного "одним и тем же для всех небесным лучом, преломляющимся в разных землях тысячами разных цветов"<sup>17</sup>, и Новалис, утверждающий, что "поэ-зия - есть всё и вся"<sup>18</sup>, а философия является лишь теорией поэзии, показывающей нам, что она (т.е. поэзия) собою пред-ставляет.

В-третьих, чрезвычайно показательное сравнение такого видения с видением тифозного больного, продиктованное сознанием абсурдности отвращения к миру, абсурдности, которую не скрывает и сам Сологуб, надевающий маску эстета, но критически относящийся к своему занимающему эстетическую позицию герою-демону, хотя из приведенной цитаты скорее следует, что Чуковский, однозначно приписывая это отвращение самому Сологубу (ср. "У Сологуба это чувство всегда... Он как тот тифозный больной[...]"). склонен не замечать мистификаторства последнего. Однако, тот же Корней Чуковский заметил, что "в его писаниях - вечная, в сущности, схватка Триродова и Передонова... и странно следить, с каким однообразием во всех своих драмах, трагедиях, притчах, новеллах, стихах, рассказах, статьях и сказках, на тысяче арен под тысячью личин, Сологуб изображает все тот же, все тот же турнир, всех тех же непримиримых противников"<sup>19</sup>. Корней Чуковский прав: все произведения Сологуба нужно рассматривать как такие, где разворачивается непримиримая борьба между демоном безжизненного творчества эстетом Триродовым<sup>+</sup> и мелким бесом практики Передоновым, и, прежде всего, так нужно рассматривать роман "Мелкий бес". Но кто же в этом лучшем романе Сологуба может быть отождествлен с Триродовым? Это, несомненно, рассказчик, тот всевидящий, всезнающий и всё отвергающий, по существу

---

<sup>+</sup> Образ, символизирующий провозглашенное еще Н. Минским<sup>20</sup>, которым Сологуб увлекался, как единственно реальное стремление индивидуума - "вечное стремление к несуществующему и несбыточному" и вечное отталкивание от существующего при полном сознании фантастичности своих мечтаний.

призывающий небытие, Нирвану обыватель, которого А. Белый остроумно окрестил "Далай-Ламой из Сапожка"<sup>21</sup>, этот "анти-Передонов", утопическое "я" самого Сологуба"<sup>22</sup>.

В изображении главного героя рассказчик пристрастен и тенденциозен, и не потому, что такой "натуры" как Передонов не могло быть вокруг него (Сологуб признается, например, что о некоторых еще более страшных вещах, которые он наблюдал в провинции, он никогда и нигде не смел писать, потому что никто не поверил бы, что такое может быть на самом деле), а потому, что он, как заметила З. Гиппиус в статье "Слезинка Передонова", не любит своего "нищего всем" героя, а только "нашел и показыва-ет"<sup>23</sup>, отказываясь видеть в нем человека, своего ближнего (правда, З. Гиппиус приписала эту нелюбовь однозначно самому Сологубу, отождествив его с его нарративной маской, таким образом упростив роман, сведя его, собственно говоря, к злему, хотя на уровне фактов достоверному, памфлету).

В характеристике, данной Передонову З. Гиппиус, поражает меткое определение "нищий всем": у Передонова воистину ничего нет, буквально никаких спиритуальных ценностей, определяющих "образ Божий" в человеке, и в этом смысле он — одно сплошное безобразие: "Его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умертвляющим аппаратом. Все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь. В предметах его бросались в глаза неисправности и радовали его. Когда он проходил мимо прямостоящего и чистого столба, ему хотелось покривить его или испакостить. Он смеялся от радости, когда при нем что-то пачкали. Чисто вымытых гимназистов он презирал и преследовал[. .]

Неряхи были для него понятнее. У него не было любимых предметов, как не было любимых людей, - и потому природа могла только в одну сторону действовать на его чувства, только угнетать их[...]. Быть счастливым для него значило ничего не делать и, замкнувшись от мира, улаживать свою утробу"<sup>24</sup>.

Но этот абсолютно нищий умом, душой, духом "учитель" Передонов - пародия на мир индивидуализированный, даградированный индивидуум, превратившийся в воинствующую массу в ее физической реальности и метафизической сущности. Как физическая реальность Передонов - "маленький человек", который занимает не свое место, и смутно ощущая это, стремится упрочить свое положение. Не случайно роман показался тогдашнему читателю реалистическим, т.е. рисующим типические характеры в типических обстоятельствах, изображающим с натуралистической дотошностью банальную историю провинциального карьериста и жизнь окружающих его уродов метко, заостренно, доводящим и образы и события до кошмара, нелепости, патологии.

В изображении жизни провинциального города как физической реальности явно ощутима гоголевская сатирическая традиция: рассказчик, высвечивая "выпадение" и искажение элементарных спиритуальных ценностей, являет нам сонм вырожденков, "отцов города" - прокурора Авиновицкого, исправника Минчукова, предводителя дворянства Вериги и т.д., которых посещает Передонов, эта мертвая душа, подобно тому, как у Гоголя Чичиков посещал, постепенно скупая "мертвые души" и становясь их хозяином, омертвевших, вырождающихся помещиков. Но если Гоголь не мог поверить в то, что индивидуальными усилиями остановить запе-

Чатленный им процесс деградации невозможно, если он еще наде-  
ялся на силу смеха, на то, что если высмеять погруженного в  
мелкие, чисто практические интересы и потому забывшего о кра-  
соте, истине и добре вырождающегося индивидуума, не унижая, а  
очищая его в горниле романтической сатиры и иронии, если пока-  
зать ему в "зеркале" во что он превратился, то он ужаснется и  
начнет искать путей спасения (как говорит брюсовская героиня  
Рената - "[...] что если бы обратили мы взор на себя, как в зер-  
кало, и увидели бы свои грехи и свой позор? Ведь всем нам,  
каждому, надо было бы ужаснуться, и, как оленю от охотника,  
бежать в монастырскую келью")<sup>25</sup>, то Сологуб уже не может не  
видеть, что есть такая степень деградации, при которой индиви-  
дуальные усилия становятся безрезультатными, т.е. ощущает гра-  
ницы действительности того закрытого и личностного представления  
о мире, в круге притяжения которого он сам, подобно Гоголю,  
еще находится. Ощущая свое бессилие что-то сделать, рассказчик  
Сологуба может только безлично, бесстрастно "явить" уродливый  
мир бездуховной практики (отсюда, например, реферативно-нейт-  
ральный стиль при оценке такого поведения героев, от которого  
Гоголь, наверное, закричал бы в тоске). Он вынужден "не любить"  
своего героя, снять с себя всякую моральную ответственность за  
него, воспринимать его только как анти-эстетический феномен,  
как антипод Прекрасного, т.е. как Безобразное. В то же время  
роман Сологуба показывает как мертвенна, нечеловечна, демонич-  
на эта эстетическая позиция рассказчика. Парадоксальным обра-  
зом "мелкий бес" Передонов и "Демон" Триродов, который в этом  
романе еще не обрел своего подлинного лица, еще не стал полно-

правным героем, выступая всего лишь как рассказчик, об облике которого мы можем судить только опосредованно, похожи в чем-то очень существенном: "У него не было любимых предметов, как не было любимых людей"<sup>26</sup>, - говорит о Передонове рассказчик, но то же самое можно сказать и о нем самом. "И все, что пред собой он видел, он презирал или ненавидел", - писал в свое время о своем "Демоне" Лермонтов; сологубовский же демон уже даже не презирает, не ненавидит, а как-то бесстрастно, отчужденно, безлично, мертвенно созерцает.

Опосредованно о "родстве" между рассказчиком и его "героем" свидетельствует и разветвленная система литературных аллюзий и реминисценций, которые, как бы давая парадигму генезиса Передонова, "поднимают" его, тупого и низкого, ставя в связь либо с менее "низким", чем он сам (напр., гоголевский Чичиков, чеховский Беликов, пушкинский Герман), либо, неожиданно, - с несравненно более высоким (лермонтовский Демон), а иногда даже и с возвышенным (шекспировский Гамлет). Функция многочисленных реминисценций и аллюзий, на всех уровнях буквально пронизывающих роман, заключается в том, чтобы включив и Передонова в индивидуализирующийся человеческий феномен, показать тот крайний случай, когда явственно обнажается безумие приверженности к ставшим недейственными представлениям, подсказываемым закрытой и личностной картиной мира: символ этого безумия - Передонов, мечта всей жизни которого стать инспектором училищ, навести "порядок" и показать себя, т.е. соответствовать представлению о достойном гражданине, Передонов, который, как мы узнаем из романа, "тоже стремился к ис-



тине, по общему закону всякой сознательной жизни, и это стремление томило его<sup>27</sup>, странным и зловещим образом "выделяя" из не "томящейся по истине" среды (символ обывательского спокойствия — глупый молодой человек, вечно веселый, блещущий "баран"-Володин, этот новый Авель, антипод беспокойного, вечно мрачного нового Каина — Передонова), превращая его в "лишнего человека", хотя, безусловно, ставшего уже карикатурой на самого себя.

Изображая Передонова, рассказчик, хотя и не навязчиво, но очень последовательно, внушает читателю мысль о том, что его "герой" — не человек (то же самое он делает и с другими персонажами романа: "Вершина — "колдунья злая", Володин — "баран", сестры Рутиловы — молодые "ведьмы" и т.д.), причем эта мысль внушается чаще всего за счет приемов мифологизации всего художественного пространства, времени и персонажей. Однако, парадоксальным образом, именно мифологичность романа препятствует такому внушению, ведь миф о всеобщем, о "космическом", по своей природе, как на это указал Керени<sup>28</sup>, всегда говорит об искре божественного (или даже о "божественности") в том всеобщем, которое становится предметом мифологизации, как бы нелепы, ужасны, безобразны с точки зрения современного человека ни были некоторые мифологемы (например, мифологемы архаичных мифов). Особенность цитирования мифов<sup>+</sup> в "Мелком

---

<sup>+</sup> Характерное для литературы русского модернизма цитирование мифов имеет целью выявить более общий, более существенный мир, чем мир т. наз. "реальный".

бесе" заключается в том, что многочисленные и самые разные мифы, контаминируясь, причудливо наслаиваясь друг на друга, в конечном итоге как правило выходят в архаику. Так, например, библейский миф о Каине и Авеле становится "историей" о жреце и о жертвоприношении, в которой Каин-Передонов как некий древний шаман (ср. его пляски, заговоры и другие ритуальные "действия") приносит своему богу - древнему Хаосу - в жертву барана: Авеля-Володина (см. сцену убийства: "Передонов быстро схватил нож, бросился на Володина и резнул его по горлу. Кровь хлынула ручьем...! Прерывистый раздался визг...! Володин...! хрипел, двигался ногами и скоро умер. Открытые глаза его стеклятели, уставленные прямо вверх. Кот вышел из соседней горницы, нюхал кровь и злобно мяукал...")<sup>29</sup>.

Таким образом, если иметь в виду вышеуказанную специфику мифа, то превращающееся за счет нарративных приемов мифологизации в космическое мещанство, с его пошлостью и безобразием, неожиданно оказывается включенным в "богочеловеческий" мир, приобщенным к человеческому феномену, хотя, безусловно, это происходит не только без ведома рассказчика, но и в противовес тем намерениям, которые он преследует. Ведь для рассказчика передоновщина существует лишь как всеобщее бесперспективное мещанство, и на физическом, и на метафизическом уровне: на физическом уровне мещанство - это, как мы уже указывали, не признающаяся им за человеческую массовость, на метафизическом уровне оно есть "Дряхлый хаос", к которому возвращается деградирующая человеческая культура, чтобы в нем потерять себя:

круг замыкается, история кончается, культура, достигнув дряхлого возраста, гибнет, подобно тому, как она будет гибнуть у Шпенглера в "Закате Европы"<sup>30</sup>. Тот общий миф, который творит здесь рассказчик, показывая как хаос все более и более овладевает миром, как все более и более помрачается сознание главного героя, бросая отблеск сумасшествия на его окружение, и все страшнее и страшнее становится "наш город" - некое локально не ограниченное, "всеобщее" место провинциального существования, ад крошечный, собственно говоря, должен был бы быть назван не мифом, а антимифом, так как это не миф "творения", какими по существу являются космогонические мифы, всегда в конечном итоге говорящие о становлении миропорядка, о культуре, а нечто прямо противоположное: индивидуальный, детерминистический миф разрушения, гибели культуры, ее движения вспять. Рассказчик обращается с мифом произвольно, приспособляя мир к своему видению (массовое, хаотическое = нечеловеческое), давая вариант "черной стилизации мира"<sup>31</sup>, создавая вокруг всех персонажей романа, как это уже было отмечено исследователями<sup>32</sup>, всё нарастающую мистическую ауру, заполняя пространство между фигурами и предметами всё стужающейся атмосферой дьявольщины. Важную роль в создании этой атмосферы играют животные (кот, баран, вороны), связанные с магическими манипуляциями вещи (карты, кофе, табак), фантастические существа (недотыкомка, глаз-птица, шальная курносая баба-кухарка). Поддержанию этой иллюзии способствует и моноаспектуальность изображения персонажей: каждый из них сведен к одной черте, все они плоскостны, ничто не отмечается внутри сознания, у характеров нет

развития, показаны лишь либо нарастание исходного качества, либо же неожиданные метаморфозы, обычно внешние (напр., связанные с переодеванием).

Аналогичную функцию создания черной стилизации мира и внушения мысли о принадлежности Передонова и его окружения к миру дьявольскому играет и лейтмотивность (напр., повторение мотива сада Вершиной, превращающегося в "магическое пространство") и - шире - постепенно нарастающая, доведенная до "черного марева" поэтизация текста (его ритмизация, соположенность и параллельность частей и т.п.).

Особое место в романе занимает история Людмилы и Саши Пыльниковы, которая, если иметь в виду как она подана рассказчиком, является, как это отметил М. Дрозда, в отличие от черной стилизации мира (Передонов и его круг), попыткой дать стилизацию светлую, внушающую мысль о том, что единственной гарантией возможного спасения для индивидуума может быть отделяющая его от массы мечта, творимая им прекрасная легенда. Интересно, что если при создании "мифа о мещанском бытии"<sup>33</sup> античные и библейские, т.е. культурные, мифы выходили в архаику, что по "заданию" стилизатора должно было говорить о гибели культуры, но в общем смысловом целом романа приобщало феномен бесформенной практики к миру человеческому, то здесь, наоборот, все движется в противоположном направлении: Людмила, одна из четырех молодых "ведьм"-сестер Рутиловых, должна стать в изображении рассказчика античной нимфой, героиней пасторального сюжета о Дафнисе и Хлое. Но если по замыслу рассказчика, стилизующего свою любимицу под свой эстетический идеал, согласно которому

реабилитированная прекрасная и свободная плоть = "святая плоть"<sup>+</sup>; волюнтаристски не считающегося с требованием гуманистической универсальности, возрождение античности – этот новый Ренессанс с его культом индивидуально-прекрасного – должно быть залогом возрождения культуры, то роман в целом разоблачает его иллюзии: не случайно отношения Людмилы с Сашей, начатые в духе свободной эротики, которой отдал дань и другой символист-стилизатор М. Кузмин, граничат с развратом и извращенностью, не случайно они отнюдь не свободны от грубости и вульгарности. В конце романа в сцене с Хрипачом ложь Передонова прямо сопоставляется с полуложью Людмилы и даже намекается, что "различия лишь в эстетизации, в литературно-эстетической сублимации все той же передоновщины"<sup>34</sup>. И это вынужден сделать со своей любимицей сам занимающий эстетическую позицию рассказчик: он вынужден отнестись к стилизаторскому эстетизму, столь характерному для стиля "модерн", иронически (отметим, однако, что и усталая ирония по отношению к стилизаторскому эстетизму, также является неотъемлемой чертой стиля "модерн", если иметь в виду его лучшие образцы).

"Всякая поэзия хочет быть лирикою, хочет сказать здешнему, случайному миру нет, и из элементов познаваемого выстроить мир иной, со святынями, "которых нет"...] Но всякая истинная поэзия кончает ирониею]." – писал Сологуб в статье "Демо-

---

<sup>+</sup> Заметим, что то же самое Людмила хочет сделать со своим любимцем, Сашей, когда она наряжает его, опрыскивает духами, любит его по-гречески женственной красотой и молодостью.

ны поэтов"<sup>35</sup>, и эту же мысль он повторяет почти дословно в начале написанной позже "Творимой легенды" – своего самого "иронического" романа. Что же понимает Сологуб под иронией? "Снимая покров за покровом, личину за личинкой, ирония открывает за покрывами и личинами вечно-двойственный, вечно противоречивый, всегда и навеки искаженный лик. За ангельским сладкогласием поэтов, за образами их золотого сна обличает она сонмище уродливых демонов"<sup>36</sup> (подчеркнуто нами. – Н.С.). Воплощением такого "золотого сна" поэта, за "сладкогласием" которого встают "сонмища уродливых демонов", является роман "Творимая легенда", остроумно названный К. Чуковским "музеем прежних переживаний"<sup>37</sup> героя сологубовской лирики (заметим, что гораздо более осязаемое в этом романе Сологуба отвердевание, фетишизирование, обескровливание уже и в лирике представленных как сомнабулические, "дремотные", неподвижные, переживаний лирического героя – прием подчеркнуто иронический).

Как и в романе "Мелкий бес", в "Творимой легенде" представлен процесс рождения индивидуального мифа, но если в первом случае рождался "миф о мещанском бытии", то здесь мы имеем дело с мифом о жизни художника. Поэтому во главу угла в этом романе поставлена орфическая аллюзия, которая, будучи как бы скрытой пружиной действия, предопределяет всю архитектонику "Творимой легенды".

Образ героя "Творимой легенды" – эстета и поэта Триродова, чье видение мира воплощается и иронически разоблачается в романе, создан так, как будто в судьбе этого персонажа оживают пессимистические и мистические идеи древней Греции, песси-

мистические потому, что согласно этим идеям оторванные от единства роковой виной самоутверждения, дифференциации, души людей - этих падших Демонов - скитаются по миру в бесчисленных рождениях ("Я уже был и юношей и девой, / И кустом, и птицею, и немой рыбою в море", - говорит Эмпедокл)<sup>38</sup>, обреченные на томление и скорбь (ср. в романе Сологуба разные и по месту и по времени мучительные "существования" главных героев. в разных обличьях, мотивирующие причудливо-фантастическое построение романа). Но представления орфиков предполагали и таинственную мистическую возможность искупления вины, мистериальных очищений. По мере постепенного очищения души ее удел на земле становится все выше и завиднее, и, под конец, как говорит Эмпедокл, очищающиеся "становятся[.] прорицателями, поэтами, врачами и вождями среди смертных людей[.]"<sup>39</sup> (ср. с образом Триродова, который предстает в романе как маг, поэт, ученый и общественный деятель, становясь в конце концов королем), причем долгий срок испытания сокращается для тех, кто три раза подряд избрал жизнь истинной мудрости и святости (отсюда - возможное объяснение символики имени Триродова), они, по словам, Пиндара, в которых звучат отголоски орфических влияний, "направляются по пути Зевса к чертогу Хроноса, где дуновения океана веют вокруг острова блаженных"<sup>40</sup> (в романе Триродов, как бы с честью пройдя через все испытания, которые уготовила ему жизнь, отправляется на своем воздухоплавательном корабле-оранжерее на "блаженные" "Соединенные острова").

В представлениях орфиков, несмотря на их пессимизм, главное - это пафос очищения, усмирения природных сил песней и ас-

кезой: униженная, иссохшая, жаждущая душа, преодолев все трудности и ужасные испытания воистину приобщалась к миру божественному (как говорит Эмпедокл, очищающиеся в конце концов "вырастают в богов, величайших по чести, разделяя жилище и трапезу с другими бессмертными"<sup>41</sup>). В романе же Сологуба все это только "творимая легенда", утопия, созданная болезненным воображением современного поэта, который хотя бы в мечтаниях, хотя бы во сне хочет ощутить себя свободным от власти практики, сохраняющим моральную чистоту, благородство, мудрость во всех ситуациях. Но даже и это ему не дано: в его "сне" мечта и действительность - красивое и безобразное, живое и мертвое, высокое и мелочное, реальное и фантастичное, здоровое и болезненное, чистое и порочное - переплетаются, как это обычно бывает во сне, самым причудливым, самым невероятным, и по существу уродливым, образом, свидетельствуя о невозможности эстетического преображения мира, ухода от практики, о крахе закрытой и личностной картины мира.



УІІІ.

А. БЛОК (1880—1921) - лирик

"Как памятник началу века  
Там этот человек стоит[...]"

(А. Ахматова)

"Стихи о Прекрасной Даме" (1904) - первая книга крупнейшего лирика эпохи Блока, определившая, несмотря на то, что в художественном отношении она была менее совершенна, чем всё, написанное им позднее, его дальнейший поэтический путь.

Источники этой книги - как и всей блоковской лирики - в культе Вечной Женственности, в лирике и в философии Вл. Соловьева, из которых Блок воистину "вышел", так как его "Прекрасная Дама" была для него не тем, чем "Вечная Женственность" была для его учителя. И не потому, что для Соловьева "Она" была глубоким мистическим откровением, высшей религиозной реальностью, вечной идеей ("неподвижным солнцем Любви"), обладающей ноуменальным бытием, как обладали им идеи в философских построениях Платона, ученик же, как считает Иванов-Разумник<sup>I</sup>, был вообще далек от мистических переживаний: оба, - и учитель, и ученик, - были мистиками и неоплатониками, но разница заключалась в том, что Вл. Соловьев вплоть до самого последнего своего художественно-философского произведения ("Три разговора. Повесть об Антихристе") полагал, что та идейная позиция, которую он занял, обладает реально преобразующей феноменальный мир действительностью, что "смерть и время", которые "царят на земле", не являются ее "владыками" до конца истории, что они могут и должны быть побеждены усилиями индивидуума, направлен-

ными на реальное осуществление гармонии, на достижение Всеединства, Блок же, хотя и хотел думать так, как его учитель, уже не мог не сомневаться, делая и надежды, и сомнения в равной мере источником своего поэтического вдохновения и общей сквозной "темой" своей лирики.

Восходящее к Вл. Соловьеву обращение к мистическому опыту как к опыту основополагающему у Блока, как и у других младших символистов, было вызвано тем, что для них мистика, призванная свидетельствовать о границах имманентных представлений о мире, указывающая на метафизическое существование вещей за пределами сознания индивидуума и на взаимозависимость (полярность) жизни и сознания, была своеобразным путем защиты индивидуума. Уже средневековые немецкие мистики - Мейстер Эккхардт (1260—1327), Иоганн Таулер (1290—1361), Генрих Эус (1295—1365) - стремились к достижению мистической унии с Богом без всякого посредничества<sup>2</sup>, т.е. индивидуальным путем, что держало в постоянном напряжении их укорененное в церковной жизни сознание. Но входя в поисках путей защиты индивидуума в антагонизм с авторитетом церкви, они, как верные ее сыны, отнюдь не желали отвергнуть его, принимая как норму каждодневный, каждоминутный конфликт между действенностью идей и действительностью вещей, так как в соответствии со средневековым представлением о мире идеал не мог и не должен был осуществиться в имманентном мире; Соловьев же и его последователи, будучи гуманистами, не могли удовлетвориться лишь субъективным урегулированием противоречий, отказаться от мысли об их объектив-

ном, реализующемся в имманентном мире устраниении.

Писавший о современных религиозных исканиях П. Юшкевич<sup>3</sup>, заметил, что чем меньше стройности ощущал интеллигент в своем социальном строе жизни, тем больше гармонии вкладывал он в свое космическое чувство жизни, что вело к пантеизму, привлекательному для современных ему мыслителей и художников тем "чувством вселенскости" — единства, цельности, связности всего бытия — которое он внушает, т.е. не столько его интеллектуальным содержанием (одушевленность всего мира), сколько его эмоциональным наполнением. Так и Вл. Соловьев, с именем которого связана, прежде всего, идея Всеединства, в своей лирике, говорящей о мистическом достижении цельности, вынужден был придти к пантеизму, пренебречь противоречиями, осложняющими сознание и душу человека рубежа веков, что он и сделал, считая это своим духовным долгом, хотя и понимая при этом, что он рискует прослыть чудачком-фантастом (см., напр., поэму "Три свидания", где он, описывая в явно иронических тонах мистические переживания лирического героя, представляет их как самое важное и значительное из всего, происходящего в его жизни). Что же касается философских работ Соловьева, то в целом их характеризует служение двум исключаящим друг друга богам — "[...] и проникающему всю (современную ему — Н.С.) науку духу рационального, и духу иррационального, захватывающему мало по малу литературу, философию, отчасти даже точное знание"<sup>4</sup>, обусловившее нередко у него неорганичность, несочетаемость позитивистских тезисов с мистическими откровениями. Блок же, истоки поэзии которого, как справедливо заметил Иванов-Разумник, лежат в декадентстве 90-ых годов, ощу-

щая себя, подобно герою Иннокентия Анненского, лириком, который "заживо погребен в богатой могиле"<sup>5</sup> своей души, хотя и видел "духовным зрением" то, что видел его учитель, смотрящий на дольний мир, на эту платоновскую пещеру, где все лишь "отблеск", лишь "тени от незримого очами", сквозь "магический кристалл" Любви к "Единственной на свете", не желал пренебречь опытом современности, говорящим о непроницаемости сферы практики для индивидуальных усилий. Не считаясь с этим опытом, Соловьев достиг в своей лирике цельности, хотя эта цельность была цельностью догматической; для запечатлевшего же напряженнейший драматизм вторжения мистического опыта в сознание разочарованного в осуществимости идеала человека своего времени Блока цельность художественного видения была лишь желанной, но недостижимой мечтой. Догматическая цельность учителя, сделавшая его религиозным философом-идеалистом, воспрепятствовала ему в том, чтобы создать поэзию в полном смысле художественную, которая, и в том случае, если она является философской, должна отражать непосредственный острый драматизм самого процесса мышления; его же "философская мысль не сумела стать поэтической мыслью (в этом плане есть аналогия между Вл. Соловьевым и поэтами-любомудрами)", — как отмечает Л. Гинзбург<sup>6</sup>, объясняющая, однако, это лишь незначительностью его поэтического дарования. Лирика же ученика, запечатлевшего надежду, сомнение и трагическую вынужденность отказа от желанной для гуманиста объективной реализации идеала путем индивидуальных усилий, стала подлинным эстетическим достижением.

В статье о Вл. Соловьеве Блок назвал своего учителя "ры-

царем-монахом"<sup>7</sup>, но если иметь в виду, что именно Блок принимает (хотя и не как свое задание, в отличие от средневековых мистиков, а как некое вынужденное, но неизбежное состояние) обреченность индивидуума на бесконечный, бесцельный "путь" и вечное, бесцельное страдание, то рыцарем-монахом скорее нужно было бы назвать его самого. Заканчивая свою книгу о Блоке, К. Чуковский пишет по поводу его последней трагедии "Роза и крест": "Блок всегда был Бертраном, но осознал это только теперь. Идти некуда, но будем идти, любить некого, но будем любить. Нас не запугаешь бесцельностью...":<sup>8</sup>

"Всюду беда и утраты,  
Что тебя ждет впереди?  
Ставь же свой парус косматый,  
Меть свои крепкие латы  
Знаком креста на груди"

("Роза и крест")

От Вл. Соловьева Блока отличает не только ощущение недейственности всех идейных позиций, абсолютизирующих роль и значение индивидуума, присущее ему с самого начала творческого пути, но и сам характер мистических переживаний, не созерцательный, пассивный, как у учителя, а действенный, активный. Для Соловьева восхождение на вершины духовной жизни — это процесс, в котором от индивидуума требуется только, чтобы он, образно говоря, будучи созданным "зрячим", не закрывал глаза на свой идеальный прообраз, на замысел Бога, излучающийся через являющуюся в мир Софию. Этот пассивный путь — путь Любви: индивидуум не противится восхождению на вершины духовной жизни

потому, что в душе его есть искра любви к совершенному, как некий метафизический залог достижения совершенства.

Блок же воспринимает этот процесс как активный: индивидуум, будучи как бы слепым от рождения, должен воистину прозреть, узнать своего Бога через его Мудрость – Софию. Этот путь – путь познания: индивидуум стремится к полноте потому, что в его душе есть искра Божественной мудрости как некая метафизическая потребность совершенства.

В этом смысле Блок ближе и к средневековым немецким мистикам, и к их в определенном смысле последователям – немецким романтикам. Для средневековых мистиков само по себе существование возможного идеального прообраза мира и человека, само по себе возможное наличие в конечном, материальном бесконечного, духовного (Божественного) ничего не значило без осознания этой возможности: "Если бы я был королем и не знал бы об этом, я не был бы королем", – говорят средневековые мистики. Немецкие же романтики в своей восходящей к Шеллингу натурфилософии и мистике природы, принимают природу как ценность также не потому, что в ней наличествует уже готовое духовное начало, а потому, что она томится по сознательности ("Растение, – говорит натурфилософ Стеффенс, – открывшееся томление земли"<sup>9</sup>, как бы повторяя мысль философа-мистика Якоба Бёме, сказавшего, что лучшее доказательство бытия Бога – это цветущий луг), именно в силу этого являясь одной из ступеней – хотя и низшей – развития сознания. Для Новалиса, например, как пишет Журмунский в книге "Немецкий романтизм и современная мистика", "жизнь[...] становится святой, как форма и тело, в которых проявляется божественный дух"<sup>10</sup> (подчеркнуто нами. – Н.С.), именно проявля-

ется, а не просто наличествует.

Мистические переживания, запечатленные у Блока в "Стихах о Прекрасной Даме", пронизаны духовной жаждой лирического героя, направленной на обретение "Ее" как совершенной полноты духовной жизни, и только эта жажда, это томление, эта устремленность, свидетельствующие о пробудившейся сознательной жизни души (символически — о "рассвете", наступившем после "предрассветного" состояния, запечатленного в "Ante Lucem"), заставляет "Ее" — строгую и недоступную — на редкие мгновения снисходить к нему (заметим, что в "Трех свиданиях" у Вл. Соловьева его Вечная Подруга является ему в раннем детстве, т.е. мистические встречи происходят независимо от уровня духовной зрелости, сознательности героя, обуславливающей у Блока интенсивность и глубину чувства). Когда же во второй период, в период "антитезы", поэт обращает свой взор уже не на "Нее", а на мир Природы и Цивилизации, который его окружает, то ценностным (сущностным) в природе для него является то, что она ждет, томится по духовному, хотя внешне это и не проявлено ("тайные" ожидания, томления), недаром он изображает русалок, чьи "молчаливо раскрытые губы" просят чуда, "болотного попка", который молится, расцветающий "голубой взор" Ночной фиалки (у Блока цветут, открывая "томление земли", взоры, глаза, улыбки и т.п.); в мире же городском, цивилизованном, ценностно то, что летит (хотя полет обычно бывает направлен "в никуда", т.е. — к самоуничтожению, к концу, который должен стать началом иного бытия): ладьи, тройки, плащи, крылатые глаза "Снежной маски" и т.д.

Такая активность мистического переживания, делающая Блока по сравнению с Вл. Соловьевым (а из младших символистов с Вяч. Ивановым) своеобразным "западником", такая ориентация на познание, на сознательность, на Разум позволила ему увидеть и запечатлеть во всей обнаженности то неразрешимое противоречие между устремленностью к полноте духовной жизни и долгом отказа от ее индивидуальной реализации (Блок, таким образом, хотя и негативно, признает практику как то, что относится к человеческому феномену), к которому Вл. Соловьев лишь подошел как к проблеме в "Трех разговорах", а Вяч. Иванов смог пластически запечатлеть лишь в 20-ых годах. (Что касается А. Белого, то он в отличие от Соловьева, Блока и Иванова запечатлел не вторжение мистического опыта в сознание человека, а недоступность его для теоретически знающего о нем, ценящего его, стремящегося овладеть им неавтономного существа). О сутибой "сознательности" всего его творчества свидетельствует то, что свою лирику поэт, как известно, разделил на три тома, предложив читать ее как единый роман, говорящий о "вочеловечивании" лирического героя, проходящего в своем духовном становлении три этапа, которые он в духе гегелевской триады определяет как периоды "тезы", "антитезы" и "синтеза". Эти три этапа разнятся между собой тем, что в период "тезы" все внимание художника занимает жизнь как бы освобождающейся от "телесной" оболочки души — ее надежд, предчувствий, взлетов и падений — напряженно ждущей просветления, овладения полнотой Истины ("Я вышел в



ночь<sup>†</sup> Узнáть, поняты́..") и не получающей желанного.

В период "антитезы" душа обращается, или возвращается к "телу", не достигнув просветления (в соответствии же с учением средневековых мистиков о трех ступенях мистического опыта на второй ступени "инспирации" пробудившаяся к сознанию, что в ней открывается Сверхчувственное, душа принимает форму духа, чтобы обратиться к "телу", и в третий период "интуиции" предметом внимания становится та пограничная сфера, где мир духовный входит в соприкосновение с миром природным)<sup>12</sup>; мистические ожидания и действительное положение вещей оказываются разьединенными. Недаром В. Жирмунский говорит, подходя к творчеству Блока с точки зрения его поэтики, о том, что Блок вступает на путь "логического противоречия, диссонанса как художественного приема<sup>..</sup>", о столь характерной для него катахрезе ("Развертывая метафору по внутренним художественным законам, он не только не избегает логических противоречий с реальным, вещественным смыслом других слов, но как бы намеренно подчеркивает эту несогласованность"<sup>13</sup>..).

Что же касается периода так называемого блоковского "синтеза", то он отличается от двух предыдущих тем, что кризис индивидуалистического, романтического мировоззрения поэта, ощущаемый уже в период "тезы" и непосредственно переживаемый в период "антитезы", осознается как феномен не частный, субъективный, а "исторический", объективный, и становится предметом

---

<sup>†</sup> "Бог — ночь, и все мистики тяготят к ней. В книге Иова написано: "во сне, в ночном видении Он открывает у человека ухо и запечатлевает свое наставление", — писал Ф. Степун о мистическом опыте<sup>II</sup>.

высокого трагического видения и изображения<sup>14</sup>. Таким образом, термин "синтез" указывает, прежде всего, на качественное отличие этого творческого периода от двух предыдущих.

Три творческих периода у Блока как бы соответствуют трем этапам становления сознательной человеческой жизни — отрочеству ("рассвет"), юности ("утро") и зрелости ("день"); есть у Блока в его "романе" и пролог — "Ante Lucem" ("Перед рассветом"), соотнесенный с детством. Итак, Блок запечатлевает путь, пройденный сознанием, как он вырисовывается при взгляде с той высоты, которой сознание достигло: поэт видит границы, разделяющие три этапа восхождения (три книги лирики), более дифференцированные регионы внутри каждого этапа, которые он охватывает в циклах, составляющих своеобразные главы этого романа "воочеловечивания". Остановимся на этих этапах более подробно.

Составляющие ядро первого тома лирики "Стихи о Прекрасной Даме", как известно, представляют собой своеобразный лирический дневник<sup>15</sup>, в котором запечатлены перипетии романа между лирическим героем и его возлюбленной, не случайно названной Прекрасной Дамой. Идейная и эмоциональная переключка романтического творчества Блока с средневековой романтикой, воплощавшей романтическое переживание "вечно женственного" начала любви в образах рыцарского служения земной Мадонне — факт неоспоримый, причем речь идет именно об идейной и эмоциональной переключке, а не о реставраторстве средневековья или только о стилизаторском приеме. "[...] Романтические образы рыцарского служения даме, трубадурской любви, возвышенного культа "вечно женственного" были родственны Блоку [...] и симпатии к поэтическому миру ро-

мано-германского средневековья, в особенности по контрасту с безобразием современной буржуазной цивилизации, неоднократно звучат в его высказываниях на всем протяжении творческого пути", — отмечает Жирмунский<sup>16</sup>. Для Блока Прекрасная Дама — это образ чистой духовности, отрешенный от атрибутов природного, материального, бытового ("Дева", "Заря", "Купина" и т.д.). По своей мистической природе — это та "метафизическая сущностная категория бытия" (по определению Р. Ингардена<sup>17</sup>), которую можно назвать категорией Высокого (божественно-трансцендентного). Если иметь в виду традицию русской лирики, то генетически представление о Высоком восходит к представлениям Фета, как высшее бытие выделившего бытие чистого Единства и Покоя<sup>18</sup>. Символ бытия Единства и Покоя у Блока — Прекрасная Дама, которую поэт предчувствует "все в облике одном" и называет Невозмутимой, Ясной, Тихой. Служению этому сущностному началу бытия, которое должно было бы по самой своей природе охватывать все стороны человеческой природы, лирический герой Блока хочет отдаться так, чтобы ни один миг жизни не существовал вне связи с целым. Однако восходящее через Фета к рыцарской романтике XII—XIII вв. блоковское служение Даме отличалось тем, что если в эпоху средневековья оно не преследовало цели достижения совершенства в условиях эмпирического земного мира, реального, воплощенного осуществления идеала, то в представлении гуманиста рубежа веков согласно закрытой и личностной картине мира оно должно было в конечном итоге привести именно к этому. Поскольку же желания лирического героя этого цикла приобщиться

к бытию Единства и Покоя, реализовать идею человеческой полноты, по какой-то неизвестной ему причине оказывались тщетными, он ловил себя на том, что "думал холодно о Милой", т.е. "медленно сходил с ума"<sup>19</sup>, ведь согласно романтическим представлениям такое отношение к идеалу могло быть интерпретировано только как безумие. Это привело к тому, что у Блока появляются как бы два "я", относящихся к нему самому, и эта двойственность души ("двуликость") запечатлевается в образах двойников ("Я" - "Он", "Юноша" - "Старик", "Пьеро" - "Арлекин" и т.д.), причем больше всего их именно в период "тезы", в период, который обычно освещается в исследовательской литературе о Блоке как период "статический", единообразный, "однострунный", т.е. по существу "цельный" как у Вл. Соловьева<sup>+</sup>. Но хотя основная иносказательная тема "Стихов о Прекрасной Даме" это - молитвенная склонённость поэта-рыцаря перед божественной Невестой, или путь странника, идущего к далекому храму, терему или чертогу царицы, смена обликов в этой книге, свидетельствующая о проблемном сознании, о постоянной возможности другого (по сравнению, например, с соловьевским) видения вещей и явлений (и прежде всего о возможности другого, не только просветленного и молитвенного восприятия "Ее" и отношения к "Ней" - "И дерзкое возбудишь подзрение, Сменив в конце привычные черты") - это такая тема, ко-

---

<sup>+</sup> В отличие от Иванова-Разумника, заподозрившего Блока в том, что он никогда не был мистиком, Л. Гинзбург, наоборот, вслед за В. Жирмунским, не видит существенной разницы между мистическими стихотворениями Блока, вошедшими в его первую книгу, и лирикой Вл. Соловьева<sup>20</sup>.

торая заслуживает особого внимания. И не только потому, что она почти не затронута в критической литературе, но и потому, что в ней "реализуется" то предчувствие "падения" ("О, как паду и горестно, и низко[...]",) которое становится "предметом" художественного изображения в стихотворениях второго тома лирики.

Обращаясь к проблеме двойников, Блок продолжает традицию мировой литературы – Гофмана, Андерсена, Шамиссо, Гейне. При этом Блок обогащает эту традицию опытом русских писателей, прежде всего – Гоголя и Достоевского. С последним его роднит этический аспект в разработке темы: "Это сильное сознание, потребность самоотчета и присутствие в природе Вашей потребности нравственного долга к самому себе и человечеству. Вот что значит эта двойственность"<sup>21</sup>, – писал Достоевский в одном из своих писем по этому поводу. Как и у великого русского классика, двойственность у Блока означает потребность самопроверки, свидетельствуя о критическом отношении к той исходной позиции, в свете которой с помощью индивидуально-личностных усилий можно достигнуть человеческой полноты, приблизиться к совершенству. Однако, в отличие от Достоевского, герой которого до конца пытался отделить себя от своих "демонов", Блок создает образ такого героя, для которого его двойники – это в сущности равные партнеры, и его страдающий от мучительного раздвоения лирический герой отказывается в конечном итоге от попыток однозначно принять или однозначно отвергнуть какое-либо из своих "я". Так рождается лирика, многосторонне освещающая,

сталкивающая и оценивающая различные духовные позиции. В стихотворении "Двойнику", посвященном, как писал в своем дневнике Блок, "моему другому "я", выступающему в облике "старика", который в отличие от "я" пассивного, "совершил дело" ("подвиг трудный") – убил свою любимую, поэт как бы ищет ответ на вопрос о том, может ли раздвоенный лирический герой отвергнуть то свое "я", которое названо "другим". Итог стихотворения, несмотря на все старания отделить себя от преследующей "тени", дает отрицательный ответ на этот вопрос:

"Твой подвиг – мой. И мне твоя награда:  
Безумный смех и сумасшедший крик."

Поэт остается со своей раздвоенностью, мешающей ему достигнуть цели, приблизиться к мировой гармонии. Но достижению цели препятствует не только сама ужасная неотделимость "я" от "другого". В ряде стихотворения запечатлен такой двойник – "он", который неожиданно для лирического героя при всей своей неприемлемости для него оказывается ближе к общей цели: к овладению "тайнами бытия" (стихотворения "Мы странствовали с чим по городам", "Неотвязный стоит на дороге", "Я знаю день моих проклятий"). Блоковский расщепляющий лирическое "я" самоанализ как бы испытывает разные пути приближения к истине, и в этом испытании все более очевидной становится неизбежность отказа от того "я", которое было движимо верой в свою "безумно-младую" мечту.

Новая форма, которую принимает "двойник" – клоун Арлекин, выступающий в стихотворении "Свет в окошке шатался" уже как единственный герой, замещающий находящееся вне художественно-

го пространства стихотворения "подлинное" лирическое "я". Таинственно связанный с идеальным миром, о чем свидетельствует внушенная мистической настроенностью символика "света", Арлекин на своем пути к истине вступает в заговор с "темнотой", оставаясь вне маскарадной жизни, потому что он не довольствуется тем, что как бы видит за него мечтатель-поэт: скрытым под разнообразными лживыми масками "тайным" стремлением индивидуума, вовлеченного в маскарад жизни, к идеальному, побуждающим "Маску" рыцаря чертить "деревянным мечом письма", а "Маску" Дамы "восхищаться" ими:

"Он" - мечом деревянным  
Начертал письма.  
Восхищенная странным,  
Потуплялась "Она".  
Восхищенью не веря  
С темнотою - один -  
У задумчивой двери  
Хохотал Арлекин".

Если "свет" символизирует более ценностный, более высокий мир, то клоун-Арлекин потеряв связь с ним, остался "одним" с "темнотою", однако он не разделил своим участием в шутовском маскараде жизни ее лживости.

В стихотворении "Двойник", включенном в цикл "Распутья", подводящем итог первой книги лирики, все образы другого "я" контаминируются: двойник одновременно и "Арлекин", и "он", и "старик". В качестве художественного пространства стихотворения выступает "базар" - символ многоцветной, шумной, но лживой, поглощенной практикой жизни, и стихотворение ("песня") посвя-

щается героине всех базаров и ярмарок на свете — Коломбине. Третья непреходящая фигура ярмарочного действия (комедии дель Арте) это — не названный, но подразумеваемый Пьеро, роль которого хочет исполнить, чтобы воспеть Прекрасную Даму — Коломбину, "настоящее" я поэта. Однако, уже с самого начала оказывается, что воспеть Коломбину так, как ее мог бы воспеть Пьеро, невозможно, ведь возвышенно-романтический мечтатель, серьезный и печальный Пьеро наряжен в платье легкомысленного, легковесного, хохочущего над всем на свете, в том числе и над самим собой, шута-Арлекина, за которым стоит сумасшедший старик, убивший свой идеал, а за стариком — таинственный "он", циник, потерявший все, дошедший до полной нищеты, но получивший взамен какую-то необъяснимую власть над юным поэтом — Пьеро-Арлекином. Приняв роль Арлекина (нарядившись в его платье), поэт оказывается связанным со всеми своими двойниками, и его попытки отделить себя от них заранее обречены на неудачу, что осознается им самим. Об этом свидетельствует явно иронический конец стихотворения — безнадежный призыв к пониманию:

"Там Коломбина! О, люди! О, звери!  
Будьте, как дети. Поймите меня."

Во второй книге стихов все внимание поэта обращено на то, что помешало ему "слиться с неизвестным", Его "лазурью процвести", — на имманентный мир, но не в его физическом существовании, а в его метафизической сущности, которая изображается как особая символическая реальность. Следует отметить, что разные по своему характеру "метафизические сущностные категории" бы-



тия у Блока обладали одним общим свойством: они прозревались лишь "художником", т.е. человеком, пребывающим в особых состояниях сознания, не являющихся состояниями восприятия действительности, так как в них открываются особые мистические миры, которые Ницше называет "миром снов"<sup>22</sup> и о которых и Блок, вслед за Ницше, говорит как о "снах". Если трансцендентный мир Прекрасной Дамы был "сном" о Единстве и Покое, то имманентный мир - это "сон" о Множественности и Подвижности. Бытие Множественности и бытие Подвижности как некие метафизические сущности соотнесены в лирике второго тома с двумя сферами земного бытия, которые можно условно назвать сферой Природной и сферой Стихийной. В открывающем этот том цикле "Пузыри земли" "взманившая" лирического героя "земля пустынная" населяется поэтом множеством существ, вступающих в силу своей принадлежности к природной сфере бытия, отпавшей от первоначального единства, в образах бесовских: болотные чертенята, твари весенние, колдуны и косматые ведьмы и т.п. Этот так называемый "природный" мир у Блока множественен, но он как бы застыл в своих разнообразных формах, как застыло и косо болото.

Природная сфера бытия у Блока не знает изменений. Как у Шеллинга, Природа - это "угасший дух", который

...плакал так долго,  
Что в слезах изошло его око  
И чахлой травой поросло."

Но Блок наделяет свою бездуховную природу Душой, живущей тайным, не обнаруживающим себя внешними проявлениями, ожиданием обретения утраченного единства:

"Приближаются новые дни,  
Но пока мы одни,  
И молчаливо открыты бескровные губы.  
Чуда! о чуда!"

В ряде стихотворений, вошедших в цикл "Город" и создававшихся по времени написания параллельно со стихотворениями, включенными в "Пузыри земли", Блок изображает и другую метафизическую сферу имманентного бытия - сферу Подвижности, Стихийности, вершиной воплощения которой стала написанная несколько позднее "Снежная маска". Очевидно считая этот цикл "стилистической доминантой" (термин Б. Христиансена) всей второй книги лирики, Жирмунский пишет о ее поэтике в целом: "Во второй книге стихов меняется не только содержание символов (новый "ландшафт души": вместо "весенних зорь" - "зимние вьюги", "снежные маски"), но и самый метод символизации. Символы лишаются своей статической неподвижности, приобретают движение, динамизм"<sup>23</sup>. Это справедливо по отношению к "Снежной маске" прежде всего.

Если в "Пузырях земли" была запечатлена неизменность форм Природного бытия (символ "Болото"), то в "Снежной маске" является сама изменчивость, неупорядоченная подвижность. В конфронтации с косной Душой природы "Снежная маска" осознается как символ Духовности, хотя эта духовность - Стихия, отпавшая от бытия первоначального Покоя, и потому выступающая как сила инферальная:

"Из очей ее крылатых  
Светит мгла.  
Трёхвенечная тиара  
Вкруг чела."

Если Природа - эта сросшаяся с телом Душа земли - в своей неподвижности не знает Духа, то Стихия - этот отвергающий "тело" Дух, теряет в своем "полете" душу:

"Я всех забыл, кого любил,  
Я сердце вьюгой закрутил,  
Я бросил сердце с белых гор[.]"

Фоном "Снежной маски" не случайно служит город (причем самый "умышленный", по выражению Достоевского, город на свете - Петербург), который Стихия как бы порождает, вызывает к бытию. Ведь бездушный Дух, создающий все новые и новые миры, все более и более яркие, необычные, заманчивые, несравненно более привлекательные, чем мир природный с его мизерностью, убогостью, "стертостью", будничностью, не желая при этом знать об отчуждении, о грехе, о "тварности" - это Интеллект, создающий цивилизацию. Но бездушную стихию Блок наделяет тайной, ей самой неизвестной, скрытой под "маской", жадной исхода из бессмысленной устремленности к обладанию бесчисленными новыми, "искусственными", "маскарадными" мирами, жадной самоуничтожения:

"Над бескрайними снегами  
Возлетим!  
За туманными морями  
Догорим!"

Стихия в тайне от себя самой стремится к покою (в дневниковой записи 1917 г. Блок замечает, что "буйство идет от желания вечного покоя и завершается им"<sup>24</sup>), Природа же в тайне от всех ждет единства. В сфере имманентного существования, отправшего от трансцендентного бытия Единства и Покоя, природное и стихийное начала, Душа и Дух не только разъединены, но и взаимно от-

рицают друг друга: метафизическая сущность природного бытия — неизменность существования одного и того же набора форм, т.е. косность:

"Этот злак, что сторел, — не умрет.  
Этот куст — без истления — тощ.  
Эти ржавые кочки и пни...  
Неизменно предвечны они[.]"

Метафизической же сущностью стихийного бытия является абсолютная подвижность, отрицающая всякие "предвечные" формы:

"Метель взвилась,  
Звезда сорвалась,  
За ней другая...  
И звезда за звездой  
Понеслась,  
Открывал  
Вихрям звездным  
Новые бездны."

Но говоря о тайных чаяниях Души и о тайных устремлениях Духа, Блок намечает путь их соединения в Инобытии, в сфере высшего трансцендентного бытия Единства и Покоя.

Создавая символы Природного и Стихийного ("Болото" и "Снежная маска"), Блок исходит из представления о том, что "человек от века связан с природой, со всеми ее стихиями"<sup>25</sup>. Стихийное и Природное поэтому являются и символами двух разъединенных сторон человеческой природы — Души и Интеллекта. Вечная человеческая Душа печально коснеет в бесконечном ожидании "вести о новой земле", и это ожидание на краю гибели, детски-мудрое приятие "экзистенциального" природного существования во всей его убогости (в "нищете духа") в тайном уповании на

то, что близка не гибель индивидуума, а "конец" истории, не смерть, а "успление", может быть воспринято как своеобразный блоковский аналог служения Гробу:

"Я у самого края земли,  
Одинокий и мудрый, как дети...]  
Слышу волн круговое движение,  
И больших кораблей приближение,  
Будто вести о новой земле."

(поэма "Ночная фиалка")

Жажда гибели (*amor fati*), присущая интеллекту, который в своем стремлении к имманентному овладению новыми мирами, к человеческой полноте, к совершенству вечно отвергает свое несовершенное "тело" и теряет душу, у Блока является своеобразным аналогом служения Красоте.

Ряд стихотворений второго тома, объединенных образом-символом "Незнакомка", репрезентирует Человеческое единство Души и Интеллекта, но это – синкретическое единство: в созданном Блоком образе "Незнакомки" "ряды одних явлений соответствуют другим, одно просвечивает через другое"<sup>26</sup>; здесь нет ценностной иерархии, скажем, двух романтически противопоставленных друг другу миров; в "Незнакомке" есть все, что есть в сферах Природного и Стихийного, что присуще отторгнутой от Духа Душе – одинокое ожидание обретения "иной" отчизны ("И очи синие, бездонные / Цветут на дальнем берегу"), а также неизменность, повторяемость – ("И каждый вечер, в час назначенный") – и все, что присуще бездушному Духу – устремленность к мирам иным и гибельность ("Меж землей и небесами / Вихрем поднятый костер"), а также и неотделимая от мира бездушного, бессмыслен-

ность, пошлость, банальность: шелка, шлейфы, вуали, перья — привычные атрибуты светской дамы. Ведь "Незнакомка" по признанию самого поэта — "дьявольский сплав из многих миров"<sup>27</sup>. Поскольку "Незнакомка" задумана как некая "модель" человеческого, внешний сплав разных начал, отсутствие организующего принципа, синкретизм открывается как истина о человеческом существе и о человеческом мире, где все "смешано, как в кабаке и мгле"<sup>28</sup>. "Я знаю: истина в вине! — с горькой иронией восклицает лирический герой в "Незнакомке"; и даже эта сентенция, которую он произносит вслед за ресторанными пошляками, становится "сикретической": "вино" и "вина" наслаиваются друг на друга, просвечивают друг через друга — "вина" как сознание своей причастности к отпавшему от первоначального единства "греховному" изначально—"природному" миру, и "вино" как затуманивающее это сознание опьяненность интеллекта стремлением к индивидуальному самоосуществлению, к индивидуальному совершенству.

Может быть, именно начиная с "иронической", и даже "кощунственной", "Незнакомки"<sup>+</sup> в лирике Блока назревает тот качественный перелом, то изменение мировидения, которое отражено в третьем томе, открывающемся стихотворением "К Музе" — самым необычным из всех написанных на эту обычную для поэтов тему стихотворений. Ведь вразрез со всеми правилами искусст-

---

<sup>+</sup> В своих воспоминаниях о Блоке С.М. Соловьев пишет: "В некоторых из итальянских стихов меня неприятно поразили мотивы "Гаврилиады". Когда я сказал об этом Блоку, он мрачно ответил: "Так и надо. Если б я не написал "Незнакомку" и "Балаганчик", не было бы написано и "Куликово поле"<sup>29</sup>.

ва романтического поэт создает образ такой Музы, которая вместо того, чтобы давать ему успокоение, приносить мир с самим собой, превращает его в жизнь в "мученье и ад", смеясь над верой, проклиная все священные заветы, суля ему гибель: отдавая поэту свою красоту, она заставляет и его находить "роковую отраду в попираньи заветных святых" и безумную "усладу" в "горькой, как полынь", страсти, привязывающей его к ней. Красота Музы, которой она "соблазняет" поэта, — это "Луг с цветами и твердь со звездами" — красота природная, космическая, и поэтому она, как пишет поэт, "вся — не отсюда", т.е. от мира не телесно-человеческого, тварного, а от того спиритуализирующего человеческого феномен "поэтического", "античного" мира, где тело воспринимается отнюдь не по христиански непосредственно-чувственно (как должно восприниматься согласно христианской традиции человеческое тело/, а рефлексивно, интеллектуально<sup>+</sup>. Следование заветам "Музы" делало Блока "лириком", "поэтом" (ср. "Были пророками, захотели стать поэтами..."), ищущим "утешительней", "античной" позиции. Непосредственное же ощущение ми-

---

<sup>+</sup> С. Аверинцев противопоставил античным канонам мотив страдающей и униженной плоти, присущий иудейско-христианской традиции: "Это образ страждущего тела, терзаемого тела, в котором, однако живет такая "кровная", "чревная", "сердечная" теплота интимности, которая чужда статуарно выставляющему себя напоказ телу эллинского атлета"<sup>30</sup>, — а Эрих Ауэрбах<sup>31</sup> противопоставил античному размежеванию стилей христианскую традицию литературы средних веков, с ее представлением о "тварности" человека, о страдающей плоти этого "тварного" (creaturlich) существа, отметив в то же время, что в системе религиозного мировоззрения "реальное" изображение плотского, не мешало понимать изображаемое как аллегория божественных истин и сущностей.

ра как мира не природно-, а человечески-телесного, отдача этому переживанию означала для него разрыв с самим собой-прежним, вела к попытке отказаться от интеллектуализма, заслоняющего переживание тела в его смертности, от того, чтобы вносить перспективу вечности в свои представления о расщепленном, лишенном единства мире человеческого существования (как он сделал это во второй период творчества) и не видеть воистину "Страшного мира" (с видения которого начинается третий период творчества), где смерть - не освобождение души (как, например, в "Больных мыслях": Так близко от меня лежал жокей, / Весь в желтом, в зеленях весенних злаков, / Упавший навзничь, обратив лицо / В глубокое ласкающее небо / [...] Так хорошо лежал."), а совершенно бессмысленная, ничего не обещающая смерть. Перспектива вечности была тем "метафизическим утешением", которое по сути дела примиряло лирического героя с уродливым современным миром, давало ему возможность жить с ним. Изображенная же в "Страшном мире" погруженность индивидуума в бессмысленную жизнь не имела никакого метафизического оправдания, в "страшном" мире для него не было никакого просвета, утешения, здесь он был мертвецом ("Пляски смерти"), обреченным на безысходное существование до прихода не менее безысходной смерти:

Умрешь - начнешь опять сначала,  
И повторится все, как встарь:  
Ночь, ледяная рябь канала,  
Аптека, улица, фонарь".

Но одно только новое видение настоящего положения вещей, одно только знание о прежних заблуждениях, иллюзиях, при всей необходимости такого знания, еще не означало преодоления прими-



ренности с бессмысленностью жизни. В цикле "Возмездие" поэт, освещая прошлое в свете настоящего нового видения мира как мира страшного -

"Тяжкий плотный занавес у входа,  
За ночным окном - туман.  
Что теперь твой постылая свобода,  
Страх познавший Дон-Жуан?" - ,

возлагает на своего лирического героя ответственность за все его порожденные интеллектуализмом "дела". Дон-Жуан, "убивший" "Деву Света" - Донну Анну ("Шаги Командора"), "я", своей рукой убавший со стола сияющее лицо любимой ("О доблести, о подвигах, о славе"), забывший Ее вместе с толпой своих покинувших ряды бойцов за подлинную жизнь сопутников ("Забывшие Тебя"), смертельно усталый и успокоенный в своей усталости, опустошенный человек, не имеющий душевных сил откликнуться на ее призыв ("Она, как прежде, захотела"), чья жизнь тихонько тлеет под "рыбьим взором дев бесполых" ("Какая дивная картина"), недостойный раб, не сумевший сберечь врученные ему сокровища ("Как свершилось, как случилось?"), - это герой цикла "Возмездие". Женский же образ в стихотворениях этого цикла, как правило, очень прост, телесен ("твое лицо в простой его оправе..."), нежен, печален, непосредственно-чувственен, символизирует простую, человеческую любовь, которую убивает, теряет или не находит испугавшийся несвободы, страдания, смертности тела лирический герой, за что и получает "возмездие" - мучительную способность переживать бессмысленность опустошенной, овеществленной жизни:

"Жизнь пустынна, бездомна, бездомна,  
Да, я в это поверил с тех пор,  
Как пропел мне сиреной влюбленной,  
Тот, сквозь ночь пролетевший мотор".

Этот женский образ скорее отличается от образа "Прекрасной Дамы", чем похож на него. В нем нет той отрешенности от земного, телесного, которая определяла образ "Девы", "Зари", "Купины" в стихотворениях первой книги. Однако, эта книга, если иметь в виду женский образ, содержала в себе как бы потенциальную возможность превращения его в тот, с которым мы встречаемся в III-ьем томе лирики. Ведь, несмотря на то, что "Она" в "Стихах о Прекрасной Даме" была, прежде всего, некоей мистической сущностью, ее образ не превращался в рассудочное построение, о чем свидетельствовала, например, живая изменчивость "Ее" облика. Когда Блок говорит "были пророками...]", имея в виду период "Тезы" русского символизма, он имеет в виду именно эту потенциальную возможность, реализованную им, конечно, не в период "Тезы", а в период "Синтеза".

От принятия ответственности за свою вину лирический герой Блока движется к гневному обличению всякой - своей и чужой - примиренности с лживой жизнью, от "Возмездия" - к "Ямбам":

"На непроглядный ужас жизни  
Открой скорей, открой глаза,  
Пока великая гроза  
Все не смела в твоей отчизне, -  
Дай гневу правому созреть,  
Приготовляй к работе руки...  
Не можешь - дай тоске и скуке  
В тебе кониться и гореть[...]  
Но только - лживой жизни этой  
Румяна жирные сотри..."

Награждая презрением всякий "покой" и "уют" во имя неразделенной любви к людям, которую он хранил на "безлюдье", поэт, "не видя грядущего", говорил "нет" дням настоящим.

Стихотворение "К Музе", опосредованно говорящее о попытке поэта отказаться от абсолютизации символического, спиритуализирующего человеческого феномен искусства, было написано в 1912 году. Созданный еще в 1909 году во время путешествия по Италии цикл "Итальянские стихи" ставил вопрос об искусстве не символическом, романтическом, реалистическом и т.п., а об искусстве как таковом в его соотносительности с жизнью, о сущности художественного вдохновения вообще (недаром выбрана Италия - страна поэтов и художников). Он открывается стихотворением "Равенна", и не случайно Блок выбирает именно этот город в качестве символа, репрезентирующего отношения между искусством и жизнью в трех временных аспектах - в прошлом, настоящем и будущем: ведь Равенна, которая когда-то была оживленным морским портом, культурным центром Италии, ведущим битву за жизнь настоящую, подлинную, не лживую, не фальшивую, где эта битва - пусть жестокая, кровавая, пусть по сравнению с Вечностью минутная и брэнная - рождала подлинное искусство (поющую "медь торжественной латыни"), теперь, когда "далеко отступило море" (в прямом и символическом смысле - "бури жизни"), производит впечатление мертвого города ("А виноградные пустыни, / Дома и люди - все гроба") с умирающими культурными памятниками, как бы поглощаемыми теперешним "природным" застоєм<sup>†</sup>: "болотной" сыростью, пле-

---

<sup>†</sup> Равенна, писал Блок, "[...] не пытается гальванизироваться автомобилями и трамваями, как Флоренция. Это очень украшает ее - откровенное отсутствие людей и деловой муравьиной атмосферы"<sup>32</sup>.

сеню ("От медленных лобзаний влаги / Нежнее грубый свод гробниц, / Где зеленеют саркофаги[. .]"), наступающим вечером - закатом культуры ("И догорает позолота / В стенах прохладных базилик"). Но если дух человеческой культуры, дух битвы за жизнь, умер, то ее "тело" для поэта живо, и живо именно потому, что в прошлом Равенна вела борьбу за подлинную жизнь (в стихотворении помянуты ее "герои", "вожди", борцы: "блаженная Галла Плакида, чей черный взор мог бы прожечь камень, если бы она воскресла, и Теодорих, даже во гробе мечтающий "о буре жизни"). Поэту Равенна, несмотря на ее теперешнюю мертвенность, является поэту в образе спящего младенца, а в тихом взоре равенских девушек он читает робкую "печаль" о невозвратном "море" - память об ушедшей жизни. И поэту он слышит пророчество ведущего счет грядущим векам Данте - этого похороненного в Равенне неутомимого борца "с профилем орлиным" - о "Новой жизни", уготованной в будущем спящему младенцу-Равенне.

Стихотворения итальянского цикла с одной стороны, подобно "Ямбам", гневно обличают пустую, лживую, "торговую", "мертвую" жизнь, какой она является сейчас:

"Умри Флоренция, Иуда[. .]  
Уж не прекрасна больше ты!  
Гнилой морщиной гробовой  
Искажены твои черты".

Но прежде всего они запечатлевают мгновенное, телесное, непосредственное переживание живой человеческой жизни "в мимолетных мелочах" (характерно, например, что стихотворение "Madonna da Settignano" было внушено, как писал поэт, помещенным в полугоре бюстом сиенской Мадонны в желтом платке с цветочками).

Характерно и общее стремление поэта к тому, чтобы сделать "Итальянские стихи", как он говорил, по возможности "бытовыми"<sup>+</sup>, и именно потому, что речь идет о жизни человеческой, не божественной и не природной, изображенные и воспетые Блоком Мадонны в этом цикле отнюдь не каноничны. Многими читателями и критиками они были восприняты как по меньшей мере нескромные, пародирующие Божественный образ, особенно это относилось к иконе Марии из стихотворения "Благовещение". Однако, стихотворение "Благовещение" говорит о подлинно-человеческой, "телесной" любви, которая дана Марии за то, что она скромна, за то, что с детства "милые подруги" кажутся ей слишком "резвыми", их взоры слишком "дерзкими", за то, что она не принимает участия в пустых утехах жизни-игры, а ждет настоящей страстной и страстной жизни, настоящего чувства:

"Лишь она одна в предвечном круге  
Ткет и ткет свой шелковый узор.  
Робкие томят ее надежды,  
Грезятся несбыточные сны[.]"

Поэтому прав художник, который, изобразив на своей картине явление страстного ангела (а может быть и демона, но демона в сократовском понимании - демона музыки, живой жизни) и ответную страсть - страдание Марии, твердит о ее святой любви: "Идите прочь, непосвященные; здесь свято место любви". И если Божественная литургия и пародируется у Блока, то она, как справедливо заметил П. Флоренский<sup>33</sup>, пародируется в не-комическом духе.

---

<sup>+</sup> "То, что для художника Ренессанса было неустрашимым сходством между профанным и священным в искусстве, осознается Блоком как "бытовое"<sup>34</sup>.

"Итальянские стихи" не случайно помещены вслед за "Ямбами". Ведь уже в "Ямбах" была намечена та перспектива будущего ("грядущего"), — "Презренье созревает гневом, / А зрелость гнева — есть мятеж" — которая доминирует над перспективой прошлого и настоящего в итальянских стихах, причем эта перспектива находит свое выражение прежде всего в символе "пение" (в последнем стихотворении "Ямбов" — "певучие" сердца поэтов, или "запевающая" кирка в горах среди глубоких недр земли, а в итальянских стихах — и "поющий" страсти глас Плакиды, и "поющая" о "Новой жизни" тень Данте в "Равенне", и спрашивающий, что ему "спеть" для возлюбленной лирический герой в "Окна ложные на небе черном", и "поющий" ручей в "Успении"). Особенно интересно в этом смысле стихотворение "Слабеет жизни гул упорный", где "[...]некий ветер сквозь бархат черный / О жизни будущей поет", отрешая поэта от забот настоящего, от "сумрачной страны" — теперешней жизни, перенося его в "другую отчизну" в "мечтах, видениях, думах", погружая его в те "творческие сны" Искусства, — не символического, романтического, или какого-либо другого, а искусства *par excellence* — в понимании Блока, — о которых споют его "Арфы и скрипки" и которым он отдастся в полной мере в "Кармен" — самом "музыкальном" из всех своих циклов. О "музыке" Блок настойчиво говорит и в своей критической прозе, особенно в годы 1909—1910 (в начале третьего периода творчества) и в годы 1918—1919. "Если и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром?" — цитирует поэт слова Гоголя в статье 1909 года "Дитя Гоголя"<sup>35</sup>. Эти же слова он повторяет в юбилейном приветствии М. Горькому в 1919 году и до-

бавляет: "Только музыка способна остановить кровопролитие, которое становится тоскливой пошлостью, когда перестает быть священным безумием"<sup>36</sup>. Отметим, что уже в 1903 году в переписке с Андреем Белым Блок говорит о музыке как о самом совершенном искусстве, но только в 1909-му году у поэта складывается такое представление о музыке, согласно которому музыка является творческим принципом упорядочивания мира, идеально выражая "замысел Зодчего". В чем же состоит этот замысел, остающийся по мнению Блока неизменным во все времена? "...и на горе Синае, и в светлице пречистой девы, и в мастерской великого художника раздаются слова: "Ищи Обетованную Землю". Кто расслышал, не может не послушаться, суждено ли ему умереть на рубеже, или увидеть на кресте собственного распятого сына, или сгореть на костре собственного вдохновения. Он все идет - потому что "скучные песни земли" уже не могут заменить "звуков небес"<sup>37</sup>. "Обетованная Земля" - это не сверхреальное, внеисторическое "пространство" мистически-отрешенных, только сверхопытно переживаемых встреч человека с высшим началом, а та "земля", на которой возможна жизнь, достойная индивидуума, жизнь страстной, всепоглощающей отдачи идее и страстной муки, страдания, принимаемого во имя осуществления этой идеи. В интерпретации Блока жизнь человечества в истории - это непрерывный поиск "обетованной земли" (непрерывный потому, что история есть история идей, сменяющих друг друга), осуществляемый то мудрецами-вождями (Моисей); то святыми (Пречистая Дева), то гениальными художниками. Из русских лириков предшествующего периода таким гениальным художником представляется Блоку прежде всего Фет: "...Фет ощутил и

ясно воплотил то, что еще смутно грезилось Тютчеву. Громадный шаг отречения, на который не решился Тютчев, оставив себе теплый угол национальности или романтически спокойного и довольно низкого парения, — этот шаг сделал Фет. Он покинул "родимые пределы" и, "покорный глаголам уст божиих, двинулся в даль туманно-голубую..."] Потому что не жалел детских игр и детских снов, так сладостно и больно возмущенных вечно-женственной Тенью"<sup>38+</sup>.

Пути мудрости, святости и искусства имеют общую особенность: они связаны со страстями и страданиями — физическая смерть потеря самого близкого, самого любимого существа, отречение от всего защищающего, утешающего во имя "вдохновенья", — которые безусловно принимаются миссионерами, "первопроходцами", страстными мучниками идеи. "Музыка" у Блока — символ христианских и Христовых страстей и страданий и, одновременно, пути к подлинным христианским и Христовым страстям и страданиям, пути, которым он шел на протяжении всего своего творчества<sup>40</sup>.

Цикл "Кармен" (1914), которому предшествуют "Арфы и скрипки", являясь как бы интродукцией к нему, рождается из катарсического переживания соприкосновения души с "Музыкой" (страстью-страданием), изменяющего все мировидение поэта:

"Так сердце под грозой певучей  
Меняет строй, боясь вздохнуть,  
И кровь бросается в ланиты,  
И слезы счастья душат грудь..."

<sup>+</sup> О связи Блока через Вл. Соловьева с "фетовской школой" говорит в книге о Блоке П. Громов<sup>39</sup>.



Амбивалентное переживание освобождения-отречения от прошлого (от детских игр и детских снов) предопределило обращение к образу Кармен - традиционному в литературно-оперной традиции символу свободы и непостоянства. Сквозные символы "певучесть", "пение" ("музыка"), "буря жизни" и "иная отчизна", так же, как и "тема" - искусство и художник - связывают этот цикл, прежде всего, с "Итальянскими стихами"<sup>+</sup>, но в "Кармен" страсть (вдохновение-страдание) становится у поэта своей, лично переживаемой, будущее, о котором мечталось в "Итальянских стихах", превращается в настоящее в его новом "творческом сне", который является одновременно сном о сне героини-Кармен, грезящей об "иной отчизне", где -

"Все - музыка и свет: нет счастья, нет измен...  
Мелодией одной звучат печаль и радость...]"

"Родимый край" ("обетованная земля") Кармен - "иная отчизна", "чужая страна", "иные созвездия", к которым летит, "не ведая орбит", как "Комета" Аполлона Григорьева, гениальный художник. Но эта "иная отчизна" - Иерусалим, в который входит Господь, Иерусалим его страстей и страданий, что проясняется из седьмого стихотворения "Вербы - это весенняя таль"<sup>++</sup> с его мо-

<sup>+</sup> Можно отметить и другие, более частные, символические параллели: напр., в третьем стихотворении цикла - "Демон утра", чей лик "сквозит порой ужасным", как сквозит "ночной тьмой" лазурь, и "темноликий ангел" в "Благовещении", или "гитара", "бубен весны" в восьмом стихотворении и "оборванные струны", "звонкий бубен" в "Голубоватым дымом", а также - здесь же - "спаленные розы" и "Розы - страшен мне цвет этих роз, / Это - рыжая ночь твоих кос" в седьмом стихотворении "Кармен" и т.п.

<sup>++</sup> В рукописи это стихотворение озаглавлено "Вербное Воскресенье"<sup>41</sup> а Вербное Воскресенье - название праздника входа Господня в Иерусалим в народном быту.

тивами-символами светлой, весенней, теплящейся как свеча, надежды, горячей молитвы и одновременно надвигающегося "страшного": кровавых роз, рыжей ночи, тайных измен. Так судьба гениального художника отождествляется с судьбой Христа, вошедшего в Иерусалим.

"Кармен" безусловно - апофеоз "лирического" в блоковской поэзии, его желания верить в исцеляющую силу трагического "дионисийского" искусства, в торжество искусства над убожеством современной жизни, поглощенной практикой, не знающей ни вдохновения, ни страдания. Но несмотря на накал лиризма и трагизма лирический герой этого цикла не может до конца слиться с идеей мессионистского назначения искусства, обновляющего и совершенствующего жизнь; не может не ощутить, что и в этой идее проявляет себя непреодоленный романтизм, (а также и непреодоленный идеализм, ведь идеи в блоковском понимании существуют вне времени и пространства, не укоренены в человеческом бытии), что в конечном итоге все то, что он переживает, становится "вновь переживаемым язычеством, где царствует Весна и Смерть"<sup>42</sup>.

"Какие замечательные лирические возможности таит в себе освобождение призванного представлять все человечество образа Христа от влияния догм, которые невольно превращают этот образ в безжизненный, застылый, отождествление этого образа с преклоняющимся перед культурой (в цикле "Кармен" - перед искусством - Н.С.) индивидуумом[...]. Как это поэтично, и, если понимать это в определенном лирическом ключе, как это соответствует истине, то в конечном счете какое это все же одностороннее присвоение образа Христа, который переживал не только трагедию

всеми покинутого носителя ценностей, но и думал в своих испытаниях о душах распявших его на кресте прислужников-палачей, которые в своей полной ослепленности "не ведали, что творят", и которым, поскольку они не способны воспринимать никаких ценностей, может помочь, как говорит евангельский Христос, лишь благодать, лишь прощение Бога-отца!", - пишет А. Фейер<sup>43</sup> (по поводу "Стихов доктора Живаго", заканчивающих роман Б. Пастернака). Блок боялся поверить в то, что в человеческом феномене могут быть такие "страшные провалы", как неспособность воспринимать ценности, никаким индивидуальным усилиям не поддающаяся, с помощью этих усилий непреодолимая "нищета духа", однако такой опыт у него уже был, и потому даже в самом лирическом своем цикле он ощутил, что поглощенность гениального художника, человека-артиста, идеей пути к "обетованной земле" страстей-страданий стирает память о своей отчизне ("И сердце захлестнула кровь / Стирая память об отчизне"), о "Родине" (России и - шире - вообще о "земле"), где "слова гордого" "не может вымолвить язык", где "Сын Человеческий не знает, / Где приклонить ему главу (см. вступление к циклу "Родина"), находясь как бы на распутье между своей идеей Христа, сына Божия - "гениального художника", одинокого хранителя духовных ценностей, и Христом - сыном человеческим, умирающим за тех, кому не дано идти за ним.

Центральный в разделе "Родина" цикл "На поле Куликовом" чрезвычайно показателен как художественное отображение той переходной ситуации, в которой оказался лирический герой Блока. Стройная система символов в этом цикле "характеризуется двойственностью статусов и состояний "я" (и "ты") при наличии ана-

логичной двойственной картины времени (настоящее сопрягается то с прошлым, то с будущим, и наоборот: в образ прошлого и будущего проникает ситуация современности) или его полной амбивалентности (разрушение хронологической последовательности в изложении куликовских событий и их откликов в отдельных стихотворениях)"<sup>44</sup>. Двойственность статусов и состояний лирического "я" определяется нахождением героя как бы между двумя станами - станом "татарским", который у Блока, как это ни странно на первый взгляд, отождествляется с создаваемой индивидуальными усилиями цивилизацией, стремящейся освободиться от привязанности к "земле" (древняя "татарская воля" кочевой, степной жизни), от связи с униженной, воистину греховной (в понятии первоуродного греха) плотью, той цивилизации, которую любит и которой служит и сам поэт, но где все происходит, как он пишет, "как в аполлинийском сне, [. . .] по каким-то чуть-чуть измененным, нездешним, неземным, нелюдским законам"<sup>45</sup>, и станом "русским", с "землей" кровно связанным, "оседлым", где "[. . .] любят ту же Россию, которую любим и мы, но иной и непонятной любовью"<sup>46</sup>. Как примирить эти "два стана" - индивидуальные устремления человека (демонизм цивилизации) и запрос универсальности - поэт не знает, и может только взывать к "дивному диву", к "Ней", чтобы "Она", сошедшая когда-то с небес ("В ночь, когда Мамай залег с ордом / Степи и мосты [. . .]") и запечатлевшая свой нерукотворный лик в щите воина-героя, отразившего нападение врага, явилась и ему и научила его "быть светлым".

Женский образ России-родины в разделе "Родина" многогранен, как многогранна "наша собственная", общечеловеческая душа. Россия и невеста - статная девушка с длинной косой ("Де-

вуха Розовой калитки"), в "тихий дом" которой возвращается "князь", чтобы быть вновь отпущенным, когда "заплачет сердце по чужой стороне, Запросится в бой...!" (стихотворение "В густой траве пропадешь с головой"), и жена - "скромный друг", горько плачущая после "исповеди" своего мужа над его "звонящей и плачущей" судьбой (стихотворение "Осенний день"), и прежняя возлюбленная - "Прекрасная Дама", "унесенная белой метелью" и вновь явившаяся, с "синими глазами" на "постаревшем лице" (стихотворение "Посещение"), и "мертвая царевна" - заколдованная спящая красавица (стихотворение "Сны"), и просто "красивая и молодая" женщина, брошенная, а может быть не найденная теми, кто должен стать ее защитниками, "мужами", или заманенная обманщиками, "разбойная" (стихотворения "На железной дороге", "Россия"), и мать, которая вечно тужит над своим несущим крест сыном (стихотворение "Коршун"), и "светлая жена", заступница за всех грешных, страдающая Пресвятая Дева (цикл "На поле Куликовом"). Но в каких бы ипостасях, казалось бы повторяющих путем сложных реминисценций и автоцитаций, прежние блоковские образы, ни являлась здесь Родина, она всегда - живое "дышащее существо", с которым "болеет ее болезнями, страдает ее страданиями, сораспинается"<sup>47</sup> лирический герой, она всегда - человек, в том смысле, который Блок вкладывает в это понятие только в третий период своего творчества, т.е. существо тварное, а значит по преимуществу убогое, нищее, несчастное.

От божественно-отреченного величия образа "Прекрасной Дамы" через ее определенное "снижение" (синкретичность) в "Незнакомке" (или трагедийно-редуцированное эксплицирование в

"Балаганчике") Блок идет к выявлению в ней всегда латентно присутствовавшего человеческого - "тварности" в "творении".

"Прихотливая мысль художника провела нас по кругу ассоциаций[.]; утвердив властное (по определению П. Флоренского) противоречие  $A=A$  и  $A\neq A$ "<sup>48</sup>.

Россия "больная", Россия страждущая, Россия даже обезображенная стяжательством, пьянством, злобой и пошлостью (Россия "перин и купонов"<sup>49</sup> в стихотворении "Грешить бесстыдно, беспробудно") принимается поэтом как родное существо, что отнюдь не означает отказа от выражения эмоционального отношения к неприемлемой для индивидуума, верного "Музыке", звучащей первым гуманистам, неизменности все той же, что и во времена древние, убогости родины, мира - эмоционального отношения, нашедшего выражение в гневном и скорбном вопросе: доколе? - в заключающем цикл стихотворении "Коршун":

"Идут века, шумит война,  
Встает мятеж, горят деревни,  
А ты все та ж, моя страна,  
В красе заплаканной и древней -  
Доколе матери тужить?  
Доколе коршуну кружить?"

Выражая запрос гуманистической универсальности ("Духа музыки" - "текучести, в чем-то главном остающейся неизменной"<sup>50</sup>),

Блок в конечном итоге отказывается от поисков индивидуальных путей к жизни совершенной, к "обетованной земле": "[...] раз в этой жизни есть столь страшные провалы[.], значит, надо искать другой жизни, более совершенной?" - спрашивает Блок в статье

1920 г. "Король Лир" Шекспира" и отвечает на этот вопрос отрицательно: "Об этом ни слова не говорит жестокий, печальный, горький художник Шекспир. Он мужественно ставит точку, предлагая "смириться перед тяжкою годиною" . Он ведь художник, а не священник (т.е. не тот, кто утешает страждущего - Н.С.), и как бы повторяет древние слова: "Страданием учись"<sup>51</sup>. Миссию художника Блок видит теперь лишь в жестоком, печальном, горьком "испытании сердец" искусством, конечные цели которого, раньше представлявшиеся ему мессианистическими, "нам неизвестны и не могут быть известны"<sup>52</sup>.





IX.

А. БЕЛЫЙ (1880—1934) — лирик и прозаик

"Где я, где я? По себе я  
Возалкал..."

(Вяч. Иванов)

"Сходствует несказанное или страшное, безликое; но человеческие лица различны. Сходны бывают "счастливыцы" ("счастливычки"), осужденные НЕ воплотиться... Воплощенный — всегда несчастливец"... — писал А. Блок<sup>1</sup>, имея в виду под "воплощенным" и "несчастливым" прежде всего Блока — поэта, которому в самой полной мере было присуще ощущение себя как индивидуальности, личности, автономного существа с лицом, имеющим по выражению Пушкина "необщее выраженье", и бывшего именно в силу данной ему "воплощенности" "несчастливым" — человеком высоко трагической судьбы, уготованной во все времена и эпохи, как бы различны они ни были, тому, кто способен переживать парадоксальность, антиномичность человеческого существа и человеческого существования.

Белый был "осужденным не воплотиться", т.е. поэтом, который в отличие от Блока никогда воистину не ощущал себя индивидуальностью, личностью, духовно автономным существом; всю жизнь он был, если воспользоваться его собственным определением, "безглагольным" (как в детстве), несмотря на то, что, отдавшись "беспрерывной лекции" в кругу друзей и, "как на велосипеде, катя [...] по жизни на языке терминов, заимствованных у Канта, Гегеля, Соловьева" и многих других философов, поэтов и эстетов, он вскоре прослыл "теоретиком"<sup>2</sup> и утвердился в этом качестве так прочно, что и до сегодняшнего дня исследователи его твор-

чества не могут отказаться от попыток найти у него стройную систему взглядов - историсофских, философских или эстетических.

Однако, будучи "невоплощенным", Белый отнюдь не был "счастливецем" или "счастливчиком": собственная неавтономность - "безглагольность" или "несказанность" - переживалась какой-то частью его существа как нечто неприемлемое, позорное и - навязанное извне, прежде всего, условиями воспитания и роста в "неблагополучной" семье, сделавшими его на всю жизнь "косноязычным", "немым", "перепуганным". Ведь стремясь соответствовать каким-то уже не ясным самим взрослым (отцу и матери)<sup>+</sup>, но явственно диаметрально разным ожиданиям, ребенок усваивал лишь чужие "жесты", становясь "искусственно сделанным Боренькой" (который "прошелся-таки по жизни "Андрея Белого")<sup>3</sup>, не обретая собственного лица, а может, быть и теряя его, если исходить из догматических представлений о том, что личностное начало изначально присуще каждому существующему. Как бы то ни было, в эмпирике существования "лица", воплощенности не было, не было духовной автономии, а было "несказанное или страшное, безликое", но при этом была и обостренная потребность преодолеть "несказанность", обрести собственное лицо. "Всю жизнь искал Белый самого себя - свою поэтику, свой стиль, свой язык, свою

---

<sup>+</sup> Драматическая ситуация в семье профессора Бугаева была характерна как показатель нарушения на рубеже веков привычных норм во многом формирующего личность ребенка семейного общения, связанного с ощущением непропицаемости практики для личностно-индивидуальных усилий и проблематичности в связи с этим ощущением самого понятия "индивидуальность".

тому, на каждом новом этапе формируя все это заново, ища новую опору и новый образец, жестоко разрушая старое, уже найденное", - справедливо замечает Л. Долгополов<sup>4</sup>. Эта потребность направила Белого к символистам, в своей программе отвергающим эмпирику существования и провозглашающим как единственную подлинную реальность - реальность духовную и мыслительную, возвышающуюся и возвышающую над эмпирикой быта, и как бы внушающим Белому надежду на возможность нравственного и духовного возрождения личности. Усваивающий из учения Вл. Соловьева прежде всего мысль о том, что София - Мудрость Божия - живет в каждом существующем, Белый полагает, что она должна, как метафизическая жажда, активно противостоящая злу, проявлять себя, так же, как она проявляет себя в нем самом, в каждом (независимо от того, является ли человек автономным существом, или же он всего лишь гоголевская "натура", ментальность, которой предопределяется внеположными ей факторами), превращаясь в твердую основу личности. "Пророческий пафос Вл. Соловьева заразил Андрея Белого [.]", - писал известный критик В. Львов-Рогачевский<sup>5</sup>, сделав его на время в теориях отчаянным приверженцем символистской программы и верным соратником и поклонником теоретика русского символизма В. Брюсова, проповедовавшего индивидуализм как единственную нравственно-эстетическую систему, открывающую пути к выявлению и культивированию в самом себе (а для Белого в принципе и в каждом) высшей духовной сущности. Однако, как это было и у последователя философа-идеалиста Вл. Соловьева, Блока, А. Белый уже не мог не считаться с кризисом идеализма, в его случае - с тем, что, как об этом сви-

детельствовал его собственный опыт, стремление к обретению собственного лица, присущее одной стороне его природы, было отнюдь не универсальным: образно говоря, если "Андрей Белый" страстно и настойчиво искал себя, то "Борис Бугаев" довольствовался чужим, заимствованным, и эта двойственность мешала поэту отождествить себя с Андреем Белым — символистом и аргонавтом, "обменявшим корни на крылья", не возвращая его, однако, однозначно к "Борису Бугаеву", погруженному в быт. Как пронизательно пишет Марина Цветаева "[.] он даже собственным ни Борисом, ни Андреем себя не ощутил, ни с одним из них себя не отождествил, ни в одном из них себя не узнал, так и прокачался всю жизнь между нареченным Борисом и сотворенным Андреем[.]"<sup>6</sup> Но именно эта двойственность сделала Белого художником-символистом не только по программе защиты индивидуума от власти практики индивидуальным путем, но и по трагическому ощущению невозможности без нарушения принципа гуманистической универсальности выполнения этой программы.

Если Блок "вышел" из своей первой книги "Стихи о Прекрасной Даме", то Андрей Белый, и лирик, и прозаик, "вышел" из своих Симфоний. Для Белого, с его вечными колебаниями и метаниями, порожденными сознанием невозможности идентифицировать себя с каким-либо из своих "не-я", показателем уже сам новаторский жанр — "симфония": произведение словесного искусства, построенное по принципу музыкально-симфонического контрапункта, занимающее пограничное положение между прозой и лирикой. "Симфонии Белого предложили отличный от техники ассоциативного сцепления (импрессионистическая проза) и от техники произволь-

ной стыковки различных по теме и стилю сегментов в свободном монтаже принцип сочетания подчеркнуто разрозненных сегментов - ситуаций", - пишет Лена Силард<sup>7</sup>, указывая, что архитектоника симфоний строится на внутреннем противопоставлении крайней рассыпанности фабулы и глубинной связанности фрагментарных сегментов с помощью лейтмотивов, - принцип, наглядно проявивший себя в первой опубликованной Белым книге, в ставшей его литературным дебютом второй "Драматической" симфонии, более всех других ранних произведений Белого предвещающий его лучший роман "Петербург". Обращение к жанру музыкальному, причем контрапунктному, было продиктовано и надеждой на возможность для его героя выйти из сферы быта в сферу бытия (музыкальность, ритмизация, сообщают его пророческим идеям видимость разрешения, хотя семантически они не содержат его), и ощущением тщетности этих надежд, ведь видимость остается лишь видимостью (внешняя разрозненность сегментов-ситуаций подчеркнута, акцентирована, заострена). Музыкальность была призвана выразить общее для символизма в его младшем поколении мистическое переживание соприкосновения с Вечностью, с цельной сферой бытия - этот для Белого желанный, но недоступный опыт; явная же гротескно-сатирическая окрашенность разоблачала погруженность в сферу быта, в эту "реальность", которая поэтом не принимается. Быт во второй драматической симфонии встает во всей бессмысленности и неизменности заведенного порядка. Алогичные сопоставления жизни человеческой, "умной", и жизни животной, "глупой" ("В те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, а петух водил кур по мощенному дворику") вскрывают механистическую, "инстинктивную" бездуховность

формализованной и обюрокраченной системы государственного управления и - шире - мира человеческих отношений в целом. Рассыпанность фабулы исмволизирует рассыпанность бездуховной жизни на отдельные, связанные друг с другом лишь своей общей бессмысленностью, эпизоды, фрагменты, куски, которые монтируются поэтом в некий коллаж, в определенную "картину мира", внушающую и герою, и самому художнику испуг своей уродливостью и жестокостью, абсурдностью, и желание "найти что-нибудь или умереть" (слова А. Блока). Но что же может найти "перепуганный" неавтономный герой, сам обезличенный этим миром? Очевидно, что при попытках найти т.наз. "решения", все они будут не его, а чужими решениями, неким повторением пройденного. Такими являются апокалиптические размышления (или, вернее, исчисления) "золотобородого пророка" Сергея Мусатова и его же мечты "[...] соединить западный остов с восточной кровью [...] облечь плотью этот остов", пародирующие как уже не действительные, отжитые, идеи Вл. Соловьева.

Сергей Мусатов - не "лев из колена Иудина", он "из породы" безобидных котов, по привычке орущих "на Москве, на крышах", да и сам "лев", усердно рыкающий в пустыне, скорее - чиновник, бессмысленно исполняющий возложенное на него кем-то привычное "дело". Таким "львом" на государственной службе" является антагонист Мусатова, некий Петруша, обитатель "казенного заведения" - не то сумасшедшего дома, чеховской палаты № 6, не то inferнальной свидригайловской конторы-"вечности", закопченной бани с пауками по углам. Угрозы Петруши, этого "худого кривляки с нависшими черными бровями, грозным взором и

всклокоченной шевелюрой"<sup>8</sup>, - это "чужие" бесплодные обличения и протесты гаршиновско-чеховского героя Громова, а его сообщение о том, что "тайн нет", что за стеной "такая же комната, с такими же обоями, как во всяком казенном заведении, с таким же чудаком, который, бия кулаком в стену, воображает, что за стеной есть что-то иное [...] "<sup>9</sup> - это "чужой" бесплодный цинизм и нигилизм персонажей Достоевского - Свидригайлова и Чорта, явившегося Ивану Карамазову. Что же касается художника, самого создателя Симфонии, то он в качестве "решения" предлагает музыкальность, ведь несмотря на явно иронический, пародийно-сниженный, гротескный стиль изображения и апокалиптические исчисления, и пустое мечтательство, и подстерегающее героя сумасшествие "подаются" Белым в музыкальном ключе, так как ему важно передать обусловленность его ментальности чистыми (не практическими или прагматическими) намерениями и устремлениями, его связь с духовной сферой, с бытием. Осуществляемая с помощью лейтмотивов тотальная ритмизация текста переводит все озабуждаемое в план независимой ни от чего "чистой музыки" (ведь симфония по определению Флоренского - "искусство чистой музыки"), которая должна возвышать и просветлять, вселять надежду и давать успокоение. Однако, музыка у Белого приобретает скорее наркотические свойства: она лишь притупляет переживание серости ничто и ощущение бессилия, становясь современной индивидуальной магией, направленной против всего "исторического" и ставящей в центр мироощущения Красоту. Так, создавая Симфонию, Белый сближается с искусством сецессиона, этого "эстетизирующего модернизма", осуществляя на уровне поэтики принцип "чистой орнаментальности": "отработанные прежней ро-

манной прозой статус и связи отбрасываются, а персонажи с фрагментами их судеб становятся всего лишь "детальями" мотивного орнамента, охватывающего целое текста"<sup>10</sup>. Мотивный орнамент, однако, оставался лишь орнаментом, т.е. неким приукрашением уродливого, безобразного, безликого или обезличенного в эмпирии, и это осознавалось самим поэтом. О "песнях Вечности", создающих мотивный орнамент, Белый пишет: "И эти песни были, как гаммы. Гаммы из невидимого мира. Вечно те же и те же. Едва оканчивались, как уже начинались. Едва успокаивали, - и уж раздражали"<sup>11</sup>. Повторяемость этих песен, бесконечность орнаментальной вязи, как наркотик успокаивая на короткое время, в конечном итоге раздражали, напрягая усталые нервы. Притупляя боль, музыкальность в сущности ничего не разрешала, она не приносила ни одному из героев мира с самим собой. Нервическое раздражение становилось символом неблагополучия. Белый в предисловии к своей 2-ой симфонии писал: "Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический"<sup>12</sup>. Третий, идейно-символический смысл симфонии - в ее неразрешенности, в признании и необходимости поисков путей защиты индивидуума от власти практики, и невозможности это сделать. И хотя Белый на первое место ставил музыкальный, т.е. просветляющий, гармонизирующий смысл своего произведения, все-таки страшное, хаотическое, неупорядоченное, поскольку музыка оставалась лишь орнаментом, было достовернее.

Своеобразной попыткой освободиться от подстерегающего хаоса безликости, утвердить себя, было обращение к лирике. В 1904 году Белый выпустил сборник стихотворений "Золото а лазу-



ри", в котором передал настроения московского кружка соловьевцев—"аргонавтов", охваченных предчувствием грядущей в мир "зари", "мировой души", Софии. Внимание поэта сосредоточено здесь на сфере субъективных, внутренних, бытийных основ личности, однако показательно, что эти основы лирический герой переживает не как свои собственные, а как такие, о которых он узнает с "чужих" слов:

"Зовет за собою  
старик аргонавт,  
взывает  
трубой  
золотую:  
"За солнцем, за солнцем, свободу любя,  
умчимся в эфир  
голубой!..."

Характерно, что среди "чужих" голосов в разделе "Золото в лазури" отчетливее всего звучит голос Бальмонта (первые три стихотворения ему прямо адресованы, ему посвящено стихотворение "Солнце", и вся палитра этого раздела, да и всей книги, по-бальмонтovski упоенно-щедрая), этого взрослого ребенка, поющего свои гимны индивидууму, который может и должен стать "как солнце", ликующее и животворное, как сама природа, не знающая никаких человеческих проблем. Это — та модель, которой хотелось бы следовать герою "Золота в лазури", но это — "чужой жест", и поэтому гимны героя Белого становятся еще более, чем бальмонтovski чувствительно-экзальтированными и претензионно-искусственными. Экзальтированность и искусственность превращала "высокие" образы лирики в штампы, приводила к ко-

мическому совмещению квази-поэтического с сугубо прозаическим (так, например, в первом стихотворении из цикла "Закаты" традиционно красивые "грезы" и "розы" оказываются на одном выразительном, эмоциональном уровне с грубым лошадиным кормом - овсом: "[..] Качается лениво, шумит овес. / И сердце ждет опять нетерпеливо / все тех же грез. /[..] вдоль желтых нив волнение святое, / овсом шумит: "душа, смирись[..]/ огромный шар, склоняясь горит над нивой / багрянцем роз /[..] шумит овес"), делала стихи не свободными от пошлости ("Рубины, сапфиры, аметисты, бериллы, изумруды, жемчуга пригорошнями рассыпаны по строкам[..] Белый злоупотребляет и роскошными тканями, претворяя их в метафоры своих сгущенных, неутомимых и многообразных описаний неба, закатов, зорь: "голубеющий бархат эфира", "золотистой парчи пламезарные ткани", "оббив нас холодным атласом лобзаний", "белоснежный кусок кисеи загорелся мечтой виннокрасной", - справедливо пишет Т. Хмельницкая<sup>13</sup>).

Старающийся вопреки личному опыту поверить в то, что человек - это только "[..] концентрация неких "духовных знаний", разлитой в мире и неуничтожимой ни при каких обстоятельствах эманации<sup>14</sup>, и заставляя своего героя обращаться с такими уверениями к людям, проповедуя "скорый конец" мира, Белый не мог не почувствовать, что его лирический герой - не прекрасный юный трубадур "Души мира", а шут, арлекин, дурак в сумасшедшем колпаке (стихотворение "Вечный зов"), и он принимает шутство как роль, истолковывая ее в мистическом ключе: "[..] роль юродивого, анархиста, декадента, шута мне послана свыше. С покорностью принимаю ее"<sup>15</sup>. Это принятие роли побуждало поэ-

та искать для своего героя таких "образов" (третий раздел "Золота в лазури" называется "Образы"), которые свидетельствовали бы одновременно и о его нелепом, шутовском облике и поведении, и о его связи с "Возлюбленной вечностью", с зарей-Мировой душой, которой он все-таки как-то служит.

Уже во вступлении к первой, "героической" симфонии, созданной в 1900 году, к этому сну, сказке героя-ребенка о Королевне и ее Рыцаре, которую он рассказывал самому себе, утешая себя вымыслами "в нашем грустном и нелепом мире, где робкий и бледный мальчик, вырастая и становясь красавцем и юношей," "казался отдаленным свойственником козла"<sup>16</sup>, где он "жаждал заоблачных сновидений, но в душе поднимались темные наследственные силы"<sup>17</sup>, автор рисует образ кентавра Буцентавра, лиричным голосом кричавшего, что с холма он увидел розовое небо, что оттуда виден рассвет. Героями раздела "Образы" становятся не Королевна и ее Рыцарь - эти "белые дети", переносящиеся после многих испытаний в светлое царство своеобразного Метерлинковского Чистилища<sup>18</sup>, где они радостно ждут наступления утра последнего дня, а весь ее мифологически-фантастический штат: великаны, козлоногие фавны, горбуны, гномы и кентавры, гротескно-нелепые и уродливые (даже кентавры лишены в противовес их изображению у Беклина, Штука или Клингера всякой красоты), но в то же время в лирике Белого становящиеся по домашнему интимными в своей детской витальности, непосредственности, незащищенности, безобидности, живущие в не по-человечески простом, но органичном мире, где лирический герой Бело-

го чувствует себя "на родине", среди друзей, "братьев".

Так было "Прежде", не только "в старину", но и совсем недавно, когда еще живы были обитатели "старинной осанки", не теряющие ни при каких обстоятельствах интереса к жизни, умеющие по-детски радоваться ей, сохраняющие на лице улыбку "приветливо-ясную" (стихотворение "Незнакомый друг"), "Теперь" же господствует скука казенщины, заинтересованность в чем-либо (пусть даже мелочная) отсутствует вовсе, все индивидуальное оказывается стертым, и уже не видно ни неба, ни солнца, не только в будни, но и в праздники:

"Был праздник: из мглы  
неслись крики пьяниц.  
Домов огибая углы  
бесшумно скользил оборванец...  
Багрец золотых вечеров  
закрыли фабричные трубы  
да пепельно-черных дымов  
застывшие клубы".

("На окраине города")

В последнем разделе "Багряница в терниях" Белый возвращается к темам первого раздела, к "горячке религиозных исканий"<sup>19</sup>, погружаясь в "знакомые грезы" о близости священных дней", отдаваясь детским "золотым мечтам" о "желанном" приходе "радостного дня", пророчествуя об этом дне и изображая своего героя его пророком:

"И лишь света поток  
над горами вознесся сквозь тучи,  
он стоял, как пророк,  
в багрянице, свободный, могучий".

("Блоку")

Но и здесь, как и в первом разделе, но в еще более заостренной форме, мы встречаемся и с образом поэта-безумца, одержимого своими галлюцинациями, в которых он видит себя Спасителем (стихотворение "Безумец"), "уходящего" из сумасшедшего дома, утопившись в реке (тема третьей симфонии Белого "Возврат"), и с образом "дурака", которому о том, что он новый "Спаситель", шепнул "лукавый соблазнитель" - Вельзевул, сделавший его своей жертвой (стихотворение "Жертва вечерняя"). Все более Белым начинает овладевать мысль о том, что его лирический герой лже-Мессия, лже-Пророк, что он только фантаст Пер-Гюнт из первой "героической" симфонии, что "багряница" - этот жалкий, шутовской наряд, надета на него недаром, что она, возможно, пристала ему, хотя она и терзает его. Образы, порожденные воображением и религиозно-мистическим экстазом, начинают "сгорать в Пепел"<sup>20</sup>.

После "Золота в лазури" - этой неудавшейся попытки найти себя как "вставшего над миром бога" (стихотворение "Разлука") - Белый вновь возвращается к симфониям (третья симфония "Возврат" была напечатана в 1905 году, четвертая - "Кубок Метелей" - в 1908 году).

Герой симфонии "Возврат" не пророк, а "маленький" человек (эта тема получит разработку в "Петербурге") - Евгений Хандриков, новый Евгений из "Медного Всадника", а сама симфония - это череда его снов. Не трудно увидеть, что уже в первой части, где герой - то наивно-счастливый, то грустно-испуганный ребенок - пребывает во вневременном мире вечности, хозяином которой является "совсем особенный" старик, отправляю-

щий его после того, как по наущению "зеленоглазого колпачника" он заглянул в зияющую черную дыру в камне, "путешествовать" в пустыни пространства, венчая его страданием до назначенного часа, Белый, вернее его видящий сновидения герой, создает свой миф о грехопадении и спасении. Старик - хозяин вечности, решающий судьбы планет и людей, - своеобразный символ Бога-отца, ребенок - одновременно и человек - Адам, по совету Дьявола заглянувший в черное жерло познания, и Христос - сын Бога-отца, посланный на землю, обреченный бродить в пустынях познания и затем вернуться к Отцу.

Во второй части герой, оставшись без "старика", без Бога, переносится в мир времени и пространства, в мир быта, непророчествованный ему Дьяволом, становясь, согласно предсказанию, тусклым магистрантом Хандриковым, бессмысленно, не веря в возможность достижения полноты знаний, перегоняющим жидкости из сосуда в сосуд, делая это покорно, но часто задумываясь и иногда "улетучиваясь" и разбивая склянки, когда ему казалось, что он слышит сигналы, подаваемые Вечностью "для ободрения затерянного, чтобы у него не была отнята последняя надежда"<sup>21</sup>. Не верящий в то, что развитие наук, искусств и философии, "развитие общественных интересов, очищенных в горниле знаний"<sup>22</sup>, сулит человечеству счастливую и спокойную будущность, видящий, что служение тому, во что он не верит, превращает его в "нуль", Хандриков, наконец, публично заявляет о своих сомнениях, бросая вызов метящему в профессора доценту химии Ценху - ярому приверженцу мертвенного позитивного знания, который кажется Хандрикову alter ego Дьявола, его маской в мире быта. Протест - это

единственный жест, на который способен неавтономный герой, но и этот жест требует от него сверхчеловеческого напряжения, вызывая утомление. В болезненной галлюцинации ему является "орел"<sup>†</sup>, которому "суждено освободить людей от гнета ужаса, облегчая их ноши"<sup>24</sup>, провожающий его в санаторию для душевно-больных профессора-психиатра Орлова, где и разыгрывается третья часть симфонии. Орлов, ведущий процесс с доцентом Ценхом (аллюзия давней тяжбы Бога с Дьяволом), кажется Хандрикову земным воплощением или маской "совсем особенного старика" из мира Вечности, однако, в эмпирии он становится злым демоном Хандрикова, внушая ему мысль о том, что все, что есть в земной жизни - ничто по сравнению с жизнью во вселенной (недаром он поет арию из "Демона"), и уезжая за границу - в это "блаженное" место, куда и Хандрикову очень хочется попасть. Не имея возможности последовать за Орловым, Хандриков переходит "границу", отделяющую его от свободы, по-своему: он топится в озере, отражающем небо, возвращаясь в возлюбленную вечность, где его ждет старик, обещающий ему отныне "беззакатное" существование в мире бытия. Итак, Хандриков становится последним земным воплощением нового "солнышка" - Христа (одновременно и нового Иова), пришедшего на землю, не поддававшегося проискам сатаны, который хочет заставить его переменить взгляды, страдавшего, но бессильного кого-либо спасти. На землю теперь "старик" посылает Гесперид, функция которых согласно

---

<sup>†</sup> Посланец Богов в мифологиях различных народов, связующее начало между мирами, но в библейской метафорике - символ гордыни<sup>23</sup>.

"Аргонавтике" Аполлония Родосского, "оказание помощи героям"<sup>25</sup>, но кто эти герои – неизвестно. Видящий сны Евгений Хандриков в мире "бытия" – ребенок, а в мире эмпирии – "маленький человек", и стать героем ему не дано. Но если герой Белого с ролью "круглого как ноль" солнышка-дитяти готов смириться, то с ролью "маленького человека", с ролью неавтономного существа ему мириться приходится пока он еще в здравом уме, пока он еще жив. Герой, вынужденный смириться со своей художественной неавтономностью в эмпирическом мире, – это лирический герой книги "Пепел" (1909 г.). Боль неавтономного существа, не видящего никаких возможностей не быть тем, что он есть – тема "Пепла", книги, в которой почти исчезают, как их называет Белый, "рефлексы солнца", отблески пророчеств о Софии, о совершенстве: как о "своем" неавтономный герой, сознающий свою неавтономность, может говорить лишь о нелепой бессмыслице своего существования и о боли от этой бессмысленности. Лирическое "я" здесь – носитель чувства безысходности, и это подлинно свое чувство парадоксальным образом впервые делает героя Белого "лицом": "горемыка", сын российских беспредметных и безграничных, бесформенных пространств, мученик железной дороги – пути, ведущего в никуда – это уже не "роль", а живое человеческое существо, во всей наготе и убожестве своего деформированного, но вполне достоверно-человеческого "я". Принятие, хотя и вынужденное, себя как деформированного, бесформенного, изуродованного, обезличенного, но при этом человеческого существа ("горбуна" в цикле "Паутина", бездомного бродяги и пропойцы, убийцы и разбойника в цикле "Деревня", немого кровавого домино в цикле "Город", разлагающегося



покойника в цикле "Безумие", каторжника и хулигана в "Горемыках" и т.д.), позволило Белому впервые почувствовать в себе Россию и себя в России - на своей родине, увидеть и ее во всей ее бесформенности - "косматости" ("Косматый, далекий дымок. / Косматые в далях деревни. / Туманов косматый поток" [...]) /, нищете, серости, убогости, мертвенности и, одновременно, в дикой жестокости, безумной мстительности, злой и холодной замкнутости, или балалаечно-разгульной лихости, и принять ее как живое, человеческое существо, как свою "мать".

Сборник "Пепел" посвящен памяти Некрасова, но лирика поэта "гнева и печали" для Белого - лишь своеобразный камертон, на звук которого он настраивает свою лиру "отчаяния". Поэтому, если тональность, музыкальный ключ, а также и темы, в "Пепле" по преимуществу некрасовские, то общее звучание и разработка тем у Белого абсолютно самостоятельны:

жуткое -

"Взвизгнет, свистнет, прыснет, хряснет,  
Хворостом шуршит.  
Солнце меркнет, виснет, гаснет,  
Пав в семью раки"

("Вечерком"),

или беспросветное, рыдающее -

"Туда, на равнине горбатой -  
Где стая зеленых дубов  
Волнуется купой подъятой,  
В косматый свинец облаков,  
Где по полю Осторопь рыщет,  
Восстав сухоруким кустом,

И в ветер пронзительно свищет  
Ветвистым своим лоскутом[.]"

("Отчаяние") -

так Россию никто, ни до Белого, ни после него, не видел и не живописал. Чтобы жить с таким видением человека и России, воистину нужна была вера - не идея о возможности возрождения личности и страны путем индивидуальных усилий, а вера в культуру, в историю, в ее эсхатологический путь. Герои "Пепла" такого видения не выдерживают: они "бегут" в ничто - сходят с ума, уходят в поля, ложатся на рельсы. Такого видения иногда не выдерживает и сам Белый: есть в "Пепле" стихотворения, где лирическое "я" поэта опять "сливается с иллюзорным сознанием пророка, провидя спасение мира в одиноких молитвах на просторах полей[.] Эти экстатические, выпренные, многословные заклинания - самые неудачные стихи в "Пепле"<sup>26</sup>. Показательно, что Белый в этот период считал "Пепел" - лучшую книгу своей лирики - всего лишь "подготовительной ступенью" к своей последней симфонии "Кубок Метелей" - произведению, встреченному неприятием и непониманием даже со стороны лиц, сочувствовавших до ее появления литературной деятельности поэта. Сам Белый называет ее единственной книгой, которой он "более или менее доволен и для понимания которой надо быть немного эзотериком"<sup>27</sup>. В споре автора и критиков правда была на стороне последних, но считая всю четвертую симфонию в целом несомненным поражением, провалом художника, образцом того, как он не должен творить, Иванов-Разумник, один из сочувствовавших творчеству Белого критиков, усматривал причину неудачи лишь в "перегроможденности

формы при тончайшем письме отдельных частей симфонии"<sup>28</sup>, т.е. в погрешностях эстетического характера, и такой взгляд на причину неудачи в основном сохранился в критике до сих пор. Однако, неоспоримое формально-эстетическое несовершенство симфонии имело свою причину, коренящуюся в том, что Белый вновь пытался вернуться и вернуть читателя в круг индивидуальных эсхатологических чаяний как единственного исхода из ледяной пустыни, не имея никакой надежды, как об этом свидетельствуют стихотворения "Пепла", на возможность и оправданность такого исхода. Именно поэтому он старался возместить неубедительность идейной позиции формальными изысканиями, "структурными вычислениями".

Чем же мотивирован такой неплодотворный "возврат" поэта к им же самим уже воспринятым как иллюзорные идеям? Создавая "Пепел", Белый не случайно почувствовал, что несмотря на лейтмотив смерти, столь определяющий в этой книге, в целом сборник отнюдь "не свидетельствовал о том, что автор пессимист"<sup>29</sup>. Беспросветное изображение человека и его жизни отнюдь не отменяло любви к человеку, а это значило, что у изображающего есть вера. Однако Белый еще не осознает, что эта вера не есть по-прежнему вера в идею, что любовь, которую он испытывает, порождена не мистическим опытом присутствия и действительности бесконечного в конечном, бытовом, а переживанием экзистенциальной незащищенности человека. Ему кажется, что он вновь находит то, от чего он по существу уже отказался, и он возвращается к наброскам четвертой симфонии, написанным еще в 1904 и 1906 гг., к идее "священной", спиритуальной любви, и хотя достоверных путей реализации ее он не видит, хотя личного опыта

такой любви он не имеет (для неавтономных героев Белого — это лишь чей-то "смутный зов"), он все же хочет считать ее залогом спасения. Поэт как бы забывает о том, что мотивная орнаментика во второй драматической симфонии не удовлетворила его самого, и в четвертой симфонии, чтобы обрисовать переживания, по мысли Белого "подстилающие [...] фон обыденной жизни", и сделать их при всей их недостоверности убедительными, явно злоупотребляет этим методом. Того эффекта, к которому он стремится, достичь не удастся: запечатленные переживания не подстилают фон бытия, не становятся глубинными переживаниями индивидуума. На уровне сюжета в мистику втирается, и стирает ее, пошлость, граничащая с психопатологией и порнографией, а бесконечное варьирование мотивов, их назойливая повторяемость на уровне формы превращается не в музыку бытия, а в какие-то вымученные, самоцельные технические упражнения уже не верящего в свое музыкальное призвание, предельно усталого, но волюнтаристски упорствующего человека.

В смысле эффекта обратного действия "Кубок Метелей" можно сравнить с "Урной", сборником лирических стихотворений-медитаций, созданным после "Пепла" и посвященным мастеру формы и ее мученику Валерию Брюсову<sup>†</sup>. Задуманная как книга, в которой поэт хочет "похоронить" свое разочарование в идее "я", избавиться от своего "пепла", она становится своеобразным свидетельством его разочарования в идее, его усталости: откуда —

---

<sup>†</sup> В год выхода "Урны" Белый, как бы идя по стопам Брюсова, создает капитальное исследование по теории метра и ритма русского стиха, напечатанное в сб. "Символизм".

монотонная вязь слов, повторение или почти повторение подобных конструкций, нанизывание сходнозвучных элементов -

"Друг, взор полуживой закрой:  
Печален кругозор сырой,  
Печален снеговой простор,  
И снеговой сосновый бор,  
И каркающий в небе грач,  
И крыши отсыревших дач,  
И стационанный огонек,  
И плачущий вдали рожок..."

( "Весна 1908 )

"Пепел" - сборник, "далеко выходящий по замыслу за пределы интимного искусства поэтической секты"<sup>30</sup>, как справедливо писал о нем Вяч. Иванов, послужил толчком к повороту Белого к прозе; к его обращению к эпическим формам повествования. Этот замысел, выходящий за пределы символистской программы, можно определить как показ иллюзорности прежних представлений о том, что существуют пути индивидуального жизнетворчества, с одной стороны, и как показ человеческого феномена как все-таки человеческого, безотносительно к тому, насколько он индивидуализирован, автономен, укоренен в бытии - с другой стороны. В "Пепеле", поскольку это была лирика, такой замысел мог быть осуществлен лишь опосредованно (герой Белого по-человечески переживал свою непоправимую искалеченность, ущербность, экзистенциальную незащищенность), и Белый верно почувствовал, что для непосредственной, позитивной реализации замысла такого рода нужна была форма, сосредоточивающая внимание не только на субъекте и мире его переживаний, что нужен был некий остранный взгляд, видящий и показывающий и то, что скрыто от непосред-

ственного переживания. Белый упорно ищет такую форму.

Жанр своего первого большого эпического произведения ("Серебряный голубь" 1909) Белый не случайно определяет как повесть, ведь повествовательный элемент здесь выступает как явно организующий: и сюжетная динамика, связанная с основными персонажами - Дарьяльским, Катей, Матреной, Кудеяровым, и самые разнообразные сферы провинциальной жизни - крестьянского и общинного быта, рабочего движения, барской усадьбы, церкви, завезенного из столицы интеллектуального мистицизма - с соответствующими этим сферам второстепенными персонажами, присутствие которых с точки зрения фабулы как правило необязательно, целиком преломлены сквозь призму сознания и стилистического оформления посредника-рассказчика (medium - по определению Виноградова), своеобразно отражены в плоскости его субъективного восприятия и "преображены в ряде странных зеркальных отражений"<sup>31</sup>, что позволяет говорить о своего рода "сказе". Что же представляет собой та "действительность", которая преломляется через призму субъективного восприятия рассказчика, и что собой представляет само это субъективное восприятие? В своей поздней работе "Мастерство Гоголя" (1934) Белый писал о том, что на "Серебряный голубь" сильно повлиял гоголевский цикл "Вечера на хуторе близ Диканьки", приводя семантические параллели для доказательства сходства стилей двух произведений. Однако, как это уже отмечалось в критической литературе, рассказчик у Белого, приступая к повествованию, полемизирует с "идиллической" картиной начала "Сорочинской ярмарки"<sup>32</sup>, да и вообще можно сказать, что создав некоторую иллюзию устойчивости, и даже

красоты провинциального быта, он последовательно ее разрушает, т.е. пользуется приемом, характерным для пародии. Вот несколько примеров:

I. "Славное село Целебеево, подгородное: средь холмов оно да лугов; туда, сюда раскидалось домишками, прибранными богато, то узорной резьбой, точно лицо заправской модницы в кудряшках, то петушком из крашеной жести, то [...] размалеванными цветиками, ангелочками [...] "Славное наше село".

II. "В селе Целебееве домишки вот и здесь, вот и там: ясным зрачком в день косится одноглазый домишко, элым косится зрачком из-за тоших кустов; железную свою выставит крышу-не крышу вовсе: зеленую свою выставит кикю гордая молодица..."<sup>33</sup>

I. "[...] а там робкая из оврага глянет хата: глянет, - и к вечеру хладно она туманится в росной своей фате".

II. "[...] к дороге сбежались гурьбой целебеевские избенки - [...] с кривыми крышами, точно компания пьяных парней с набок надвинутыми картузами: тут и двор постоялый, и чайная лавка - вон там, где свирепое пугало шутовски растопырило руки и грязную свою из тряпок кажет метелку - вон там: еще на нем каркает грач"<sup>34</sup>.

Характерно, что начатое в восторженном тоне раннего Гоголя описание "нашего села" заканчивается сценой, рисующей горланящих дивую, похожую на вой, песню целебеевских пьяных и безобразных парней: "За гаа-даами гооды... праа-хоо-дят гаа-даа... пааа-гиб яяя маа-аа-ль-чии-ии-шка, паа-гиб наа-всии-гдаа"<sup>35</sup>.

Если это и гоголевский мир, то это уже не мир "Вечеров", а





зии (вскрывающего их нелепость), но еще не вполне преодолевшего их (иллюзии все же остаются, несмотря на нелепость, "высокими") символиста. Сквозь призму субъективного восприятия рассказчика, пародирующего художественное видение Андрея Белого, пропускается не только стилизованный под народный в условно-гоголевском отражении быт, у Гоголя еще только становящийся пустым и страшным, а у Белого периода обращения к прозе уже перечеркнувший всякие надежды на индивидуальное жизнотворчество, но и сами эти надежды, т.е. сфера идей, сущностных категорий, мистико-поэтических ожиданий и т.п. Как и тогда, когда речь шла о быте, рассказчик, изображая эту сферу, высокое - патетические, экзальтированные, лирические, символические медитации (прием, названный И. Хольтхузеным "переживаемой речью"<sup>37</sup>), напоминающие своей лексикой и стилем "Выбранные места из переписки с друзьями" - перемешивает с низким и нелепым. Вот характерный пример: "Знают русские поля тайны, как и русские леса знают тайны; в тех полях, в тех лесах бородастые живут мужики и множество баб; слов не много у них: да зато у них молчанья избыток; ты к ним приходи, ты научишься молчать; пить будешь ты зори, что драгоценные вина; будешь питаться запахами сосновых смол... О, русское поле, русское поле! Дышешь ты смолами, злаками, зорями; есть где в твоих просторах, русское по поле, задохнуться и умереть"<sup>38</sup>. В пародируемом мистическом плане обнажается высокая нелепость "правды" Дарьяльского, которую он "сложил своей жизнью", осуществляя программу "творчества жизни", заключающейся в том, что "в глубине родного его народа бьется народу родная и еще жизненно не пережитая старин-

ная старина – древняя Греция<sup>39</sup>, что в отсталых понятиях православного (т.е. по его мнению язычествующего) мужичка можно усмотреть "новый светоч в Мире грядущего Грека", "правды", заставляющей его бежать из Гугелева – этого пародийного "Запада" – в Кобылью Лужу, а потом в избу к столяру Кудеярову, к бабе Матрене, к этим "голубям" "с ястребиными клювами", находя не Россию – Грецию, а какой-то изуверский, пародийный, дикий "Восток"<sup>4</sup>. Интересно, что эта "правда" Дарьяльского – "правда" не ученого, хотя он и ученый, не поэта, хотя он и поэт, а "правда" "любого прохожего молодца" в красной, ухарской рубахе, пребывающего "в ночных городских чайных трактирах и полпивных и еще чорт знает где"<sup>40</sup>, т.е. не опирающийся на научные знания или поэтическую интуицию личный опыт индивидуума, а какое-то молодечество идущего мимо жизни песенного коробейника, в котором играет горячая кровь.

"В "Серебряном голубе" реальны и убедительны лишь разводы Кудеяровского лица, невнятица его речи, дороги, дожди, туманы – одним словом убедительна атмосфера. Все же вписанное в эту атмосферу: церковь, о.Вукол, дьячек, попадья, девицы Уткины, купец Еропегин, баронесса, Евсеич, кровопийца-староста – все это лишь внешним кустодиевским плакатом опавший гоголевский прием. Всего этого нет не только в бытовом плане, что для Белого не укор, но и в бытийственном", – писал Ф. Степун в мастерском эссе, посвященном А. Белому<sup>41</sup>, и он прав, когда ут-

---

<sup>4</sup> "Серебряный голубь" задуман как I-ая часть трилогии, носящей многозначительно-полемическое название "Восток или Запад".

верждает, что второстепенные персонажи — это лишённые индивидуальных черт обобщения, что они декоративны, плакатны, но это в той же мере относится и к главным героям: к "прохожему молодцу", ухарски крутящему ус, Дарьяльскому, к "принцессе" Кате, к рябой, толстой, синеглазой "бабе" Матрене, к колченомому "ремесленнику" Кудеярову. Образы-символы, в которых согласно представлениям символистов под видимой бытовой оболочкой должны были бы просвечивать "божественные" души, превращаются в пародийные образы-плакаты, в прототипы или эмблемы лубочных рисунков. Характерно, что в главе "Кто же Дарьяльский?" как бы делая попытку найти символический смысл в его поведении, вскрыть благородные мотивы его поступков, рассказчик вынужден оборвать себя на полуслове: "И этот путь для него был России путем (путь ухарских бурь, битв, восторгов, насильно обламываемых им византийством и запахом мускуса. — Н.С.) — России, в которой великое началось преображение мира или мира погибель, и Дарьяльский... Но, чорт с ним, с Дарьяльским: да пропади пропадом он: он уже вот перед нами: не дивитесь его поступками: их понять до конца ведь нельзя все равно: ну и чорт с ним!"<sup>42</sup>

Людей в "Серебряном голубе" нет ни в бытовом, ни в бытийственном плане, и это и не может быть иначе, если мы имеем дело с пародией, однако они все-таки есть в другом плане, в плане, который можно назвать экзистенциальным. Вернемся к замечанию Степуна о том, что в "Серебряном голубе" убедительна атмосфера, в которую вписаны персонажи и от которой они неотделимы. Если попытаться определить нечто, что составляет атмосферу "Серебряного голубя", то придется сказать, что это не-

что - существование как "ничто" и переживание существования как "ничто", выражающееся в гнетущей тоске, пронзительной жалости и в каком-то безнадежно-удивленном вопрошании.

Все существования и людей, и предметов упираются в какое-то изначальное ничто: если это дорога, то она ведет в никуда, пропадая в безвестности, и в безвестность, в ничто, уводя идущих по ней людей; если это лес, то "нет из него выхода"<sup>43</sup>; если это село, например, Целебеево, то оно бежит "от избы к избе, с холма да на холмик; с холмика в овражек, в кусточки: дальней - больше; смотришь - а уж шепотный лес струит на тебя дрему[...]"<sup>44</sup>, тот самый лес, из которого нет выхода, или вообще пропадает в тумане, как будто его и нет на самом деле, как напр., село Грачиха. Даже столетний дуб - место встреч Дарьяльского с Матреной - представляет собой одно громадное дупло, зияющую черную дыру. Но это "ничто" - бескрайний лес, бесконечная дорога, бесформенный туман - существует, оно есть как "пространство": "[...] но были пространства; и в пространствах скрывались, таились и вновь открывались пространства [...], а Русь была - многое множество этих пространств, с десятками тысяч Грачих, с миллионами Фокиных: да Алехиных, с попиками да грачами; [...] И к Лихову подходили путники, к Лихову, а Лихова не было и помина на горизонте, и сказать нельзя было, где - Лихов; а он - был. Или и вовсе никакого Лихова не было, а так все только казалось и при том пустое такое, как вот тот лопух или репейник[...]"<sup>45</sup>. А вот главные герои: сын чиновника, который всю жизнь "бился, как рыба об лед, чтобы дать сыну надлежащее образование"<sup>46</sup>, Дарьяльский "пугался с первых мгновений

жизни", взор его "упирался в темноту еще с первых дней детских"<sup>47</sup>, и темный страх пустоты, порождающий беспокойство, заставляет его всю жизнь бессмысленно метаться по земле, как мечутся в небе, вьют, взвиваются, падают, режут небо целебевские птицы-стрижи. И на лице Матрены, изборожденном следами черной оспы, отразился тот же самый "испепеляющий тайный огонь"<sup>48</sup> какого-то темного томления, который входит в грудь путника, "тьмой окруженного стволов", вместе с ледяным дыханием тумана, чтобы "огневицей есть потом его кровь..."<sup>49</sup> Кудяров же, колченогий, хворый, бледный, с лицом, "как баранья обглоданная кость", а если стать против носа, "то и вообще без лица"<sup>50</sup>, изглоданный страхом старости и смерти, придерживающийся "своего мнения", "какого - никто понять не мог", как нельзя было понять никак"<sup>51</sup>, в чем заключалось согласие, объединяющее "братию" секты голубей, тайной главой которой он был - само воплощенное томящееся ничто, какие-то "разводы" абсолютной бессмыслицы, беспросветной невнятицы. Такова "троица", или трио, главных героев "Серебряного голубя", к которым присоединяется и невеста Дарьяльского Катя - наследница пришедшего в запустение, разоряющегося имения Гугелево, сирота, "детское сердце", уже давно подточенное червями: "те черви - тоска тяжелая, вползшая в грудь незаметно"<sup>52</sup>.

Как мухи, попавшие в паутинную неразбериху существования как "ничто", или как пауки, запутавшиеся в своих же собственных паутинных сетях, все люди здесь бьются и мучаются, и напрасно вопрошают, и не находят ответов. "Господи, что же это, Господи, такое, со мной? Что же это такое?" - спрашивает Дарьяльский перед смертью, и, не находя ответа, сам идет навстрече-

чу бессмысленной гибели. И убийцы переступают порог, следуя его приглашению скоро и безболезненно совершить над ним задуманное: "до того мгновения они все еще размышляли, переступить ли им роковой порог: ведь они были люди..."<sup>53</sup>

Здесь можно только, как повторяет рассказчик, молить Бога, чтобы скорей тебя освободила от плена "зычная архангелова труба, если еще у тебя останется память о Боге, и если еще ты не веришь в то, что ту судную трубу украл с неба диавол"<sup>54</sup>. Но никто из героев "Серебряного голубя" с такой мольбой к Богу не обращается; похоже на то, что у этих запутавшихся людей не осталось памяти о Боге, или что они полагают, что "судную трубу украл с неба диавол". Что же касается рассказчика, то он, будучи разочарованным символистом, пародирующим присущие символизму иллюзии, и вскрывающим экзистенциальное состояние мира, скорее знает о том, что при таком видении мира в пределах терпящей крах закрытой, но по-прежнему остающейся личностной картины мира, можно только молить Бога об избавлении от ужаса существования как ничто и верить в эсхатологические перспективы истории, чем сам может молиться и верить. Поэтому "Серебряный голубь" написан не столько с позиции веры, сколько с позиции разочарования. С позиции веры написано другое эпическое полотно Белого, роман "Петербург", созданный четырьмя годами позже, и так же, как и "Серебряный голубь" представляющий собой своеобразную автопародию, причем здесь Белый в процесс пародирования вовлекает отчасти и образ "автора"-рассказчика.

Если в "Серебряном голубе" рассказчик был как бы отделен от своих персонажей знанием о необходимости веры, и эта отде-

ленность давала ему возможность сохранить определенную дистанцию между собой и всем изображаемым, а знание – пожалеть своих ужасных, но несчастных ближних и в своем сострадании ощутить себя не только страдающим человеком, но и индивидуумом, обладающим душой, то в "Петербурге" он, как индивидуум, такой же, как всё, что он изображает, такой же, как все, кого он изображает – с мгновениями частичного просветления и с долгими полосами ужасной искаженности (таков же в романе и сам Петербург). Его видение не только своего ближнего, но и себя самого во всей преобладающей над светлыми моментами уродливости индивидуально-го "я" обостряет его способность к пародированию, к снятию всех и всяческих покровов с т. наз. благородных и гуманных чувств, мыслей, порывов, и свобода, бесстрашие такого разоблачения и саморазоблачения свидетельствует о том, что, несмотря на то, что ничто – ни рассудочно, ни опытно, ни сверхопытно (мистически) – не подтверждает возможности спасения души, он верит в спасение, достигаемое на путях эсхатологического движения истории. "Я – больной, глухой, обремененный... Успокой меня, учитель, укрой," – взывает к Христу в момент просветления Николай Аполлонович Абреухов – которого Белый наделяет в романе множеством автобиографических черт, вплоть до влюбленности в жену приятеля – надеясь за свое раскаяние, за отказ от гордыни, услышать в ответ: "Встань..."

"Иди..."

"Не грехи";

"Нет, конечно, не будет ответа, – говорит рассказчик, – [...] потому что и не может быть никаких ответов пока; ответ будет

после - через час, через год, через пять, а пожалуй, и более  
- через сто, через тысячу лет; но ответ - будет<sup>55</sup>.

"Движущей пружиной интриги романа становится неосторожное обещание Николая убить отца. Перипетии вокруг него и тот факт, что большую часть романного времени занимают 24 часа от завода бомбы до взрыва, создают атмосферу детектива[.] Но А. Белого отличает то, что все характерные для детектива детали и ситуации даны у него пародийно. Орудие предполагаемого убийства сенатора - бомба - представляет собой банку из-под сардин ("сардинницу ужасного содержания"), которая появляется впервые в романе - в патриархальном узелке "незнакомца с усиками". Сцена взрыва бомбы, которая, разумеется, никого не убивает, описана комически. Убийство Липпанченко совершается, но оно описано крайне гротескно (достаточно вспомнить сравнение мертвого тела Липпанченко с "поросенком под хреном"), и орудие его - ножницы - тоже пародийно. Итак, потенциальные трагедии переводятся в гротескно-комический ряд, выступление "концертного трио" (как произносится в романе) превращается в балаган, пишет Л. Силард<sup>56</sup> о сюжете романа. Однако, в пародийном ключе представлены в романе не только детали и ситуации, но и персонажи, как второстепенные (например, протанцевавший всю жизнь Цукатов, или Младоперс, пылкая артистическая натура Шишнарфиев, он же - Шишнарфне, он же - оборотень, анаграмма Енфраншиш, он же - просто "шиш", или паршивенький господинчик, сыщик Морковин, лицевая субстанция у которого заслонена нахальной акциденцией, т.е. огромных размеров бородавкой, и т.д.), так и главные. Это, прежде всего, студент-интеллектуал Николай Аб-



леухов, в судьбе которого обобщается судьба гуманно настроенной интеллигенции. Впервые он предстает перед нами в главе "Какой такой костюмер?", где все - начиная с деталей обстановки, описания наружности, указания на превращение "блестящего молодого человека" в "восточного человека", выражающееся в том, что вместо прежнего застегнутого наглухо мундира, раннего пробуждения и семейного распивания кофе он теперь носит бухарский халат, татарские туфельки и ермолку, встает поздно и пьет кофе в постели, и кончая его учеными занятиями в комнате с томами сочинений и бюстом Канта, где он "воистину вырастал в серию из центра истекающих логических предпосылок, предопределяющих мысль, душу и вот этот стол..."<sup>+</sup>, где "комнатное пространство смешивалось с его потерявшим чувствительность телом в об-

---

<sup>+</sup> Вспомним пародийное описание философа-неокантианца в разделе "Философическая грусть" из сборника "Урна":

"Жизнь, - шепчет он, остановясь  
Средь зеленеющих могил, -  
Метафизическая связь  
Трансцендентальных предпосылок",

или там же:

"На робкий роковой вопрос  
Ответствует философ этот,  
Почесывая бледный нос,  
Что истина, что правда... - метод"

("Мой друг")

щий бытийственный хаос, называемый им вселенной; а сознание Николая Аполлоновича, отделяясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного стола, называемой "солнцем познания", где он чувствовал тело свое пролитым во "вселенную", то есть в комнату; голова же этого тела смещалась в головку пузатенького стекла электрической лампы под кокетливым абажуром"<sup>57</sup>, - пародийно обыграно, все свидетельствует о пустоте, бесплодности притязаний интеллектуала, и при этом интеллектуала, по характеру переживаний пародируемого теософско-символистского толка<sup>+</sup>, на обретение человеческой полноты, на то, чтобы отделить себя от быта, от практики. Что же касается душевного мира Николая Аполлоновича, то в романе постепенно обнажается, прежде всего, ничтожность и "гнусность" его чувств и побуждений, рожденных, как выразился сам Белый, "грязями сознания": так "необдуманный" план дать ужасное обещание собственноручно убить своего отца мотивирован не благородным стремлением служить идейному делу, а возникает у него "вдруг" ("если гнусны твои мысли и трепет овладевает тобой, то "вдруг", обожравшись всеми видами гнусностей, как откормленный, но невидимый пес, всюду тебе начинает предшествовать"<sup>58</sup>, - читаем мы в одном месте романа), в тот момент, когда он, потерпев фиаско у Софьи

---

<sup>+</sup> Дудкин объясняет Николаю Аполлоновичу сущность его переживаний так: "[...] модернист назовет ощущение это - ощущением бездны, то есть символическому ощущению, не переживаемому обычно, будет он подыскивать соответствующий образ [...] Но более соответственным термином будет [...] пульсация стихийного тела [...] переживания своего стихийного тела, по учению иных мистических школ, превращают словесные символы и аллегории в смыслы реальные, в символы [...]"<sup>60</sup>

Петровны, распаленный вожделением, но принимающий вожделение за любовь, уже готов был утопиться, "приподнял ногу", "занес ее над перилами, да ... так и остался: с природнятою ногою". Фрейдовский "эрос", лежащий в основе эдипова комплекса, "снижается" до какого-то "собачьего" вожделения у человека, у которого - "души-то, стало быть, не было"<sup>59</sup>. Гнусно и мелко и его удовольствие при виде присланного ему от костюмера красного домино и маски - наряда, обрядившись в который он пугает в темной парадной, а затем на Лебяжьей канавке легкомысленную и пошлую Софью Петровну, провоцируя ее на ответную месть - вручение ему "роковой" записки от провокатора Липпанченко на балу с масками в доме Цукатовых. "Сардиницу ужасного содержания", т.е. бомбу, Николай Аполлонович заводит в ответ на вырвавшееся у отца и брошенное ему "ужаснейший негодяй", как-то смутно сознавая, что отец прав, и испытывая гадливость, но перенося свое отвращение с себя на него ("эти пальцы, эта шейка и два оттопыренных уха станут - кровавою слякотью"<sup>61</sup>). Течение "гадливеньких мыслей" или "мозговая игра" - процесс, у Белого отнюдь не только мозговой, отвлеченный, "чистый": "И - думалось где-то: может быть, - в разбухающем сердце колотились какие-то думы, никогда не встававшие в мозге и все же встававшие в сердце; сердце думало; чувствовал - мозг. Сам собою вставал остроумнейший, в мелочах проработанный план; и - сравнительно - план безопасный, но ... подлый: да... подлый!"<sup>62</sup> Создателем циничного плана, который заключался в том, чтобы спрятать заведенную бомбу в "ни с чем не сравнимом месте", т.е. в уборной, ждать взрыва, разыграть роль убитого горем сына и дать

показания, бросающие тень на неповинных лиц, всего удобнее на камердинера ("к нему ведь таскался племянник, воспитанник ремесленной школы, и, как кажется, беспартийный, но... все-таки..."<sup>63</sup>), был отнюдь не Петербург с его "пространствами" возведенных в "энную" степень проспектов и движущейся по этим проспектам "людской многоножкой", т.е. не какая-то находящаяся отдельно от героя бесформенность, безликость, а "самый тот миг, когда Николай Аполлонович героически обрекал себя быть исполнителем казни - казни во имя идеи (так думал он)"<sup>64</sup>, а на самом деле казни во имя "категории льда"<sup>+</sup>, о которой говорит при первой встрече с Николаем Аполлоновичем Дудкин, т.е. внутренняя, душевная холодность, замороженность, безликость месива, массы, которую носят в себе и отец - Аполлон Аполлонович, консерватор, приверженец безличной, формальной, бюрократической власти, и "дети" - революционеры - Николай Аполлонович и Дудкин. Если Николай Аполлонович - сын сенатора прежде всего по крови, то Дудкин - порождение его "мозговой игры": "Аполлон Аполлонович был в известном смысле как Зевс: из его головы вытекали боги, богини и гении. Мы уже видели: один такой гений (незнакомец с черными усиками), возникая как образ, забытийствовал далее прямо уже в желтоватых невских пространствах"... как "вооруженная узелком Незнакомец-Паллада"<sup>65</sup>. Мозговая же игра у Белого, чьей бы она ни была, всегда питается холодной

---

<sup>+</sup> "Категория льда", "ледяная рука" - образы, восходящие к "острой ледяной струе" из "Трех разговоров" Вл. Соловьева - традиционному в демонологии обозначению пленения души нечистой силой, на что указывает Л. Долгополов.

"гнушностью" мыслей-чувств или чувств-мыслей: так и государственный человек Аполлон Аполлонович, ради собственного успокоения не желая осмыслить житейские грозы - волнений грубого фабричного населения, "многотысячного роя людского", населяющего острова - из страха перед жизнью приходит к холодной, деспотической ненависти ("[...] непокойные острова - раздавить, раздавить! Приковать их к земле железом огромного моста и проткнуть во всех направлениях проспектными стрелами[...]"<sup>65</sup>), вызывая тоску и отвращение, ответный страх и ненависть - желание истребить "тарантуловое отродье" - в маленьком человеке, т.е. "порождая нового Евгения - Александра Ивановича Дудкина, "Неуловимого" мстителя.

Отношение Аполлона Аполлоновича к непокойным островам с их призрачными, неуловимыми обитателями, которые могут проникнуть "в скважину двери", и его имя Аполлон, да еще "возведенное в степень" - Аполлонович, внушают определенные мифологические ассоциации с Аполлоном-Сминфеем, Аполлоном Мышиным, истреблявшим солнечными стрелами на некоторых островах мышей, которых он сам же перед этим наслал на страну (на эту "роль" Аполлона указывает в известном эссе 1911 г. "Аполлон и мышь" М. Волошин). Ассоциация же жителей островов с мышами оправдывается, прежде всего, тем, что при первом появлении обитателя чердака Дудкина (к тому же одетого в серый, пошитый молюю костюм и пятнающего калошами ковер) в "лакированном" доме сенатора, куда он "проникает", несмотря на нежелание Николая Аполлоновича видеть его у себя, на сцене неожиданно появляется попавшая в капкан мышка. Однако, Аполлон Аполлонович отнюдь не великий, солнечный гре-

ческий бог, который в силу своей божественности может отделить себя от "жизни мышью беготни" и творить расправу над мышами или же стоять над ними ("Вверху солнечный бог, ниспосылатель пророческих снов - внизу под пятой у него "жизни мышья беготня," - пишет Волошин, предлагая видеть в мыши "пьедестал, на который опирается Аполлон, извечно связанный с ней древним союзом борьбы, теснейшим из союзов"<sup>67</sup>). Он ведь и сам - "мышь" (в самом начале романа Аполлон Аполлонович - зловещая летучая мышь, "воспарившая" над непокойными островами, а в конце - просто "серая мышь", шныряющая по пыльным полкам); попавшая в им самим поставленный капкан государственной деятельности и в конце концов стечением жизненных обстоятельств отпущенная на волю, в деревню (в эпилоге Аполлон Аполлонович, выйдя в отставку, удаляется в свое родовое имение, где он, окруженный милой ему стариной, все, все забыл). Что же касается Дудкина, то он, будучи "порождением" страха и ненависти Аполлона Аполлоновича, предстает перед нами как затравленный мышонок, загнанный на чердак и "деятельностью" сенатора, и порождением своей "мозговой игры" - "поросенком" Липпанченко. "Идейный сотрудник", "артист"-практик Липпанченко ("Я служу не за жалованье: я артист, понимаете ли, - артист!"<sup>68</sup> - говорит этот провокатор своему "коллеге", служащему за жалованье сыщику Морковину - он же - домовый писарь Воронков, следящий за Дудкиным, с которым иногда пьет в дворницкой измученный ночными кошмарами Александр Иванович) рождается из нищестанства уже давно не верящего в то, что дело, которому он служит, есть великое народ-

ное дело, "артиста"-теоретика Неуловимого<sup>†</sup>. "Для нас, ницшеанцев, агитационно настроенная и волнуемая социальными инстинктами масса [...] превращается в исполнительный аппарат [...], где люди [...] - клавиатура, на которой пальцы пьяниста [...] летают свободно, преодолевая трудность для трудности; и пока какой-нибудь партерный слонтяй под концертной эстрадой внимает божественным звукам Бетховена, для артиста да и для Бетховена - суть не в звуках, а в каком-нибудь септаккарде. Из неоформленной глины общества хорошо лепить в вечность замечательный бюст<sup>69</sup>, - объясняет Александр Иванович сущность своего ницшеанства, и бессмысленная, безличная жажда власти, побуждающая его в Гельсингфорсе проповедовать "здоровое зверство" и призвание монголов, говорить об изжитости христианства и одобрять сатанизм - "грубое поклонение фетишу, то есть здоровое варварство"<sup>70</sup>, как бы вызывает к жизни и деятельности "особу"-Липпанченко, впервые всплывающего в Гельсингфорсе, образ, намекающий на то, что и Дудкин принадлежит к воинству Дьявола, что он "прописан" в "загробном мире теней", и ему остается лишь "совершить окончательный пакт для получения паспорта", расписаться "каким-нибудь экстравагантным поступочком"<sup>71</sup>, т.е. отвратительный сделкой с Липпанченко ("Совершается торг: мне предлагается поверить отвратительной клевете, или, точнее, не веря, с клеветой этой согласиться ценой снятия клеветы с меня самого"<sup>72</sup>, - мелькает в сознании Александра Ивановича),

---

<sup>†</sup> По поводу прозвища Дудкина - "Неуловимый" - заметим, что М. Волошин объясняет ужас, который во многих вызывает одним присутствием мыши - а таким ужасом наделен в романе Дудкин - тем, что мышь является как бы неуловимой трещиной, нарушающей течение аполлинейского сна сознания, прекрасного сна жизни. В таком "сне" хочет пребывать и Дудкин, знающий о том, что Липпанченко - провокатор, но скрывающий от себя свое знание.

делкой ради спасения собственной шкуры, став провокатором не только идейно, но и практически.

"Человек наших дней есть ландшафт, изображающий край опустошенный, унылый [...]. Да, мы чувствуем наше рабство; и да, мы к Христовой Свободе стремимся; но стремление без подлинного "восхождения Царства Божия" - силою - выглядит: оскотлением сердца в союзе с Кингзором, за Кингзором стоит Ариман, Мефистофель и - тьма; или стремление к свободе осуществляет себя в утолении сердцем ума, не развившего мощи, бескрылого во все; расширяется сердце наше; оно - пламенеет, но и в пламени восстает нам змея, Люцифер..." - писал Белый в книге "На перевале"<sup>73</sup>, и сказанное им можно отнести ко всем героям "Петербурга": и к "безголовому цыпленку" - сенатору Аблеухову, и к угодливому, но мстительному "лягушонку" - его сыну, и к чувствительному, проповедующему терроризм, то читающему Григория Нисского, Третьяков и Апокалипсис, неуловимому "мышонку" Дудкину, и даже к пошлому "поросенку" Липпанченко. Между "отцами" и "детьми" снимается разница: все здесь - "люди наших дней" в настоящем и парадоксальным образом - "птены гнезда Петрова" в историческом прошлом, в своем так сказать генезисе. Однако, Петр, обрешивший огню и мечу старую Россию и утвердивший безличный бюрократический порядок (вспомним, например, пресловутый петровский "табель о рангах") - фигура, имеющая в себе в романе Белого нечто сверхчеловеческое.

"Летучий Голландец" и одновременно "тяжелая громада", Петр, подобно тому, как это было в романе Мережковского "Петр и Алексей" - бич божий для России: "С той чертовой поры, как



примчался к невшскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский серый гранит - на-двое разделилась Россия; на-двое разделились и самне судьбы отечества; на-двое разделилась, страдая и плача, до последнего часа - Россия"<sup>74</sup>. Вздрыбленный конь - символ этой страдающей, как бы растянутой на дыбе между "гранитной почвой" - окаменевшей властью - и "мировой бездонной пустотой" ("Верх движения, говорит Дудкин о партии, к которой он принадлежит, - мировая бездонная пустота"<sup>75</sup>), бездной водной, или облачной, уготованной дерзким безбожникам, новым ницшеанцам или вагнеровским "летучим голландцам": "Ты, Россия, как конь! В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта; и крепко внедрились в гранитную почву - два задних"<sup>76</sup>. Такая участь "распятости" уготована России по мнению Белого "до последнего часа", до "архангеловой трубы", когда начнется в соответствии с Апокалипсисом последняя мировая битва между язычеством (варварством) и христианством, окончательной победы которого в душах людей он ждет: "Куликово поле, я жду тебя". К этой окончательной победе христианства над "туранством", к "прыжку над историей" должен быть устремлен и взвитый на дыбы Петром "конь" - Россия, и Петр-всадник - само воплощение истории, создающей "двусмысленные" ситуации, доводящей их до крайности, и в этих крайних ситуациях как бы испытывающей людей, "учающей" их и "губящей без возврата" тех, кто ничему не научился, это знает. Явившийся Дудкину "Медный Гость" - сама история - предлагает ему "умереть, потерпеть", т.е. перестать быть тем, что он есть здесь и сейчас ("умирает", т.е. перестает быть "сенато-

ром", Аполлон Аполлонович Аблеухов, "умирает" и "европеец" Николай Аполлонович, который возвращается на стезю Дарьяльско-го, на "луговую, родную стезю", чтобы быть может, "умереть в травой поросшей канаве"). Но если для отца и сына Аблеуховых такой отказ не грозил немедленным физическим уничтожением, то для Дудкина в сложившейся ситуации, если он не хочет "погибнуть без возврата", т.е. погубить свою душу, став на деле сообщником явного провокатора, остается только одно: разоблачив Липпанченко, по всей вероятности погибнуть оклеветанным им в преступлениях перед партией от руки своих же товарищей. Такого испытания истории он не выдерживает (ее уроки до конца никем, кроме создателя романа, не поняты), и, как бы повторяя путь к преступлению, пройденный Раскольниковым, в бредовом, горячечном состоянии он убивает отвратительного и ненавистного Липпанченко, причем Белый очевидно "обыгрывает" слова героя Достоевского, произнесенные им после убийства - "Я как ножницами себя от всех отрезал": убийство Липпанченко совершается ножницами<sup>+</sup>.

" [...] если бы мы могли осветить прожектором, внезапно, непосредственно под обычным сознанием лежащий пласт душевной жизни, многое обнаружилось бы там для нас неожиданного, прекрасного; еще более обнаружилось бы безобразного; обнаружилось бы кипение, так сказать, несваренных переживаний; и оно предстало бы нам в картинах гротеск", - писал Белый о "Петер-

---

<sup>+</sup> На связь "Петербурга" с "Преступлением и наказанием" в иных отношениях, а также и на его связь с другими романами Достоевского, в литературе неоднократно указывалось.

бурге" в одном из своих писем<sup>77</sup>, указывая на то, что революция, быт, 1905 год, провокация - все это в фабулу вступает случайно, невольно, т.е. все это является лишь "теневого проекцией" освещенной в романе душевной жизни персонажей. К перечисленным художником "невольно" попавшим в роман аспектам (политическому, бытовому, конкретно-временному) нужно отнести и аспекты социально-исторический, философский, естественно-научный, идеологический и т.д., причем не следует забывать, что поскольку персонажи, в связи с духовным обликом которых они возникают, гротескны, эти аспекты также приобретают гротескный характер. Белый пародирует буквально все, что входило в поле зрения интеллектуала его времени, что казалось последним откровением мысли или было модным, что он сам знал и чем увлекался, а знал он очень много и был человеком увлекающимся. Особенно это относится к теософским учениям о том, что человек существует на пересечении многих миров и в нем отражается множество планов - физический, психический, духовный, ментальный, астральный - к штейнерианскому увлечению Белого, нашедшему отражение в символической многоярусности структуры "Петербурга", "где каждая фигура, каждый предмет отбрасывает длинную тень уходящих в бесконечность символических значений"<sup>78</sup>. Неисчерпаемость символа, его мистическая глубина, якобы уходящая в "Возлюбленную Вечность", так же как и соответствующая многоступенчатости мистического опыта иерархичность символических значений - эти основополагающие для младших русских символистов представления, рожденные желанием защитить индивидуум от власти практики, оперевшись на его способность к сверхчувственному познанию, - вовлекаются в "мозговую игру" гротескных персонажей, становясь лабирин-

том, из которого нет выхода к подлинному бытию, и таким образом пародируются в романе его создателем с позиции веры не в мистический опыт индивидуума, а в эсхатологическое развитие истории. Именно эта вера, а не "неожиданное, прекрасное", в редкие мгновения обнаруживающиеся в душевной жизни героев, чтобы затем быть поглощенным "безобразным", позволяет говорить об общем катарсическом значении "Петербурга".<sup>†</sup>

Следует отметить, что в целом ни прежними читателями и критиками Белого, ни его теперешними исследователями такой катарсический смысл "Петербурга", делающий его не просто талантливым произведением, а романом, который может быть поставлен в один ряд с гениальными произведениями русской и мировой литературы, не был воспринят в полной мере. Не случайно Белый задумывал новый роман, "Невидимый град", в котором он хотел сказать о вере непосредственно как о "положительном credo", сделав ее не только фокусом субъективного видения, как в "Петербурге", но и объективно действующей в мире силой, основой жизненного поведения героев, и, не случайно Белый такого произведения создать не смог: ведь такая вера, предполагающая смену закрытой и личностной картины мира личностной, но открытой, была лишь идеальной нормой, а не истинной реальностью, имеющей типический характер. В "Петербурге" Белый сказал все, что было дано сказать художнику, опережающему свое время в вершинных, лучших произведениях. Вместо "Невидимого града" Белый создает

---

<sup>†</sup>Вопрос о катарсисе в связи с "Петербургом" поставлен в работе Д.С. Максимова<sup>79</sup>, анализирующей, прежде всего, моменты "просветления", что приводит автора к заключению о неполном, как бы пунктирном характере катарсиса в этом произведении.

"роман о детстве" - "Котик Летаев", значительное и оригинальное произведение, "открывающее ряд его автобиографических сочинений - художественных и мемуарно-художественных"<sup>80</sup>, делая героем этого романа гениального художника-символиста, метафорически - автора "Петербурга" на раннем этапе творчества, на пути к вере (символически - "детства"), и в таком ретроспективном и субъективном аспекте дополняя и как бы "углубляя" "Петербург", но отнюдь не расширяя его. Дополнение и углубление "Петербурга" было на данном этапе развития истории мысли тем единственным руслом, по которому могло развиваться творчество Белого, не теряя своей значительности.



ВЯЧ. ИВАНОВ (1866--1949) - поэт и теоретик

РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

"Хвала Дионису, который есть темное творческое безумие и отчаяние ради светоносных ореолов красоты-спасительницы, ради сияющих в преображенном мире радостных радуг Аполлона".

(К. Эрбюрг)

На фреске, запечатлевающей свержение с небес антихриста - как пишет А. Блок в "Молниях искусства" - Лука Синьорелли изобразил себя самого и Фра-Анжелико в качестве свидетелей изображенного, стоящими спокойно, со сложенными руками, напоминая позы ангелов, которые так же спокойно, как и они, взирают с небес на толпу мучающихся грешников. От "грешников" художники отделены сознанием своего человеческого достоинства, которое в принципе, согласно идее гуманистов, должно быть присуще каждому человеку от природы. Вера в эту идею позволяет им быть спокойными, но не равнодушными, созерцателями происходящего в том мире, где идея еще не проявила, не осуществила себя.

Вяч. Иванов в русском символизме пытается занять позицию такого мудрого свидетеля, правдиво изображающего все муки "грешников", не достигших, как он пишет, "некоторого статического типа бытия"<sup>1</sup>. Желанная и отчасти занятая Ивановым позиция спокойного свидетеля означала, с одной стороны, что в отличие от А. Белого Иванов не мучился проблемой неавтономности, не переживал как свой собственный опыт деформированность человеческой

души, не свободной от практики, а с другой стороны, это означало, что в отличие от Блока Иванов не мучился и сознанием своей личной ответственности за мир, за своего ближнего, за "современного человека", судьбу которого он поручал спиритуальной культуре. О современном человеке он говорит как о типе "динамическом, потенциальном и текучем, всецело принадлежащем потоку возникновения, генезиса, становления"<sup>2</sup>. Этот современный человек, еще не ставший (или, может быть, уже переставший), но по мысли Иванова становящийся индивидуумом (хотя от самого современного человека это, может быть, и скрыто) – своеобразный "объект" изображения в "остраненной" лирике и философской прозе Иванова, рождающихся из желания верить в исключительную роль индивидуума в человеческой культуре, в принципиальную осуществимость идеи гуманизма, представляющейся Иванову вечной идеей, имманентно присущей истории человеческой культуры, которую он воспринимает как культуру сугубо спиритуальную – как культ и культивирование (сознательное или бессознательное) духовности предков.

"Всем существом своим Вячеслав Иванов поэт Аполлинического типа[. . .]Всем существом своим он победитель, и потому милостиво может относиться к побеждаемому им в каждый момент Дионисическому хаосу, безумию, то-есть принимать его", – справедливо писал о Иванове Вл. Пяст<sup>3</sup>, но в целом соглашаясь с этой характеристикой, мы бы сказали, что Иванов скорее всем существом своим хотел быть поэтом Аполлинического типа, хотел быть победителем и хотел как победитель милостиво относиться к Дионисическому хаосу. Это ярко окрасившее его творчество на-



стойчивое и неосуществимое в новой ситуации, возникшей в истории развития мысли на рубеже веков, желание делало его в определенном смысле для многих соблазнителем - "сиреной", как назвал его Михаил Гершензон в "Переписке из двух углов"<sup>4</sup>, или, как еще более удачно назвал его А. Белый, "сирином"<sup>5</sup> - в западноевропейских легендах диковинной, поражающей воображение птицой и воплощением несчастной души. Это настойчивое и неосуществимое желание закрепить за индивидуумом его уже утраченный в настоящем статус, как некую вневременную модель, предопределило тяготение Иванова к мифологии и мифу, который всегда говорит о прошедшем, но неизменном, вечном, абсолютноценностном, на какое-то время утраченном, но непременно вновь обретаемом в еще большем, проясненном, блеске и славе (по словам Иванова - "не умирают боги иначе как для воскресения; и преобразенные смертью - воскресают"<sup>6</sup>), и привело к созданию уникальной в своем роде художественной системы, которую в целом можно назвать мифологией гуманизма. В этой системе - поскольку Иванов считал, что мифы эксплицируют в разных аспектах, в разных сюжетах и персонажах один и тот же смысл<sup>+</sup>, некую "древнюю правду", остающуюся неизменной при "перекодировании" самих мифов с культуры на культуру, с религии на религию - "языческие мифы оказывались смутным и приблизительным, но по-своему глубоким и действенным предвидением христианских догматов, [...] различные мифы были отражением одного архетипа,

---

<sup>+</sup> Это роднит Иванова с подходом к архетипу Юнга и Фрейзера.

развитием одной фундаментальной мировоззренческой концепции"<sup>8+</sup>.

Лирика В. Иванова, сосредоточенная на аспектах внутренней, душевной жизни его героя, на первом ее этапе (до 10-ых гг.) выразила состояние современного человека, увидевшего, что хаос не является периферией его души (как это было, например, у Тютчева), а составляет ее ядро, что это может быть уже и не "родимый хаос", "звезду рождающий", а само "безумие", "неистовство" и "разрушение", вызвавшее, как пишет Иванов, у многих художников на рубеже веков вынужденно-жертвенную готовность "на любое всесожжение и даже самосожжение", "исступленную самоотдачу вихрям века"<sup>9</sup>. Такая самоотдача - amor fati<sup>8</sup> в интерпретации Иванова была, однако, "хитрым"<sup>10</sup> безумием, поскольку она предстала как единственно возможное в новой духовной ситуации, когда человек ощутил свою зависимость от безличных сил, выражение и интеллектуальное осуществление познавательной потребности разума в установлении связи, родства между явлениями, в достижении единства. Таким образом поэту оказывается близкой программа гуманизма, согласно которой назначение человека есть познание, требующее единства в смысле установления связи между явлениями, но он запечатлевает и кризис этой программы, когда осознает, что познавательный запрос в новых усло-

---

<sup>+</sup> Как пишет Л. Силард, "В периодической системе вытекающих друг из друга следствий, где каждый отдельный элемент становится выразителем предшествующего, миф - с сопровождающими его материальными и словесными атрибутами - оказывается таким ядром, который гибко противостоит давлению времени, истории"<sup>7</sup>.

виях может проявить себя лишь в отрицательном акте жертвенной самоотдачи стихиям.

Поскольку обладание "статической" картиной мира представляется поэту нормативным, предопределяющим осмысленную человеческую жизнь, он обращается по преимуществу к образам и языку античной мифологии, так как специфика античности (как это утверждают исследователи в начале XX века) состоит в том, что картина мира воспринимается античным сознанием как неподверженная изменениям, вечная, вневременная. "Здесь отсутствуют в сознании прошедшее и будущее, как упорядочивающие перспективы, и чистое "настоящее", которое так часто удивляло Гете во всех проявлениях античной жизни, особенно в пластике, наполняет собой сознание с какой-то нам неведомой мощью. Это чистое настоящее[.] в действительности представляет собой отрицание времени[.]"<sup>II</sup>, — пишет Шпенглер, подчеркивая отличие мировосприятия человека античной культуры от мироощущения современного человека, и видя в превращении прошлого во вневременную, "полярную" структуру истинный смысл проникновенного мифотворчества.

Свой творческий метод Иванов, однако, определяет не как мифотворчество, а как некий "реалистический символизм": реалистический — потому, что реальность наличия и действенности прежнего статуса индивидуума в недавнем прошлом и в грезящемся поэту будущем не подлежала для него сомнению; символизмом — потому, что подлинное мифотворчество, такое, каким оно было в античности, где между мыслью и жизнью не ощущалось никакого разрыва, где миф в представлении Иванова был формой жизни и деятельности, уже и еще недоступно современному человеку.

Когда Иванов называет свой символизм реалистическим<sup>+</sup>, указывая тем самым на опыт достоверности, несомненности, действительности определенных идей в недавнем, еще живом для поэта прошлом, он в сущности выявляет органическую особенность русской культуры, заключающуюся в представлении о том, что источник нравственного хотения личности и одновременно объект этого хотения есть некое изначальное единство, спонтанно возникающая совершенная совокупность людей, какой может быть семья, сословие, класс, нация, церковь или, шире, человечество. "Есть в человеке Я высшее, его святая святых, [...] божественное средоточие микрокосмоса. И есть Я, определяемое границами эмпирической личности [...] и есть, наконец, Все-Я, объемлющее вселенную"<sup>12</sup>, - пишет Иванов в статье "Спорады" (1908), утверждая, что как над ограниченным человеческим бытием Я, так и над его свободным, "божественным" Я существует Все-Я, некий изначальный "коллектив", в который, как продолжает Иванов, любовью излучается, сливаясь с ним, личность. Принципом единства является таким образом не внешняя, идущая от определенной организации дисциплина, а внутренняя, исходящая от индивидуумов любовь. Любовь - эта альфа и омега ивановской лирики - является мотивацией и целью нравственной деятельности человека, то есть в соответствии со своеобразным характером русского гуманизма у Иванова превалирует не мораль рефлексии, считающая движущей

---

<sup>+</sup> Выдвинув это поределение в лекции "Две стихии в современном русском символизме" в 1908 году, Иванов остался ему верен и в статье "Символизм", написанной для итальянского Энциклопедического словаря в 1936 году.

силой нравственных поступков рассудок или разум, а мораль чувства. Таким образом, создавая "мифологию гуманизма", Иванов говорит прежде всего о гуманизме в его русском варианте, ведь персональный миф "предполагает у него, в качестве своей "реальнейшей" сущности, миф национальный, а национальный миф в свою очередь оказывается отражением и конкретизацией мифа транснационального, общекультурного"<sup>13</sup>.

Создание мифологии "русского" гуманизма по аналогии с античной мифологией наталкивалось, как уже отмечалось выше, на значительные трудности. Дело в том, что жизненные в прошлом реалии русского гуманизма могли переживаться героем Иванова, реагирующим на непроницаемость практики для лично-индивидуальных усилий, лишь как потерявшие всякую связь с чувственным опытом, что приводило к их мистифицированию: опыт изначального единства превращался в опыт сугубо супранатуралистический, коллективный принцип заменялся принципом "соборности" (термин, введенный Хомяковым), которую Иванов определяет как то, что нельзя найти здесь или там, а можно лишь узнавать по "святому волнению сердца", по той любви, которая становится уже не чувством, а сверхчувством, любовью, превышающей земной опыт, мистической любовью, именуемой "чаянием". То, что в прошлом переживалось как душевная реалья, таким образом превращалось в символ, в знак сверхопытного, мистического откровения.

Как и у Блока мистика в творчестве В. Иванова становится своеобразным путем защиты индивидуума, способного к пробуждению к духовной жизни, открывшего в своей душе - душе природного существа - любовь "к "Мировой Душе" - Софии, метафизическому, духовному началу. Но в отличие от мистического опыта у

Блока, и подобно мистическому опыту у Соловьева, мистически опыт, которым Иванов наделяет своего героя, имеет пассивный характер. Так в стихотворении 1902 г. "Красота", посвященном Вл. Соловьеву, одно лишь чистое созерцание лика выяве представшей перед героем в образе "грядущей по светлomu эфирu", по "цветоносной Гее", Богини приносит ему "прозрение" - наделяет способностью видеть дольний мир в его ином, таинственном аспекте, в его ноуменальном совершенстве. "Она" "носит кольцо" - знак обручения с "путником", обещая ему за любовь, за душевную открытость к восприятию ценностей, достижение человеческой полноты, слияние с подлинным бытием.

Мистический опыт у Иванова - это некое "предварительное" понимание бытия, провидение "замысла Божия о человеке и мире", но этот опыт, сделавший его "символистом-соловьевцем", не удовлетворил его, как не удовлетворил его и "реалистический символизм" - метод его творчества. Ведь Иванов искал не уединенного мистического переживания цельности, а, в соответствии с гуманистической программой, такого принципа, который обеспечивает "реальную" культурную деятельность человека. В отличие от многих русских символистов, в частности - от Брюсова, для которого символизм был высшей формой любого искусства, Иванов рассматривал символизм лишь как этап на пути к новому искусству, к подлинному мифотворчеству, каким оно было в античности. "[...] как далеки мы от всенародного искусства, так же далеки и от абсолютного мифотворчества: то и другое мы можем только упреждать и предуготовить. Ведь миф - тогда впервые миф в полном смысле этого слова, когда он - результат не личного,

а коллективного, или соборного сознания"<sup>14</sup>, — пишет Иванов в 1908 году.

Подготавливая пути к созданию мифов, говорящих о единстве человеческого феномена не как о явлении мистически прозреваемом, а как о реально существующем, как о ставшем, как о настоящем, Иванов обращается к античным и "ренессансным" образам земли и земного счастья, "золотого века", наделяя своего героя переживанием праздничности, которую исследователь античности К. Карени<sup>15</sup> называет особым уровнем, где становится возможным то, что на обычном уровне невероятно, причем невероятное в античном мифе и в реалистическом символизме Иванова осмысливается не как сверхъестественное, чудесное, а как естественное, реальное, поскольку природное бытие в античном мире включает в себя (а у Иванова должно включать в себя) и момент духовной упорядоченности. Когда мы говорим о "праздничности" ивановской лирики, мы имеем в виду не только мотивы пиршества, частые в его стихотворениях ("Дни недели", "Тризна Диониса", "Хмель", "Бетховениада", "Венок", "Бельт" и многие другие), но и особый, приподнятый, торжественный тон его, часто "гимнической", лирики, пристрастие к велеречивости, к витиеватости диковинных словес, иногда — к сецессионистской декоративности, определенную гигантоманию тем и образов, — весь тот пышный и несколько тяжеловесный реквизит, который А. Блок образно назвал "царским поездом"<sup>16</sup> поэта. Праздничность, разумеется, не равнозначна веселью: светлое и мрачное чувство праздничности существует так же, как существует веселая и печальная музыка, но в самом существе праздничности есть нечто, что роднит ее

скорее со светлым, чем с темным началом; в мрачном всегда заключено катарсическое, возвышающее, просветляющее. Мрачное в праздничности у Иванова (мотив тризны) связано с памятью - увы, только памятью! - о целостности, единстве, "монантропизме" личности, обеспеченном прежним мирозерцанием, не знающим о непроницаемости практики для личностно-индивидуальных усилий, светлое - с надеждой на то, что человек непременно обретет цельность "по ту сторону гуманизма".

Стремясь совместить в одном образе переживание отсутствия целостности - хаотического дробления, разщепления, многоликости человека (стихотворения "Раскол", "Fio, ergo non sum", "Отзвуки", "Слоки" и др.) - и надежду на ее возвращение, Иванов обращается к мифологеме Диониса, этого умирающего (растерзанного на куски) и воскресающего бога, к кругу которого, как известно, восходит особенно много его стихотворений. Преимущественное внимание к этой мифологеме, к этому богу, связанному с природными, циклическими мифами, с круговоротом времени, у Иванова, как нам представляется, вызвано в первую очередь верой в изначальное единство, рисуемое ему "потерянным раем", которым человек владел в идеальном прошлом, и к которому он должен возвратиться в идеальном будущем. Поскольку речь идет о прошлом идеальном, возврат воспринимается не как тавтологическое повторение какой-либо конкретно существовавшей в истории формы единства, а как обретение его "чистой" формы. В то же время, то, что Иванов находит именно эту мифологему, этого бога парадоксального единства самых непримиримых, несвязуемых начал - жизни и смерти, страсти и страдания, изменения и постоянства - открывающегося лишь в состоянии



экстаза, свидетельствует о кризисе гуманизма: ведь экстаз - выход за пределы пространства и времени - означает отказ от восприятия отдельных форм, отвержение принципа *individuationis*, на котором покоилась гуманистическая концепция человека. О кризисе гуманизма свидетельствует и то, что экстатическое дионисийство Иванова восходит к Ницше, к этому - в представлении Иванова - "последнему трагическому гуманисту"<sup>17</sup>, книга которого "Рождение трагедии из духа музыки" (дух музыки у Ницше - Дионис) произвела особое впечатление на начинающего поэта: "Сильнейшая эмоциональная встряска, вызванная зажигательным красноречием базельского философа, освободила Вячеслава Иванова от его духовной скованности, прямо-таки насильственно принудив его перестать прятаться за щит академических занятий"<sup>18</sup>, - пишет С. Аверинцев, подчеркивая силу этого воздействия. Секрет же того впечатления, которое произвело на Иванова чтение "Рождения трагедии", как мы полагаем, надо видеть в том, что Иванов воспринял обращение немецкого философа к мифологеме Диониса не столько как выражение протеста против отжившей концепции человека в исторически сложившемся гуманизме, каким это обращение было на самом деле, а как выражение надежды на возможность ее сохранения: ведь Иванов реагирует не столько на закономерность обесценивания некогда жизненных представлений, сколько болезненно переживает их недейственность. Непротивление стихийным, неупорядоченным, неуправляемым и непроницаемым для разума порывам, погруженность в некий *Ungrund*, в ничто, по мысли Иванова, рождает желание быть чем-то, магическим путем обрести себя ("Чаровал я, волховал я, Бога Вакха

вызывал я [...] " - в стихотворении 1906 года "Вызывание Вакх<sup>а</sup>"). Как полагает вновь "открытый" русскими символистами философ-мистик Якоб Беме<sup>19</sup>, магия творит из ничего нечто и делает это сама одной лишь волей. Дионисийский экстаз цельности - состояние, при котором человек ощущает себя одновременно и в равной степени и терзающим, страстным, и терзаемым, страдающим существом, жрецом и жертвой, при котором единство переживается не как снятие противоположностей между "тезой" и "анти-тезой", а как их антитетическое, диалогическое сосуществование. Но являющийся в экстатическом видении бог - Дионис, парадоксально соединяющий страсть и страдание ("Быть страстным, Человек, - твой рок страстной", - формула, данная Ивановым позднее в мелопее "Человек"), раскрывающий антиномичность человека, и таким образом освобождающий его от раздвоенности, которую не в состоянии преодолеть интеллект, Дионис - освободитель (в греческой мифологии - Лизей, ср. в иваловском стихотворении: "Алый ключ диет, диет[.]"), созданный волевым усилием человека, потерявшего чувственную связь с "коллективом" и потому не различающего добро и зло, сам становится его образом и подобием: то ли "демоном зла", то ли "небожителем". "Прежде человек знал, что должен поступать так, чтобы его действие совпадало с естественно желательною и им естественно признаваемою нормой всеобщего поведения. Для новой души то же начало принимает уже иное обличье: действуй так, чтобы волевой мотив твоего действия совпадал с признаваемою тобою нормой всеобщего изволения [...] Но страшна свобода: где ручательство, что она не сделает освободившегося отступником от целого, и

не заблудится ли он в пустыне своего отъединения", - пишет Иванов в статье "Кризис индивидуализма"<sup>20</sup>. Магическое переживание цельности, каковым, как пишет Иванов, "в древнейшие времена является оргиастическое исступление"<sup>21</sup>, не ориентирует нравственную, культурную деятельность человека, которой жаждет поэт, чье творчество, как справедливо замечают исследователи, носит черты явно выраженного стремления к "учительной" позиции. В 1910 году (период кризиса символизма) в стихотворении "Сердце Диониса" Иванов признает, что золотое сердце Диониса - бога естественного миропорядка, а не его демонического отвержения, предела, а не беспредельности, культуры, а не "буйства" (в том же плане о дионисийской "культуре" пишет и К. Керени) - утаено от современного человека до дня "просвещения" всей Земли, до дня прихода Новой жизни.

Мифологема Диониса, наиболее пластично выражающая феномен парадокса как такового, как мы видели, используется в творчестве Иванова для передачи парадоксального характера восприятия мира его героем. Однако, Иванов-поэт обращается не только к образу, непосредственно выражающему суть переживания "современного человека", но ищет и образа, говорящего об осознании парадоксальности, используя для этого мифологему "светоносного" Аполлона, знаменующего дистанцию между непосредственным переживанием и его восприятием, как бы символизирующего само рефлектирующее сознание. Если к мифологеме Диониса поэт обращается под явным воздействием "последнего трагического гуманиста" Ницше, то мифологема Аполлона как бы "предполагает" обращение к стоящему на пороге исторически сложившегося гуманизма Данте, знаменующего для Иванова его начало.

Данте воспринимается Ивановым, создающим свою мифологию гуманизма в постериори, как ее творец априори, как пророк "Новой жизни" (Аполлон - Фёб, истинный, прорицатель), показавший жизнь, какой она могла бы быть, какой она должна была быть<sup>22</sup>. Но хотя пафосом своего творчества, его праздничностью Иванов и свидетельствует о "Новой жизни", он, в отличие от живущего в его представлении Данте - от Данте, пророчествующего об открывающихся перед индивидуумом путях к ней (напомним, что по свидетельству Бокаччо Данте был убежден в том, что он сможет привести человечество, пребывающее в несчастливом состоянии, в состоянии счастливое, указав путь к индивидуальному совершенству), - ощущает себя не пророком "Новой жизни", а лишь ее визионером, сновидцем. Сон, указывающий на своеобразное совмещение образа Данте с мифологемой Аполлона в ее восприятии у Ницше, противопоставившего в "Рождении трагедии" принцип Аполлона принципу Диониса как "сон" "экстазу", у Иванова - такое состояние сознания, которое отдаляет на определенную дистанцию опыт современного человека, "под бременем познания и сомнения"<sup>23</sup> теряющего убеждение в изначальном "логизме вселенской идеи"<sup>24</sup>, и в то же время укрупняет, приближает к поверхности сознания чаяния его сердца. Поэтому, например, в стихотворении "Gli spiriti del Vizio", инспирированном Данте, Иванов и говорит об избирательности духовного зрения художника-символиста ("Есть духи глаз. С куста не каждый цвет / Они влетут в венки своих избраний [...]"), видящего и изображающего лишь то, что соответствует внутреннему опыту, поддержанному традицией - "памятью ранней" о предсказанном Данте явлении мира, перенося-

щемся в идеальное будущее, у порога которого стоит герой Иванова:

"И мне вестят их арфы у порога,  
Что радостен в рощах и солнце луг;  
Что звездный свод - созвучье всех разлук,  
И мир - обличье страждущего бога".

Таким образом, аполлинический сон, так же как и дионисийский экстаз, у Иванова представляет собой выход за пределы реального жизненного опыта в сферу сверхопытного прозрения. Однако, транссубъективное воссоединение с космической жизнью лишь временно "прерывает" современное сознание, но не устраняет чувства погруженности всего в некое однородное хаотическое существование. С попыткой устранить это чувство мы встречаемся в стихотворении "Mi fur le serpi amiche," название которого - строка из 25-ой песни дантовского "Ада", а "сюжет" восходит к эпизоду со своевольным грешником, призывающим смерть как освобождение от страданий демонической души, наказанной за нежелание преодолеть свою порочность. Лирический герой Иванова, закливая "яд последнего искуса" (магический путь) - мысль о бессмысленности мировой жизни, восходит на вершины прозрения неподвижного, застылого космического бытия, становясь таким образом водителем своей судьбы (Аполлон в греческой мифологии не только Феб, истинный прорицатель, но и Мойрогет - водитель судьбы), однако такое индивидуальное восхождение обрекает героя на космическое одиночество, ведет к "отреченному холоду", к отказу от живых соприкосновений с вовлеченным в хаотическое движение современным человеческим миром. Здесь нет того "жертвенного нисхождение-

ния духа в мир, жертвенно им приемлемый, дабы преображен был мир его любовным лобзанием и кротким лучом его таинственного Да", о котором пишет Иванов в статье "Идея неприятия мира"<sup>25</sup>.

Контаминирующаяся с Данте мифологема Аполлона выступает у Иванова и в ипостаси Аполлона Летийского, связанного с образом Лето (в мифах - "вечно милой", "самой кроткой"), являющейся символом единокружной, преданной, помогающей Любви, подобной любви дантевской Беатриче. С образом Небесной возлюбленной, "подруги-вождя", восходящим и к Беатриче, и к Лето (образу идеальной жены и матери), мы встречаемся в пронизанном дантевскими мотивами, аллюзиями, символами цикле сонетов "Голубой покров" (1907-1910). Но хотя герою Иванова, ведомому любовью, и удастся, подобно Данте, достигнуть в видении "нежного лимба в глубоком лоне Рая", его и здесь преследует апокалипсический образ Всадника на Еледном Конне, появление которого в художественном целом цикла свидетельствует о том, что Иванов, в отличие от живущего в его представлении Данте, уже не может пророчествовать об индивидуальных возможностях, обеспечивающих непрерывность развития земной истории.

Дионис, воспринятый через Ницше, символизирующий в лирике Иванова парадоксальный характер переживания мира человеком, стоящим на грани двух столетий, и Аполлон, контаминирующийся с Данте, выступающий как символ рефлексии на феномен парадоксальности - два крайние полюса в том пантеоне богов и связывающихся с ними культурно-исторических реминисценций, к которым прибегает В. Иванов, создавая свою "мифологию гуманизма". Эти две центральные мифологемы у поэта нередко сплетаются друг с

другом, что не противоречит ни мифологическим представлениям, согласно которым Аполлону приписывались атрибуты Диониса, ни концепции "Рождения трагедии", в соответствии с которой принцип Аполлона как бы вбирает в себя принцип Диониса, хотя причудливость сплетений, их сецессионистская прихотливость — явление вполне новое. Однако, несмотря на чрезвычайную насыщенность лирики наслаивающимися друг на друга, проникающими друг в друга сюжетами, образами, картинками, символами, отсылающими читателя к самым разным эпохам и регионам мировой культуры, акцент в этот период сделан все же на устойчивости, пластичности, предметной данности, "эмблематичности" — на всем том, что несут в себе мифологемы как таковые, всегда раскрывающие "основной неподвижный, постоянный тип"<sup>26</sup>, некий вневременной первообраз формы.

В 1910-х годах в творчестве Иванова начинается новый период, характеризующийся стремлением осмыслить ту роль, которую играет искусство символизма в современности, защитить и отстоять символизм, переживающий кризис, глубоко и утонченно обосновав его как искусство не только свободное, но и освобождающее, действенное. "И умирающее язычество стояло за своих богов с той ревностью, какой не знала беспечная пора, согретая их живым присутствием[.] И умирающее язычество защищалось углублением и утончением первоначальной веры"<sup>27</sup>, — тонко заметил В. Иванов в 1905 году в статье "Кризис индивидуализма": мы полагаем, что именно глубина и утонченность ивановских обоснований символизма в этот период становятся симптомом его истощения. В своем стремлении найти место символистского искусства

в жизни Иванов приходит к своеобразному дуалистическому решению: то, что о несомненно переживаемом и запечатленном в дионисийских экстазах и аполлинических снах парадоксальном единстве нельзя ничего утверждать как о реалии, ориентирующей культурную деятельность человека, побуждает Иванова осмыслить эти сны и экстазы как "метафизическое утешение"<sup>28</sup>, посылаемое человеку из трансцендентного мира (как у Платона - мира истинного, "реальнейшего"), где единство существует субстанциально; что же касается эмпирического мира, то здесь оно существует лишь потенциально, как единство динамическое, незаконченное, становящееся. Как это было у Блока и у А. Белого, которые вслед за Вл. Соловьевым восприняли единство в мире земном не как данность, а как стоящее перед человеком задание, требующее для своего выполнения прохождения определенного пути, у Иванова в этот период складывается представление о поэте как о теурге - "истолкователе и укрепителе божественной связи сущего"<sup>29</sup>, обращая к тому, кто воспринимает символистскую поэзию, в соучастника творения. Таким образом поэт, говоря о своем уединенном мистическом опыте и пробуждая "эхо в лабиринтах душ"<sup>30</sup>, получает возможность участвовать в земном строительстве, в деле Просвещения всей земли.

Незримость и тайность, неизреченность и "неизречимость" - ведущие мотивы создаваемой Ивановым в этот период книги "Нежная тайна" (1912) - указывают на мистериальность совершающегося процесса усвоения индивидуумом ценностей из трансцендентного мира, обращенность же большинства стихотворений к другому - близкому, родному, брату, другу, соратнику (примыкающая к "Нежной тайне" книга "Лепта" целиком есть такое обращение)-говорит



о надежде поэта на символистское искусство, призванное соединять людей, создавая духовное единство в мире земном.

Поскольку субстанциально единство существует лишь в трансцендентном, мистически прозреваемом и потому пластически не воспроизводимом мире, основным мифопоэтическим образом для его выражения становится "Роза" (Роза - символ единства в мистическом учении Каббалы, ср. также лат. *sub rosa* как обозначение тайны), имеющая особую символическую емкость в христианстве, где этот образ означает милосердие, милость, всепрощение, божественную любовь, мученичество, победу, небесное блаженство. И в этот период Иванов продолжает создавать мифологию гуманизма, но это уже не столько мифология космоса, как это было прежде, сколько мифология истории, воспринятой как процесс постепенного раскрытия метафизически заданного смысла. "Миф есть динамический вид (*modus*) символа, - символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила"<sup>31</sup>, - пишет Иванов в статье "Заветы символизма". Этой обращенностью к истории объясняется то, что "статуарные" образы космоса либо вовсе исчезают из лирики Иванова, либо лишь просвечивают через образы библейские, преломленные, как это было и прежде через творчество поэтов-предшественников. Мифопоэтический образ Розы восходит у Иванова прежде всего к Данте, давшему в финале "Божественной комедии" наиболее полное поэтическое и религиозное его осмысление как мистического символа, объединяющего все души праведных. Высший из лепестков дантовской Розы - Богоматерь - для Иванова есть сама тайная Любовь, движение и двигатель мироздания. Рассматривая заключительный стих "Рая" ("Лю-

бовь, что движет солнце и другие звезды"), Иванов, считающий теперь Данте символистом<sup>31</sup>, пишет: "К подлежащему символу (Любовь) найден мифотворческой интуицией поэта действенный глагол (движет Солнце и Звезды)"<sup>32</sup>. Но в отличие от Данте, живущего в представлении Иванова, у поэта уже нет уверенности в том, что индивидуум может в полной мере овладеть трансцендентными ценностями, слиться с ними, занять исключительное место в мироздании. Если Роза в христианской символике и у Данте символизирует вечную жизнь, то в античной мифологии это - цветок смерти, о чем Иванов-поэт не забывает, вплетая мотив смерти как уничтожения в свои жизнеутверждающие стихотворения. Вынужденный отказ от надежды в каждый момент бытия ощущать душевную цельность как положительную данность, хотя и принимается поэтом, не удовлетворяет его.

Знаменательно, что из античных мифологем Иванов в этот период отдает предпочтение лабиринту, предполагающему долгие и мучительные блуждания, потерю ориентации в жизненных явлениях и знаменующему путь к смерти и только через нее к новому возможному рождению. Эта мифологема причудливым образом связывается у Иванова одновременно и с Данте, построившим свою "Божественную комедию" как лабиринт, и с Ницше, называвшим себя Дионисом и лабиринтом. Но отдав дань изображению "психологизма мятущейся индивидуальности"<sup>33</sup>, не находящей выхода из лабиринта, Иванов в 1915 году в статье "Манера, стиль, лицо" вновь возвращается к идее цельности: "А как возможна целостная личность, если изверившись в свое субстанциальное единство, не утвердив такового актом воли, она не знает иного самоопределения, кроме модального, если вся она, в каждое изживаемое мгно-

вание, не *res*, а только *modus*?" И далее: "Как сделать искусство жизненным, если оно бежит жизни?"<sup>34</sup> Перенесение осуществления надежды на обретение цельности в отдаленные перспективы истории также не удовлетворяет поэта.

Разрыв между символистским искусством и жизнью оказывается непреодоленным и непреодолимым, но страстное желание найти спиритуальное решение приводит Иванова к религии Конца мира, к Апокалипсису. Под этим знаком поэт создает мелопею "Человек":

"Тряди", - поют, - "спасая и губя!  
Все озарит Твой Лик и все расплавит;  
На камне камня в храме не оставит:  
Нерукотворный Храм, зовем Тебя!"

"И знак, и куколь в полдень Твой увянет:  
Твори свой суд неправд, и суд святень!  
Что оживет, - в Тебе, Тобой восстанет."

Художественное же раскрытие душевной жизни героя, осознанного принципиальную неразрешимость проблем в сфере спиритуальной, мы находим в инспирированных дантовским "Чистилищем" "Зимних сонетах".

Созданные в 1919—1920 гг., "в печальное для поэта время, [...] когда среди разрухи и голода медленно умирала его последняя любовь - Вера Шварсалон"<sup>36</sup>, "Зимние сонеты" являются произведением не только, на наш взгляд, лучшим, наиболее личностным, интимным, но и, в определенном смысле, итоговым. Ведь Иванов сталкивает в них две позиции, два взгляда, два подхода к проблеме индивидуальной полноты, прежнюю и но-

Вую, вернее изображает сам процесс изменения прежней позиции. Если расколотость, "истома и метанье", отсутствие цельности ранее воспринималось Ивановым в духе античного миропонимания и неизжитых иллюзий гуманизма как реальность только настоящего, как то, чего не было в прошлом и не будет в ближайшем будущем, то теперь, побуждаемый изначально присущим всей его ментальности универсализмом, он признает, что "дурная" реальность неаутентичного бытия есть общечеловеческая историческая судьба - "суровая зима", имеющая, несмотря на все жестокие для индивидуума испытания, очистительный смысл, поскольку эти испытания раскрывают перед ним весь ужас униженности страдающей плоти, плоти не божественного Диониса, а человека как греховного (в смысле первородного греха) существа.

Свою творческую жизнь в свете этого признания поэт осмысляет как попытку бегства от с самого начала переживаемой, но в сущности не принимаемой личной причастности к расколотому, хаотическому миру человеческому в языческий, цельный и светлый мир природный:

"Так я бежал суровые зимы:

Полуденных лобзаний сладострастник,

Я праздновал с Природой вечный праздник[.]"

С точки зрения абсолютизирующего свою роль индивидуума ощущение человеком своей причастности к миру "хаоса", к миру грешному, плотскому есть рабство в плену у тела, неистинное существование, которое ведет, вернее влачит, "двойник" поэта, мертвец, покрытый "саваном", в то время как истинное "я" "творит вдали свой храм нерукотворный". Однако, несмотря на проти-

вопоставление истинного "я" неистинному, предопределяющее казалось бы однозначный выбор, поэт не может принять до конца точку зрения интеллекта, не может, творя свой "храм нерукотворный", уйдя в созерцание создаваемого в творческом порыве совершенного бытия, не считаться со своей причастностью к греховному и страдающему человеческому миру, и вынужден расценить такой уход в традициях универсализма как измену плоти:

"Я ж истинный, плотскому изменя,  
Творю вдали свой храм нерукотворный."

Надо сказать, что у Иванова, как и вообще у русских символистов, особенно младших, абсолютизация роли индивидуума была "фаталистическим" следствием, вытекающим из попыток защитить индивидуум от власти практики, а не некой принятой исходной позицией. Поэтому, например, Иванов подчеркивал, что в его раннем стихотворении "Кочевники Красоты" (1904), несмотря на выраженный в нем мятеж против телесной, привязанной к земле, смертной человеческой жизни - мятеж вольного "кочевника"-художника, "правдивая муза заставляла певца" признать, что воспеваемая им свобода есть "Безысходного плена / Блуждающий обман"<sup>37</sup>. Можно утверждать, что Иванов в конечном итоге никогда не абсолютизировал точку зрения интеллекта, но вплоть до "Зимних сонетов" он не мог обосновать такую свою позицию, поскольку опыт осмысленности своей причастности к "хаосу" был еще смутен, неосознан. Четвертый сонет - переломный в цикле - рисует явление ("нисхождение") Музы - музы Аполлона, музы Данте, музы ясного видения, которая побуждает лирического героя к тому, чтобы "поднять взор" и, не останавливаясь на полпути, осветить, довести до сознания, до конца принять этот как бы ла-

тентно присутствовавший и в его прежнем мировидении опыт.

Инспирированный Музой пятый сонет, окрашенный столь характерной для ивановской поэтики праздничностью, торжественностью, представляет собой "невероятный" с позиции чистого спиритуализма гимн "волку" как существу, синкретически сочетающему в себе уровень явленно-экзистенциальный с уровнем тайно-интеллектуальным. Не имеющий ни дома, ни крова, ни каких-либо чувственных привязанностей, всеми ненавидимый и гонимый, свободный, как некий древний, изгнанный шаман, от всего, кроме унылого "существования" -

"Рысучий волхв, вор лютый, серый волк,  
Тебе во славу стих слагаю зимний!  
Голодный слышу вой. Гостеприимней  
Ко мне земля, людской добрее толк.  
Ты ж ненавидим [...] " -

"волк" принимается поэтом как близкое и родное, понятное ему существо:

"И с детства мне понятен зов унылый  
Бездомного огня в степи застылой".

Однако волк - не просто "серый волк", но и "дельфийский зверь" и "Егорий" - святой Георгий Победоносец (греческий и славянский материал у Иванова как обычно особенно свободно синтезируется) для "пророков Полигимний" - поэтов, видящих не только явное, но и тайное, скрытое. Интересно отметить, что Иванов, создавая этот сонет, обращается к мифологемам архаики, к Аполлону Ликейскому - волчьему, к Егорию-Георгию, который согласно древним мифологическим представлениям был сам волком и в то же время охранял человека от волков, т.е. к той синкретической

культуре, которая, в отличие от культуры Нового времени, еще не умея отделить экзистенциальные проблемы от интеллектуальных, воспринимала их слитно, наивно недифференцированно, de facto считаясь с каждой из них и принимая как равное и одно, и другое. Но признание равноправия проблем экзистенциальных и интеллектуальных, означающее в сущности признание границ интеллекта, было лишь первым шагом на пути к "очищению", на пути к поставленной цели: подойти с "прощенным поцелуем" к тому, кого поэт "не мог любить" - к своему ближнему, возратить на лицо земли "умерших" для него, ставших тенями людей. "Как полюбить братьев? Как полюбить людей? Душа хочет любить одно прекрасное, а бедные люди так несовершенны и так в них мало прекрасного! Как же сделать это?" - спрашивал в свое время Гоголь<sup>38</sup>. Для Иванова задача "полюбить ближнего", поскольку с самого начала своего творчества он пытался занять лишь созерцательную позицию свидетеля мук грешников, означала, прежде всего, на личном опыте почувствовать грешником себя самого, пережить судьбу "рыскачегго волка" не как судьбу близкого, понятного, но все же отделенного от лирического героя существа, а как свою собственную судьбу, и найти возможность принять ее. В сонете о волке он этого шага еще не сделал (поэтому долгожданная "весна" не наступает, а происходит как бы своеобразный переход из одного "Чистилища" в другое, готовящее ему еще более суровые испытания:

"Ночь новолунья. А мороз, лютей  
Медведицы, певцу надежд ответил,  
Что стуж ущерб он с Музой рано встретил,  
Беспечных легковернее детей"),

но этот шаг поэт делает в седьмом сонете: мерящий зимние доро-





но пробующим тонкий лед на переправе через реку, с теплым, буйным ветром, "ухающим" где-то далеко в поле, с синееющим в пятнах талого снега долом)<sup>+</sup> наступает именно теперь, в феврале, раньше положенного ей природой срока.

Но можно ли считать этот новый обретенный опыт "реальностью", "существенностью", или же это всего лишь "сон предутренний", "морок", явление в череде явлений? Если мы уже не можем полагаться на оценки одного лишь интеллекта, то не может быть и интеллектуального критерия истинности или ложности нашего опыта. Поэтому поэт не называет переживаемое ни сном, ни явью — он говорит лишь о "мечтаньи сонном" — как бы отказываясь от всяких попыток интеллектуализировать свой новый опыт.

Поскольку обретенная любовь к ближнему имеет не интеллектуальную, а экзистенциальную основу (ср. "Не гордых сил привольная игра — / За огонек востепленный тревога / В себе и в милом ближнем — столь убога / Жизнь и любовь [...]"), поэт не оценивает и ее как "реальность": она — "не призрак лживый", но при всей своей человечности ("дрожу за милых, стражду, жду, встречаю") она не отменяет "зимней ночи" неаутентичного существования, она лишь побуждает поэта и в этой ночи ловить "психальный звон", говорящий о воскресении мертвых, стучаться в гроба и торопить такое воскресение, но поскольку в условиях

---

<sup>+</sup> Не ставя задач стилистического анализа "Зимних сонетов", отметим лишь, что Иванову здесь удастся органически сочетать тяжеловесность, густоту, "эмблематичность" языка и стиля, столь характерные для его поэзии до 1910-ых годов, не только с легким и подвижным, даже аскетичным, словесным и ритмическим составом (по определению Аверинцева), присущим "Нежной тайне", но и с новыми простыми, интимными, "домашними" — теплыми, горестными и ироническими одновременно — интонациями, которых не знала его поэзия прежде.

неаутентичного бытия никто не может считать себя воистину "живым", подлинным, настоящим, воскресшим, он с тонкой самоиронией видит, что он и сам в определенном смысле - "в гробу":

"Стучусь в гроба и мертвых тороплю,  
Пока себя в гробу не примечаю".

Иванов не абсолютизирует экзистенциальную в своей основе любовь к ближнему, что опосредованно говорит о том, что он в той же мере, что и с экзистенциальностью, считается и с интеллектом. С позиции универсализма, на опыте изжив в 20-ых годах иллюзорность тех решений, которые были направлены на то, чтобы сохранить за интеллектом, за индивидуумом его права быть исключительным организующим началом в человеческом феномене, отказавшись от крайностей спиритуализма и таким образом найдя возможность избежать катастрофичности, грозящей распадом человеческому феномену, поэт выражает и запрос индивидуума на участие в историческом процессе становления бытия, его надежду, его "чаяния".

ПРИЛОЖЕНИЕ



Примечания к главе I.

1. Акцент на человека, его достоинство и особое место, которое он занимает в мироздании (Петрарка, Манетти и др. гуманисты), а также тенденцию выражения конкретной неповторимости чувств, взглядов, переживаний и окружения человека, выразившуюся в биографической и описательной литературе эпохи, в портретной живописи, проводимую гуманистами во всех своих писаниях, крупный исследователь эпохи Возрождения Бургхардт называет индивидуализмом. См. Paul Oskar Kristeller. Szelle-mi ábraklatok a Reneszanszban. 1979, Gyorsul6 id6.
2. Д. Мережковский. "Л. Толстой и Достоевский". СПб., 1908, с. 152.
3. Л. Гинзбург. "О лирике". Изд-во "Советский писатель". Л., 1974, с. 298.
4. Вл. Ходасевич. "Избранная проза". New York, 1982, с. 124-125.
5. Иннокентий Анненский. "Книги отражений". Изд-во "Наука". М., 1979, с. 113.
6. Лена Силард. "Русская литература конца XIX—начала XX века". т. I, Tankönyvkiadó, Bp., 1981, с. 40.
7. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1974, т. III, с. 396.
8. Д. Мережковский. "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы". В кн.: "Избранные статьи". Centrifuga, München, 1972, с. 244.

9. Ф. Сологуб. Цитата приводится по кн.: Лена Силард. "Русская литература конца XIX--начала XX века". Tankönyvkiadó, Bp., 1981, с. 153.
10. В кн.: И.Я. Берковский. "Романтизм в Германии". Л., 1973, с. 56.
11. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979, т. III, с. 185.
12. Вячеслав Иванов. "Борозды и межи". Hakley, Jorks., England, 1971, с. 136.
13. А. Блок. Собрание сочинений в шести томах. Л., 1982, т. 4, с. 142.
14. Там же, с. 149.
15. Иннокентий Анненский. "Книги отражений". Изд-во "Наука". М., 1979, с. 348.
16. Д. Мережковский. "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы". В кн.: "Избранные статьи". Centrifuga, München, 1972, с. 249.
17. Л. Гинзбург. "О лирике". Изд-во "Советский писатель". Л., 1974, с. 250.
18. Цитата приводится по книге: Лена Силард. "Русская литература конца XIX--начала XX века", т. I. Tankönyvkiadó, Bp., 1981, с. 48.
19. Иннокентий Анненский. "Книги отражений". Изд-во "Наука". М., 1979, с. 226-227.

Другие источники

Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984.

Русская литература XX века (1890—1910) под редакцией С.А. Венгерова. М., 1914—1916.

История русской поэзии в двух томах. Л., "Наука", 1969.

Русская литература конца XIX—начала XX века. Девяностые годы. М., "Наука", 1968.

Русская литература конца XIX—начала XX века. 1901—1907. М., "Наука", 1971.

Русская литература конца XIX—начала XX века. 1908—1917. М., "Наука", 1975.

Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX века. М., 1975.

Смена литературных стилей. М., "Наука", 1974.

A szimbolizmus. Bp., 1965.

A szecesszió. Bp., 1972.

A szimbolizmus enciklopédiája. Corvina Kiadó, Békéscsaba, 1985.

Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей. т. III. Новейшая литература. Берлин, 1928.

Аничков Е.В. Новая русская поэзия. Берлин, 1922.

В. Асмус. Философия и эстетика русского символизма. Литературное наследство. с. 27—28. (1937).

А. Белый. На перевале. 1916.

Babits Mihály. Az európai irodalom története 1760—1925. Nyugat-Kiadás. Bp.

А. Блок. Крушение гуманизма. 1920.

Лидия Гинзбург. Литература в поисках реальности. "Советский писатель", 1987.

G. Donchin. The Influence of French symbolism on Russian poetry. Mouton, The Hague, 1958.

Л. Долгополов. На рубеже веков. "Советский писатель", 1977.

Ф. Зелинский. Религия эллинизма. Пб., 1922.

В.В. Зеньковский. История русской философии. Париж, 1950.

Вяч. Иванов. О кризисе гуманизма. 1919.

В.А. Келдыш. Русский реализм начала XX века. М., 1975.

Г. Мочульский. Владимир Соловьев. YMCA-PRESS, Paris, 1936.

Aage A. Hansen-Löve /Wien/. Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne. Russian Literature, 1987, с. 17-48.

Friedrich Nietzsche. Válogatott írásai. Gondolat. Bp., 1984.

Friedrich Nietzsche. A tragédia születése. Európa Könyvkiadó. Bp., 1986.

Вл. Соловьев. Собрание сочинений. Пб., 1912.

Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976.

Tavaszy Sándor. A jelenkor szellemi válsága. Kolozsvár, 1923.

Török Endre. Vladimir Szolovjov. Vigilia, 1986-87. № 51.

А. Фейер. Русская культура на рубеже средних веков и Нового времени. Dissertationes Slavicae. XIV. Сегед, 1981.

А. Фейер. Оценка "критической" теории познания и анализ мышления. Dissertationes Slavicae. XV. Сегед, 1982.



A. Фейер. Запросы и возможности гуманизма. *Dissertationes Slavicae*. XVII. Сегед, 1985.

Fejér Ádám. Humanitás vagy egyetemesség mint a huszadik századi művészet dilemmája. *Filológiai Közlöny*, 1988. N<sup>o</sup> 3. Bp.

Fejér Ádám. Lev Tolsztoj és a nagyregény poétikája. *Literatúra* 1986/3-4.

C. Франк. Достоевский и кризис гуманизма. "Путь". № 27, 1931.

Mamvas Béla. A világválság. Bp., 1983.

Holthusen Johannes. Studien zur Aesthetik und Poetik der Russischen Symbolismus. Göttingen, 1957.

Л. Шестов. Умозрение и апокалипсис (Религиозная философия В. Соловьева). "Современные записки", XXXIII-XXXIV. Париж, 1927-1928.

Л. Шестов. Начала и концы. СПб., 1908.

#### Примечания к главе II

1. Л. Гинзбург. О лирике. "Советский писатель", Л., 1974, с. 312.
2. Иннокентий Анненский. Книги отражений. "Наука", М., 1979, с. 102.
3. Л. Гинзбург. О лирике. "Советский писатель", Л., 1974, с. 315.
4. Иннокентий Анненский. Книги отражений. "Наука", М., 1979, с. 206.

5. В. Брюсов. Далекие и близкие. М., 1912, с. 159.
6. Л. Гинзбург. О лирике. "Советский писатель", Л., 1974, с. 329.
7. Вяч. Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979, т. II, с. 577.
8. Там же, с. 573.
9. Л. Гинзбург. О лирике. "Советский писатель", Л., 1974, с. 330.
10. Иннокентий Анненский. Книги отражений. "Наука", М., 1979.
11. Л. Гинзбург. О лирике. "Советский писатель", Л., 1974, с. 345.
12. А. Блок. Собр.соч. в 6-и томах, т. 4, Л., 1982, с. 427.
13. В. Виноградов. О поэзии А. Ахматовой (стилистические наброски), Л., 1925, с. 60-61.

Другие источники:

- М. Волошин. Анненский-лирик. В кн.: Лики творчества. Л., "Наука", 1988.
- Ф. Зелинский. Еврипид в переводе И.Ф. Анненского. Перевал. 1907-1908 (сентябрь, октябрь).
- С. Карлинский. Вещественность Анненского. Новый журнал, № 85 (Нью-Йорк, 1966).
- В. Кривич. Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам. Литературная мысль. № 3, 1925.
- Pauler Ákos. Bevezetés a filozófiába. Danúdia Kiadás. Bp.

Лена Силард. Античная Ленора в XX в. *Studia Slavica Hungarica*. XXVIII, 1982, с. 313-331.

Р.Д. Тименчик. Поэзия И. Анненского в читательской среде 1910-ых гг. Блоковский сборник. VI, Тарту, 1985.

Janet G. Tucker. *Innokentij Annenskij and the Acmeist Doctrine*. Slavica Publishers Inc., 1985.

Вл. Ходасевич. Об Анненском. Избранная проза. Нью-Йорк, 1982.

### Примечания к главе III.

1. В. Брюсов. Далёкие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. "Скорпион", М., 1912, с. 89.
2. Иннокентий Анненский. Книги отражений. "Наука", М., 1979. Бальмонт-лирик, с. 122.
3. T.S. Eliot. *Káosz a rendben. Gondolat*. 1981, с. 391.
4. В. Брюсов. Собрание сочинений в семи томах. М., "Художественная литература", 1975. т. VI, с. 281.
5. К. Бальмонт. Элементарные слова о символической поэзии. В кн.: Горные вершины. М., 1904. Цитируется по кн.: Лена Силард. Русская литература конца XIX--начала XX века (1890-1917), т. I, с. 150.
6. Там же, с. 130.
7. Иннокентий Анненский. Книги отражений. О поэзии Бальмонта. с. 99.
8. Там же, с. 99.
9. Там же, с. 103.

10. В. Брюсов. Указанное собр.соч., т. VI, с. 266.
11. Там же, с. 254-255.
12. К. Бальмонт. Указ. работа. Цитируется по кн.: Лена Силард. Русская литература конца XIX—начала XX века (1890-1917), Будапешт, 1981. т. I, с. 148. Tankönyvkiadó.
13. В. Брюсов. Указ. собр.соч., т. VI, с. 250-251.
14. Александр Блок. Собрание сочинений в шести томах. Л., "Художественная литература". 1982. т. 5, с. 372-373.
15. А. Бергсон. Metaf. érték. 9. l. Idézet: Kecskés Pál. A bölcsélet története. Szent István Társulás. Bp., 1981, с. 462.
16. Вяч. Иванов. Борозды и межи. Ilkley, Yorks, England, с. 167-168.

Другие источники:

А. Блок. Записные книжки. М.-Л., 1965.

В.М. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Л., 1928.

О. Манделштам. "Русские искусство", № I, 1923.

А.А. Нинов. Брюсов и Бальмонт. В сб.: Брюсовские чтения. 1980 г. Ереван 1983.

Вл. Орлов. Бальмонт. Жизнь и поэзия. В кн.: К. Бальмонт. Стихотворения. "Библиотека поэта", Л., 1969.

М. Цветаева. Бальмонту. Избранная проза в двух томах (1917-1937). Нью-Йорк, 1979. т. I.

М. Цветаева. Слово о Бальмонте. Там же, т. II.

Примечания к главе IV.

1. М. Кузмин. Собрание стихов. Wilhelm Fink Verlag München. 1977. т. III, с. 328.
2. Там же, с. 331.
3. В. Жирмунский. Преодолевшие символизм. В кн.: Теория литературы, поэтика, стилистика. "Наука", Л., 1977, с. 108.
4. Н.С. Гумилев. Наследие символизма и акмеизм. 1913. Цитируется по кн.: Лена Силард. Русская литература конца XIX—начала XX века (1890—1917), Будапешт, 1981, т. I, с. 511.
5. М. Кузмин. Указ. собр. стихов. т. III, с. 424.
6. Б. Дикс. Кузмин. В кн.: Книга о русских поэтах последнего десятилетия, под ред. Гофмана. СПб.—М., 1909, с. 391.
7. М. Кузмин. Указ. собр. стихов. т. III, с. 334.
8. Там же, с. 334.

Другие источники:

- Н. Гумилев. Письма о русской поэзии. Петроград, 1923.
- Н. Гумилев. Неизданное и несобранное. YMCA-PRESS, Paris, 1986.
- М. Кузмин. Осенние озера (рецензия), с. 87.
- Н. Гумилев. Собрание сочинений в 4-х томах. Washington D.C. 1962—1968.
- Зноско-Боровский. О творчестве Кузмина. "Аполлон" № 4—5, 1917.
- Г. Иванов. Петербургские зимы. New York, 1932.
- М. Кузмин. О прекрасной ясности. "Аполлон" № 4, 1910.
- John E. Malmstad. Mihail Kuzmin: A Chronicle of His Life and Times.

В кн.: М. Кузмин. Собрание стихов. III. Wilhelm Fink Verlag. München, 1977, с. 7-319.

В. Марков. Поэзия Михаила Кузмина. Там же, с. 321-424.

Holthusen Johannes. Russische Gegenwartsliteratur. I. Bern, 1963:80.

М. Цветаева. Проза. New York, 1953. Нездешний вечер.

Г. Шмаков. Блок и Кузмин. Блоковский сборник, II. (Тарту, 1972).

Примечания к главе У.

1. В. Брюсов. Собрание сочинений. "Художественная литература", М., 1975, т. 6, с. 178.
2. В. Гольцев. Брюсов и Блок. Печать и революция, 1923, № 4, с. 43. Цитируется по кн.: Д. Максимов. Брюсов. "Советский писатель", 1969, с. 52.
3. В. Брюсов. Указ. собр.воч., т. 6, с. 93.
4. В. Брюсов. Литературное наследство. "Наука", М., 1976, с. 296.
5. И. Анненский. Книги отражений. "Наука", М., 1979, с. 201.
6. В. Брюсов. Указ. собр.соч., т. 6, с. 92-93.
7. В. Брюсов. Литературное наследство. "Наука", М., 1976, с. 92.
8. Н. Ашукин. Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. М., 1923, с. 273.

9. В. Брюсов. Указ. собр.соч., т. 6, с. 178.
10. Там же, т. 6, с. 92.
11. Там же, т. 6, с. 52.
12. Там же, т. 6, с. 286.
13. См. стихотворение "Последнее желание".
14. И. Анненский. Книги отражений. "Наука", М., 1979, с. 341.
15. Письмо Брюсова цитирует М.И. Дикман в кн.: Валерий Брюсов. Стихотворения и поэмы. "Библиотека поэта", Л., 1961, с. 780.
16. В. Брюсов. Указ. собр.соч., т. I, с. 572.
17. Там же, т. I, с. 565.
18. Там же, т. I, с. 565.
19. Там же, т. 6, с. 57.
20. Л. Шестов. *Sola Fide* - Только верою. YMCA-PRESS, Париж, с. 88.
21. Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Wilhelm Fink Verlag, München, 1967, с. 525.
22. К. Мочульский. Брюсов. YMCA-PRESS, Paris.
23. В. Брюсов. Указ. собр.соч., т. 6, с. 56.
24. Там же, т. I, с. 293. Стих-е "L'ennui de Vivre".
25. Там же, с. 318. Стих-е "Одиночество".
26. Там же, т. 6, с. III.
27. Там же, т. I, с. 637.
28. И. Анненский. Книги отражений. "Наука", М., 1979. О современном лиризме, с. 343.

29. В. Брюсов. Указ. собр.соч., т. I, с. 557.
30. Там же, т. 6, с. 166.
31. Там же, т. 6, с. 167.
32. Там же, т. 6, с. 168.
33. М. Кузмин. О прекрасной ясности. "Аполлон", № 4, 1910.  
Цитируется по кн.: Лена Силард. Русская литература конца XIX--начала XX века. Будапешт, 1979, т. I, с. 559.
34. В. Брюсов. Указ. собр.соч., т. IV, с. 15.
35. Hauser Arnold. A művészettörténet filozófiája. Gondolat. Bp., 1973, с. 39.
36. В. Брюсов. Указ.собр.соч., т. IV, с. 30.
37. Там же, с. 32.
38. Там же, с. 175.
39. Там же, с. 177.
40. Там же, с. 178.
41. Там же, с. 248.
42. Там же, с. 272.
43. Там же, с. 29.
44. Imre László. Brjusov és az orosz szimbolista regény. Akadémiai Kiadó. Bp., 1973, с. 63-68.
45. Az egzisztencializmus. Bp., 1966, с. 13.

Другие источники:

- В.Я. Брюсов. Литературное наследство, т. 85, М., 1976. Брюсовские чтения. Сборники. Ереван 1963, 1964, 1968, 1973, 1980.
- Д. Гинзбург. О лирике. "Советский писатель", 1974.



Гречишкин С.С. и Лавров Н.В. О работе Брюсова над романом "Огненный ангел". Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973.

Joan Delaney Grossman. Valery Brysov and the Riddle of Russian Decadence. University of California Press, 1985.

S. Kierkegaard. Vagy-Vagy. Gondolat. Bp., 1973.

С. Кулюс. Формирование философско-эстетических взглядов В. Брюсова и его творчество 1890-ых гг. Автореферат диссертации. Тарту, 1982.

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

Святополк-Мирский. В.Я. Брюсов. Современные записки, 1924, № 18.

Л. Силард. Поэтика символистского романа конца XIX—начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый). В сб.: Проблемы поэтики русского реализма. Л., 1984.

Török Endre. Brjusov. Bp., 1960.

#### Примечания к главе VI.

1. З. Гиппиус. Дмитрий Мережковский. Париж, 1955, с. 74. "Плоский материализм старой интеллигенции, путешествия, Италия, отчасти эстетическое возрождение культурного слоя России — всё это зерно, из которого проросло обращение к религии, к Христу, образ которого мог и должен пленять, думаю, всякого, кто пожелал бы, или сумел, взглянуть на него пристальнее. Вот это "пленение", а вовсе не убеждение в подлинности христианской морали, или что-нибудь в таком роде, оно одно и есть настоящая отправная точка по пути к христианству".

2. В. Брюсов. Собрание сочинений. "Художественная литература", М., 1975, т. I, с. 437.
3. Н.О. Лосский. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. Париж, 1938, с. 150.
4. Д. Мережковский. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. В кн.: Избранные статьи. Centrifuga, München, 1972, с. 249.
5. Там же, с. 244.
6. Там же, с. 249.
7. Е. Лундберг. Мережковский и его новое христианство. С.-Петербург, 1914.
8. В. Брюсов (Аврелий). Чорт и хам. "Весы", № 3-4, 1906.
9. Э. Гиппиус. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951.
10. Термин, введенный в обиход русской символистской критики, И. Анненским. Книги отражений. М., 1979. С современным лиризме, с. 337.
11. В. Кранихельд. Новые наследники "Переписки" Гоголя. В кн.: В мире идей и образов, т. III, Петроград, 1917.
12. В. Брюсов (Аврелий). Чорт и хам. "Весы" № 3-4, 1906.
13. Записки Религиозно-Философских Собраний (1902-1903 гг.), С.-П., 1906. Предисловие.
14. Д. Лихачев, А. Панченко. "Смеховой мир" Древней Руси". Л., 1976.
15. Дм. Мережковский. Гоголь (творчество, жизнь, религия). В кн.: Избранные статьи. Centrifuga, München, 1972, с. 167.
16. Там же, с. 196.

- I7. Там же, с. 166.  
I8. Там же, с. 206.  
I9. Там же, с. 183.

Другие источники

С. Аскольдов. Старое и новое религиозное сознание. "Вопросы религии", 1908.

Benedek Marcell. Предисловие к кн.: Mereskovszkij. Napoleon az ember. Dante kiadás. Вр.

Н. Бердяев. Новое религиозное сознание и общественность. СПб., 1907.

Иванов-Разумник. Мертвое мастерство. В кн.: Творчество и критика. Пб., 1922.

П. Коган. Очерки по истории новейшей русской литературы, т. III, М., 1911.

Дм. Мережковский. Полное собрание сочинений в 17 томах. СПб.-М., 1911-1913.

Trócsányi Zoltán. Mereskovszkij-breviárium I. Вр., 1924.

К. Чуковский. От Чехова до наших дней. Пб., 1908.

Эллис. О современном символизме, о "чорте" и о "действе". "Вестник", № I, 1909.

Примечания к главе VII.

1. Ф. Сологуб. Собрание сочинений. "Шиповник", 1910, т. 5. Предисловие автора, с. 6.
2. Ф. Сологуб. Истлевающие личины. "Триф", М., 1907, с. 23.

3. И. Анненский. О современном лиризме. Книги отражений. "Наука", М., 1979, с. 348.
4. И. Розенфельд. Ф. Сологуб. В сб.: А.Н. Чеботаревская. О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. СПб., 1911, с. 341.
5. Hegel. Esztétikai elbádások. Akadémiai Kiadó. Bp., 1952, I, с. 93-109, 158-178.
6. Стихотворение "Жаркое солнце по небу плывет". Федор Сологуб. Собрание сочинений, т. I, Изд-во "Шиповник", СПб., с. 102.
7. Nicolai Hartmann. Esztétika. Magyar Helikon, 1977, с. 555.
8. А.Н. Чеботаревская. Творимое творчество. В сб.: О Федоре Сологубе. СПб., 1911: с. 84.
9. Там же, с. 86.
10. З. Гиппиус. Слезинка Передонова. В указанном сборнике, с. 76-77.
11. И. Анненский. О современном лиризме. Книги отражений, "Наука", М., 1979, с. 354.
12. Ф. Сологуб. Мелкий бес. Цитируется по книге: Свет и тени. Минск, 1988, гл. XIV, с. 109.
13. Nicolai Hartmann. Esztétika. Magyar Helikon. 1977, с. 180.
14. Л. Шестов. Поэзия и проза Федора Сологуба. В сб.: О Федоре Сологубе. СПб., 1911, с. 64, 71.
15. К. Чуковский. Навьи чары Мелкого беса. Там же, с. 43.
16. Ф. Шлегель. В кн.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Изд-во Московского университета, 1980, с. 56.

17. Вакенродер. Там же, с. 84.
18. Новалис. Там же, с. 94.
19. К. Чуковский. Путеводитель по Сологубу. Собрание сочинений, т. 6, М., 1969, с. 343-344.
20. Н. Минский. При свете совести. 1890.
21. А. Белый. Далай-Лама из Сапожка. "Весы", 1908, с. 89.
22. О. Михайлов. Предисловие к кн.: Федор Сологуб. Свет и тени. Минск, 1988, с. 15.
23. З. Гишпиус. Слезинка Передонова. В сб.: О Федоре Сологубе. СПб., 1911, с. 77.
24. Ф. Сологуб. Мелкий бес. Цитируется по кн.: Свет и тени. Минск, 1988, гл. IX, с. 72.
25. В. Брюсов. Огненный ангел. Собрание сочинений в 7 томах. М., 1975, т. IV, с. 51.
26. Ф. Сологуб. Мелкий бес. Цитируется по кн.: Свет и тени. Минск, 1988, гл. IX, с. 72.
27. Там же, гл. XXV, с. 180.
28. Kerényi Károly. Halhatatlanság és Apollón-vallás. Magvetés. Бр., 1984, с. 333-352.
29. Ф. Сологуб. Мелкий бес. Цитируется по кн.: Свет и тени. Минск, 1988, гл. XXXII, с. 218.
30. Шпенглер. Причинность и рудьба. В кн.: Закат Европы, т. I, ч. I. "Academica", Петербург, 1923, с. II.
31. М. Дрозда. По материалам лекций, прочитанных в Сегедском университете в феврале 1987 года.

32. Л. Силард. Поэтика символистского романа конца XIX—начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый). В сб.: Проблемы поэтики русского реализма. Л., 1984, с. 265—284.
33. З.Г. Минц. О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов. Блоковский сб., III. Тарту, 1979, с. 76—120.
34. Лена Силард. Русская литература конца XIX—начала XX века, т. I, Tankönyvtárság. Будапешт, 1981, с. 156.
35. Ф. Сологуб. Собрание сочинений. "Шиповник", 1912, т. X, с. 177.
36. Там же, с. 169.
37. К. Чуковский. Навьи чары мелкого беса. В сб.: О Федоре Сологубе. СПб., 1911, с. 43.
38. Н.А. Арсеньев. Пессимизм и мистика в древней Греции. "Путь", 1926, № 4—5, с. 79.
39. Там же, с. 88.
40. Там же, с. 91.
41. Там же, с. 96.

Другие источники:

G. Donchin. The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. S'-gravenhage, 1958.

Вяч. Иванов. Рассказы тайновидца. "Весы", 1904, № 8, с. 47—50.

Miluse Osadliková Послесловие к роману Ф. Сологуба "Мелкий бес". Posedlý. F. Sologub. Praha, 1970, с. 333—356.

Г. Селегень. Прехитрая вязь. Washington, 1968.

Ф. Сологуб. Собрание сочинений в 20-ти томах. "Сирин", СПб., 1914.

Carola Hansson. Fedor Sologub az a Short-Story Writer.

Stokholm-Sweden, 1975.

Holthusen J. Fedor Sologub's Roman-Trilogie. Mouton, 1960.

Примечания к главе VIII.

1. Иванов-Разумник. Александр Блок. Андрей Белый. "Алконост", Петербург, 1919, с. 13.
2. Dr. Mössner József. A tiszta mystika eszmevilágából. Tanulmány a német mystika bölcselétéhez. Szentendre, 1917, с. 24.
3. П. Юшкевич. Современные религиозные искания. В сб.: Литературный распад. Кн. вторая. С-Петербург, 1909, с. 250.
4. Там же, с. 252.
5. И. Анненский. Книги отражений. "Наука", М., 1979, с. 102.
6. Л. Гинзбург. О лирике. "Советский писатель", 1974, с. 266.
7. А. Блок. Собрание сочинений в 6 томах. Л., 1982, т. IV, с. 160.
8. К. Чуковский. Книга об Александре Блоке. YMCA-PRESS. Paris, 1976, с. 137.
9. В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. С.-Петербург, 1914, с. 50. /Steffens. Grundzüge der Philosophischen Wissenschaften/.
10. Там же.
11. Ф. Степун. Трагедия мистического сознания (опыт феноменологической характеристики). "Логос", II, 1911-1912, кн. 2-3, с. 115.

12. Dr. Mössner József. A tiszta mystika eszmevilágából. Tanulmány a német mystika bölcselétéhez. Szentendre, 1917, с. 41.
13. В.Н. Жирмунский. Теория литературы, поэтика, стилистика. "Наука", 1977, с. 216.
14. Л. Гинзбург. О лирике. "Советский писатель", 1974, с. 260.
15. В.Г. Минц. "Случившееся" и его смысл в "Стихах о Прекрасной Даме" А. Блока. Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Блоковский сб. VI. Тарту, 1985, с. 3-18.
16. В.М. Жирмунский. Теория литературы, поэтика, стилистика. "Наука", 1977, с. 251.
17. R. Ingarden. Das litterarische Kunstwerk. Tübingen, 1972, с. 310, § 48. Metaphysische Qualitäten /Wesenheiten/.
18. Терминология И. Коневского. См. И. Коневской. Мистическое чувство в русской лирике. Собрание сочинений. Мюнхен, 1971, с. 119.
19. Стихотворение "Я медленно сходил с ума".
20. Л. Гинзбург. О лирике. "Советский писатель", 1974, с. 265.
21. Ф.М. Достоевский. Письма. III. М., 1959, с. 137.
22. F. Nietzsche. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Stuttgart, 1970, с. 19.
23. В.М. Жирмунский. Теория литературы, поэтика, стилистика. "Наука", Л., 1977, с. 220.
24. Александр Блок. Собрание сочинений в 8 томах. М.-Л., 1960-1963, 7; 292.
25. Там же, 6:366.



26. Э.Г. Минц. Символ у Блока. Russian Literature VII. Amsterdam, 1979, с. 193.
27. Александр Блок. Собрание сочинений в 8 томах. М.-Л., 1960-1963, 5:430.
28. Там же, 5:346.
29. Цитируется по книге: Александр Блок. Полное собрание стихотворений в двух томах. "Советский писатель", 1946, т. I, комментарий 617, с. 655.
30. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 62.
31. Эрих Ауэрбах. Мимесис. М., 1976.
32. Литературный современник, 1936, № 9, с. 202-203.
33. П. Флоренский. О Блоке. Неопубликованная авторская запись доклада. "Вестник христианского движения", IV, № II4, 1974, с. 169-192.
34. Gerald Pirog. Aleksandr Blok's "Итальянские стихи". Confrontation and Disillusionment. Slavica Publishers Inc. 1983, chapter IV, с. 103-104.
35. А. Блок. Собрание сочинений в 8 томах. М.-Л., 1960-1963, 5:379.
36. Там же, 6:92.
37. Там же, 5:423.
38. Там же, 7:34-35.
39. П. Громов. Герой и время. Л., 1961, с. 404.
40. Об идее пути в поэтическом сознании Ал. Блока см. Д. Максимов. "Советский писатель", 1975, с. 6-144.

41. А. Блок. Собрание сочинений в 8 томах. М.-Л., 1960-1963, 5:589, 591.
42. Александр Блок. Полное собрание стихотворений в двух томах. т. I, "Советский писатель", 1946, с. 665.
43. А. Фейер. Человек, истина, универсальность. *Dissertationes Slavicae XIX*. Szeged, 1933, с.23.
44. Милливое Иованович. Миф о "Вечном возвращении" в разделе "Родина" Александра Блока. *Cahiers du Monde russe et soviétique*, XXV/1/ janv.-mars 1984, с. 71.
45. А. Блок. Собрание сочинений в 6 томах. Народ и интеллигенция, т. 4, Л., 1982, с. III.
46. Там же. Стихия и культура, с. II8.
47. А. Блок. Собрание сочинений в 8 томах. М.-Л., 1960-1963, 5:443.
48. Лена Силард. К символике круга у А. Блока. *Atti del Symposium "Aleksandr Blok"*. Milano-Gardone del Garda, 6-11 settembre, 1981. Milano, 1984, с. 683-702.
49. К. Чуковский. Книга об Александре Блоке. YMCA-PRESS, Paris, 1976, с. 117.
50. Ал. Блок. Собрание сочинений в 8 томах. М.-Л., 1960-1963, 6:453.
51. Там же, 6:409.
52. Там же, 6:168.

Другие источники

Блок и музыка. М.-Л., 1972.

Г. Адамович. Александр Блок. "Современные записки". XIVII, 1931.

Eridano Bazzarelli. Aleksandr Blok. L'armonia il caos nel suo mondo poetico. Milano, 1968.

А. Белый. Воспоминания о Блоке. "Эпопея", № 3, 1922. Между двух революций. Л., 1934.

Н.Я. Берковский. Романтизм в Германии. М., 1973.

Böhm Károly. Mystika az értékelméletben. Bp., 1909.

Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX века. Л., 1964.

Eckhart Mester. Beszédék. Helikon Studió VII, 1986.

Rolf-Dieter Kluge. Westeuropa und Rusland im Weltbild

Aleksandr Bloks. München, 1967.

Kühár Flóris. A mistikus természetszemlélet alapjai. Bp., 1928.

Д. Максимов. А. Блок и Вл. Соловьев. В сб.: Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1981.

Irene Massing-Delic. The Mask motif in A. Blok's Poetry. Russian Literature. 5. The Hague, 1973.

Mátyás Ernő. A vallásos mystika és Pál Apostol mystikája /Cluj-Kolozsvár/. Minerva, 1921.

Мочульский К. Александр Блок. Париж, 1948.

Вл. Орлов. Александр Блок. М., 1956. Гамаюн. Л., 1978.

Rudolf Otto. West-Östliche Mystik. München, 1971.

Вл. Соловьев. Чтения о Богочеловечестве. 1977-1881. Жизненная драма Платона. 1898. Три разговора. 1898-1900.

Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929.

Б. Эйхенбаум. Судьба Блока. В сб.: Сквозь литературу. 1962.

Примечания к главе IX.

1. Цитата приводится по кн.: Л. Долгополов. Андрей Белый и его роман "Петербург". "Советский писатель", 1988, с. 10.
2. А. Белый. Между двух революций. Л., 1934, с. 7-8.
3. Там же,
4. Л. Долгополов. Андрей Белый и его роман "Петербург". "Советский писатель", 1988, с. 17.
5. В. Львов-Рогачевский. Лирика современной души. "Современный мир", 1910, № 8, с. 3.
6. М. Цветаева. Сочинения в 2-х томах. М., 1980, т. 2, с. 305.
7. Л. Силард. Орнаментальность/орнаментализм. Russian Literature XIX, 1936, North-Holland, с. 65.
8. А. Белый. Четыре симфонии. München. Band 39. 1971, с. 306.
9. Там же, с. 309.
10. Л. Силард. Указ. статья, с. 70.
11. А. Белый. Четыре симфонии. 2-ая, драматическая, München. Band 39. 1971, с. 132.
12. Там же, с. 125.
13. Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966, с. 17.
14. Л. Долгополов. Андрей Белый и его роман "Петербург". "Советский писатель", 1988, с. 114.

15. А. Блок и А. Белый. Переписка. М., 1940, с. 37.
16. А. Белый. Четыре симфонии. Северная симфония. München. Band 39. 1971, с. 51.
17. Там же, с. 53.
18. Иванов-Разумник. Александр Блок. Андрей Белый. "Алконост", Петербург, 1919, с. 41.
19. Там же, с. 37.
20. Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966, с. 554.
21. Андрей Белый. Четыре симфонии. Возврат. München. Band 39. 1971, с. 46.
22. Там же, с. 79.
23. Мифы народов мира. т. 2, изд-во "Советская энциклопедия", 1982, с. 258, 260.
24. Андрей Белый. Четыре симфонии. Возврат. München. Band 39. 1971, с. 94.
25. Мифы народов мира. "Советская энциклопедия", 1982, I, с. 299.
26. Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966, с. 37.
27. Там же, с. 545.
28. Иванов-Разумник. Александр Блок. Андрей Белый. "Алконост". Петербург, 1919, с. 56.
29. Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966, с. 544.
30. Критическое обозрение, 1909, № 2, с. 45.
31. В.В. Виноградов. Проблема сказа в стилистике. Poetica I-IV., Nachdruck der Ausgaben Leningrad 1926-29. München, 1970, с.24.

32. Каталин Сёке. Двуплановость и две формы повествования романа Андрея Белого "Серебряный голубь". *Dissertationes Slavicae*. XII. 1977, с. 90.
33. А. Белый. Серебряный голубь. Nachdruck der Berliner Ausgabe von 1922, I, с. 10.
34. Там же, с. II.
35. Там же, с. 20.
36. Н.В. Гоголь. Собрание сочинений. М., 1978, т. 6, с. 380.
37. Johannes Holthusen. *Russische Gegenwartsliteratur I-II. 1890-1940*, Bern, 1963. см. раздел Andrej Belyj, с. 39-44.
38. А. Белый. Серебряный голубь. Nachdruck der Berliner Ausgabe von 1922. ч. II, с. 93, 94, 96.
39. Там же, ч. I, с. I74-I75.
40. Там же, ч. I, с. I75.
41. Ф. Степун. Памяти Андрея Белого. "Современные записки", 1934, № 56, с. I78.
42. А. Белый. Серебряный голубь. Nachdruck der Berliner Ausgabe von 1922. München, 1967, ч. I, с. 178.
43. Там же, ч. I, с. II.
44. Там же, ч. I, с. II.
45. Там же, ч. I, с. 82.
46. Там же, ч. I, с. 58.
47. Там же, ч. I, с. I28.
48. Там же, ч. I, с. 280.
49. Там же, ч. I, с. I29.
50. Там же, ч. I, с. 43.

51. Там же, ч. I, с. 52.
52. Там же, ч. I, с. 137.
53. Там же, ч. II, с. 243.
54. Там же, ч. I, с. 281.
55. Андрей Белый. Петербург. М., 1981, с. 319.
56. Лена Силард. Русская литература конца XIX—начала XX века, т. I, Вр., 1981, с. 296.
57. Андрей Белый. Петербург. М., 1981, с. 45.
58. Там же, с. 39.
59. Там же, с. 332.
60. Там же, с. 263.
61. Там же, с. 232.
62. Там же, с. 313.
63. Там же, с. 330.
64. Там же, с. 330.
65. Там же, с. 35.
66. Там же, с. 21.
67. Максимилиан Волошин. Лики творчества. Л., "Наука", 1988, с. III.
68. Андрей Белый. Петербург. М., 1981, с. 38.
69. Там же, с. 85.
70. Там же, с. 292.
71. Там же, с. 298.
72. Там же, с. 283.
73. Андрей Белый. На перевале. II. Кризис мысли. "Алконост", Пб., 1918, с. II9.
74. Андрей Белый. Петербург. М., 1981, с. 99.

75. Там же, с. 96.
76. Там же, с. 99.
77. Письмо к Ивану-Разумнику. Цитируется по кн.: Андрей Белый. Петербург. М., 1981, с. 516.
78. Лена Силард. Русская литература конца XIX— начала XX века. Вр., 1981, т. I, с. 293.
79. Д.Е. Максимов. О романе-поэме А. Белого "Петербург". Dissertationes Slavicae. XVII. Szeged, 1985.
80. Там же, с. 166.

Другие источники:

- А. Белый. Мастерство Гоголя. Nachdruck der Ausgabe Moskau, 1934. München, 1969.
- Н. Бердяев. Астральный роман. В кн.: Кризис искусства. М., 1918.
- К.Н. Бугаева. Воспоминания о Белом. Berkeley, 1981.
- Вяч. Иванов. Вдохновение ужаса. (О романе Андрея Белого "Петербург"). В кн.: Родное и вселенское. М., 1918.
- Мочульский К. Андрей Белый. Париж, 1955.
- Вл. Орлов. История одной дружбы-вражды. Вступительная статья к кн.: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940.
- Силард Л. О структуре Второй симфонии А. Белого. Studia Slavica Hungarica, 13, 1967.
- Силард Л. О влиянии ритмики прозы Ницше на ритмику прозы А. Белого. Studia Slavica Hungarica, 19, 1973.



Лена Силард. К проблеме специфики прозы А. Белого. В сб.: А. Блок - А. Белый. 100. Дебрецен, 1981.

Samuel D. Cioran. The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj. The Hague - Paris, 1973.

Тагер Е.Б. Модернистские течения в поэзии межреволюционного десятилетия. В кн.: Русская литература конца XIX—начала XX в. 1908-1917. М., 1971.

Ходасевич В. Аблеуховы-Летаевы-Коробкины. Избранная проза. Нью-Йорк, 1982.

Holthusen J. Erzähler und Raum des Erzählers in Belyj's "Serebrjanyi golub". Russian Literature, 1976, vol. 4.

М. Цветаева. Пленный дух. Проза. Нью-Йорк.

Junggren Magnus. The Dream of Rebirth. A study of Andrej Belyj's Novel "Petersburg". Stockholm, 1982.

#### Примечания к главе X.

1. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, т. I, 1979, Копьё Афины, с. 727.
2. Там же.
3. Книга о русских поэтах последнего десятилетия. Под ред. Гофмана. С.-Петербург - Москва, 1909, с. 265.
4. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979, т. III, Переписка из двух углов, с. 383-418.

5. Белый А. Сирин ученого варварства. Берлин, "Скифы", 1922, с. I-29.
6. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979, т. I. Кризис индивидуализма, с. 840.
7. Szilárd Léna. Apollón és Dionüszosz. Filológiai Közlöny. 1978. № 4, с. 447.
8. Томас Венцлова. О мифотворчестве Вячеслава Иванова: "Повесть о Светомире Царевиче". Рукопись доклада, прочитанного в 1986 г., в Павии (Италия) на симпозиуме, посвященном В. Иванову.
9. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979, т. III, Кручи - о кризисе гуманизма, с. 370.
10. Там же, с. III, с. 377.
11. Шпентглер. Причинность и судьба. В кн.: Закат Европы. Academia. т. I, ч. I. Петербург, 1923, с. II.
12. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979, т. III, Спорады, с. 129.
13. Томас Венцлова. Указ, работа, с. 8.
14. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979, т. II. Две стихи в современном символизме, с. 567.
15. В кн.: Karényi Károly. Halhatatlanság és Apollón-vallás. Magvetés. Bp., 1984. "Az ünnep lényege", с. 333-352.
16. Александр Блок. Собрание сочинений в 6 томах. "Художественная литература", т. II. 1980, с. 180 ("Вячеславу Иванову").
17. Вячеслав Иванов. Кручи - о кризисе гуманизма. Указ. собр. соч., т. III, с. 377.

18. Вяч. Иванов. Стихотворения и поэмы. "Советский писатель". М., 1976. Предисловие С.А. Аверинцева, с. 17-18.
19. В кн.: E.H. Lemper. Jakob Böhme. Leben und Werk. Berlin, 1976. с. 152.
20. Вяч. Иванов. Указ. собр. соч. Кризис индивидуализма. т. I, с. 834.
21. Там же, т. III. Ты Еси, с. 264.
22. О Данте как о приверженце мифа см. в кн.: Patrick Boyde. Dante Philomythes and Philosopher. Man in the Cosmos. 1981. Cambridge University Press, с. 5-15.
23. Вяч. Иванов. Указ. собр. соч., т. III, с. 325 ("Терцины Сомову").
24. Там же. Манера, лицо, и стиль, т. II, с. 626.
25. Там же. Идея неприятия мира, т. III, с. 85.
26. Там же. Чурлянис и проблема синтеза искусств, т. I, с. 132.
27. Там же. Кризис индивидуализма, т. I, с. 836.
28. Там же. Размышления об установках современного духа, т. III, с. 473.
29. Там же. Заветы символизма, т. II, с. 595.
30. Там же. Мысли о символизме, т. II, с. 609.
31. Там же. Заветы символизма, т. II, с. 594-595.
32. Там же. Эскурс: о секте и догмате, т. II, с. 613.
33. Там же. Мысли о символизме, т. II, с. 608.
34. Там же. Манера, лицо и стиль, т. II, стр. 626.
35. Там же. Манера, лицо и стиль, т. II, с. 621.
36. Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы. "Советский писатель", 1976. Предисловие С. Аверинцева, с. 57.
37. Вяч. Иванов. Указ. собр. соч. Переписка из двух углов, с. 411.

38. Н.В. Гоголь. Выбранные места из переписки с друзьями. Письмо ХХ. Собрание сочинений, т. VI. "Художественная литература". М., 1986, с. 255-262.

Другие источники:

J. West. Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolism Aesthetic. London, 1970.

Н. Гумилев. Письма о русской поэзии. "Аполлон", 1912, № 6.

О. Дешарт. Введение. В кн.: Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1971.

Вяч. Иванов. Эллинская религия страдающего Бога. "Новый путь", 1904.

Вяч. Иванов. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923, XII.

Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.

В. Пяст. В кн.: Книга о русских поэтах последнего десятилетия, 1909.

Б. Филиппов. Вяч. Иванов. В кн.: Статьи о литературе. London, 1981.

Д.В. Философов. Слова и жизнь. Литературные споры новейшего времени. (1901-1908). С.-Петербург, 1909.

Л. Шестов. Вячеслав Великолепный. "Русская мысль", 1916, октябрь, № 10.