



М.ЛОТМАН З.МИНЦ

Статьи
о русской
и советской
ПОЭЗИИ





КООЛИ КИРЈАВАРА
ШКОЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

М. Ю. ЛОТМАН, З. Г. МИНЦ

Статьи
о русской
и советской
ПОЭЗИИ



ТАЛЛИНН
«ЭЭСТИ РААМАТ»
1989

8P
Л80

Оформление: И. Калистру

4603020101—349
901(15)—89 116—89

ISBN 5—450—00694—2

© Издательство «Ээсти раамат», 1989

К ЧИТАТЕЛЯМ

Эта книга — не учебник. Она написана не для того, чтобы ее прорабатывали, изучали и заучивали, — рассчитана она на вдумчивое чтение и обращение к ней абсолютно добровольно. Эта книга не для тех, кто не любит поэзию, кому безразлична литература, кто не желает размышлять над сложными проблемами культурного развития . . .

Без прошлого культуры нет ее настоящего, не зная это прошлое, нельзя понять и ее современное состояние — такова главная мысль, которой руководствовались авторы этой книги. Особенно важным представляется это для совсем еще недавнего, но основательно уже забытого прошлого. Совсем не случайно, что русская литература XIX века изучается в школе гораздо подробнее и, главное, объективнее, чем литература начала XX века и советского времени — здесь еще много «белых пятен».

Еще несколько лет назад вся нереалистическая («модернистская») литература конца XIX — начала XX столетия в советском литературоведении, и особенно в учебниках, объявлялась регрессом, упадком, отказом от великих традиций искусства XIX века. Имена Владимира Соловьева, Николая Гумилева и других поэтов упоминались лишь для того, чтобы «объяснить», какими реакционными и порочными были их взгляды и творчество. Впрочем, познакомиться с творчеством этих авторов учащиеся (да и не только учащиеся) практически не имели возможности: в течение десятилетий стихи их не переиздавались. Творчество других представителей модернизма («нового искусства») изображалось тенденциозно и даже фальсифицированно. Одних можно было только ругать, других (например, А. Блока или В. Маяковского) — только хвалить, причем следовало всячески подчеркивать, что они «преодолели» то литературное направление, к которому они в действительности принадлежали.

Так, например, исследователи как будто забывали, что поэт-символист Федор Сологуб был одним из самых известных и революционно настроенных писателей эпохи первой русской революции 1905—1907 годов. Зато об Александре Блоке или Валерии Брюсове, которые действительно приветствовали Октябрьскую революцию 1917 года, писалось, что они уже в 1905 году были настроены революционнее других поэтов-символистов (между тем В. Брюсов в начале революции 1905 года был еще монархистом, сторонником царизма).

Авторы этой книги исходят из убеждения, что русская поэзия начала XX века — замечательное и значительное явление искусства и культуры, важный шаг в художественном освоении мира. Внутренние противоречия мировоззрения и творчества художников-модернистов и то, что многое в их творчестве кажется нам теперь наивным или даже неприемлемым, никак не отменяет того, что это искусство огромной художественной значимости. Авторы стремились не затушевывать эти противоречия, надеясь, что молодой читатель сам сумеет сориентироваться в сложных вопросах культуры, найти свои предпочтения, отсеять то, что ему чуждо.

Многие стихотворения, о которых идет речь в этой книге, учащиеся могут найти в составленной Н. Ю. Образцовой книге для чтения «Русские советские поэты». В тех же случаях, когда мы разбирали текст, отсутствующий в этом сборнике, мы по возможности стремились не ограничиваться лишь краткими цитатами, а приводить этот текст целиком (или достаточно представительный его фрагмент), — делалось это для того, чтобы дать возможность учащимся составить самостоятельное представление о рассматриваемом предмете.

Читать эту книгу не обязательно строго по порядку. Если общий обзор, содержащийся в первой части, покажется слишком сложным или слишком скучным, то советуем начать с главы «Жизнетворчество» или даже с заключительной части «Портреты». Возможно, что у читателя появится тогда интерес и желание ознакомиться и с систематической частью.

Авторы надеются, что эта книга поможет вам найти ключ к русской поэзии начала XX века и поможет разобраться в сложном мире художественного слова.

ЭПОХА МОДЕРНИЗМА: «СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК» РУССКОЙ ПОЭЗИИ

ЧЕРЕДОВАНИЕ ПЕРИОДОВ ПОЭЗИИ И ПЕРИОДОВ ПРОЗЫ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В XVIII веке Россия вела многочисленные войны с Турцией. Одна из таких военных кампаний произошла в 1736—1739 годах, во время царствования императрицы Анны Иоанновны. В военном отношении кампания эта сложилась довольно успешно: в ее ходе русские войска овладели рядом таких важных крепостей, как Очаков, Хотин и Азов. Однако из-за того, что военные удачи не получили должного дипломатического закрепления, результаты ее не имели сколько-нибудь существенного значения для политической истории Российской Империи, и, вероятнее всего, через некоторое время она оказалась бы забытой. Если бы не одно обстоятельство.

В 1736 году из Петербурга в Германию для продолжения учения была отправлена группа молодых людей, в числе которых находился М. В. Ломоносов — впоследствии выдающийся русский ученый и поэт. Уезжая, он прихватил с собой вышедшую в 1735 году брошюру В. К. Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», в которой тот предлагал при сложении стихов учитывать не только число слогов, как это делалось до тех пор, но и расположение ударений. Ломоносов внимательно изучил это сочинение Тредиаковского и нашел его не до конца последовательным: Тредиаковский предпочитал вводить стопы хорая — или, как тогда говорили, трохея — в уже ранее употреблявшиеся в русской стихотворной практике размеры, в то время как Ломоносов считал, что нужно использовать также и другие стопы (ямб, дактиль, анапест), и другие размеры. Опираясь на практику немецкого стихосложе-

ния, он особое значение придавал ямбу. Свой ответ Тредиаковскому он сформулировал в «Письме о правилах российского стихотворства», которое в 1739 году отправил из Германии в Петербургскую академию наук. Для иллюстрации достоинств своей теории Ломоносов приложил к «Письму...» стихотворение собственного сочинения. Стихотворение это весьма значительно по объему (280 стихотворных строк) и озаглавлено с подобающей солидностью: «Ода блаженныя памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года» (обычно это стихотворение называется просто «Ода на взятие Хотина»).

Этому стихотворению, написанному четырехстопным ямбом — основным размером классической русской поэзии, — суждено было сыграть исключительную роль в истории русской культуры: с него начинается русская литература нового времени, та литература, которая дала Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Толстого, Маяковского, Ахматову и многих других авторов, без которых сейчас нельзя представить себе не только русскую, но и мировую литературу. Поэтическая победа Ломоносова затмила военную победу фельдмаршала Миниха под Хотинем, и если бы не стихотворение Ломоносова, то сегодня вряд ли вообще кто-нибудь вспоминал об этом сражении.

Владислав Ходасевич, поэт уже нашего столетия, сравнил «Оду на взятие Хотина» с первым криком новорожденного — этим новорожденным была русская литература:

Из памяти изгрызли годы,
За что и кто в Хотине пал, —
Но первый звук Хотинской оды
Нам первым криком жизни стал.

Итак, новая русская литература началась с поэзии, с реформы стихосложения (иногда она называется реформой Тредиаковского-Ломоносова). Уже в XVIII веке сложилась устойчивая поэтическая традиция, традиция, начатая Ломоносовым, продолженная Сумароковым, Петровым, Княжнинным и другими и давшая в конце столетия Г. Р. Державина — первого русского поэта мирового масштаба.

Традиция русской художественной прозы начала

складываться несколько позже — в 1780—1790-х годах Радищевым, Карамзиным и некоторыми другими авторами. Однако, несмотря на создание ряда значительных произведений (достаточно вспомнить «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева и «Бедную Лизу» Карамзина), писателям XVIII века не удалось создать прочной прозаической традиции, не говоря уже о том, чтобы как-то потеснить позиции поэзии. XVIII век прошел в русской литературе под знаком доминирования поэзии.

Не изменилась ситуация и в начале XIX века. Более того, поскольку начавшийся в 1810-х годах небывалый подъем литературы был связан исключительно с поэзией, проза оказалась вытесненной на периферию литературной жизни; казалось, что ведущие литераторы вовсе забыли о ней. Этот период (то есть 1810—1830-е годы) стали называть «золотым веком» русской поэзии. Если ранее можно было говорить об успехах и достижениях отдельных авторов, то поэтическое творчество Жуковского, Пушкина, Баратынского, Лермонтова и других подняло русскую литературу до мирового уровня.

Первые кризисные явления в русской поэзии стали возникать в начале 1830-х годов. Хотя это и может показаться странным, кризис первоначально вовсе не был связан с уменьшением числа хороших стихотворений или хороших поэтов. Как раз наоборот: хороших стихов стало, пожалуй, даже слишком много. Поэтические ценности девальвировались. Многие образы как бы стерлись, они потеряли свою свежесть, превратились в штампы. Искусство — это всегда борьба со старым и мучительные поиски нового. Повторение достижений вчерашнего дня — какими значительными бы они сами по себе ни были, — с точки зрения развития искусства, это не «закрепление» достигнутого уровня, а отступление от него, так как время неуклонно идет вперед, а вместе с ним изменяются и эстетические потребности общества. Поэтическая культура 1840-х годов, несмотря на отдельные выдающиеся достижения, находилась в состоянии застоя, а затем и спада. 1841 год — год гибели Лермонтова — знаменует окончание «золотого века» русской поэзии. Лицо русской литературы начинает определять проза.

Одним из первых почувствовал надвигающийся кризис поэзии Пушкин. В 1830-е годы он все больше уде-

ляет внимания развитию прозы: сам работает над созданием прозаических произведений (первое законченное произведение в прозе — «Повести Белкина» — Пушкин создает в 1830 году), поощряет и других авторов. Более того, даже в самой поэзии Пушкина (объем которой в 1830-е годы существенно сократился) начинают преобладать «прозаические» темы, образы и интонации.

Поворот к прозе был связан, однако, не только с кризисными явлениями в поэзии. В 1830-е годы начала изменяться эстетическая и культурная ситуация: на смену романтизму пришел реализм. Становление русской поэзии в XVIII веке было связано с господствовавшей тогда эстетикой классицизма, с ее нормативностью (то есть с четкими представлениями о том, как должен и как не должен писать автор) и иерархией ценностей, в которой, в частности, поэзия занимала гораздо более высокое место, чем проза. Естественно, что при таком понимании литераторы стремились основное внимание уделять именно поэзии. В начале XIX века романтизм отверг большинство литературных идей и мнений классицизма, однако представление о превосходстве поэзии над прозой не только не было пересмотрено, но даже получило дальнейшее развитие.

Для романтизма был характерен культ гения, и в частности, гениального художника. Гениальный художник создает произведения высокого искусства; все обыденное ему чуждо. Художнику противопоставлен ремесленник, владеющий (пусть даже в совершенстве) техническими приемами, но чуждый подлинного вдохновения. В литературе (особенно в русской) высокое искусство неизменно ассоциировалось с поэзией (например, в «Евгении Онегине» поэзия названа «высокой страстью»), в то время как проза как бы оставлялась в удел второсортным литераторам-ремесленникам. Любопытно отметить, что, как и многие другие романтические представления, это мнение оказалось необычайно устойчивым: даже сейчас — полтора века спустя! — мы связываем явления возвышенные, прекрасные с поэзией («какой поэтический закат», «поэтическая сцена» и т. п.), а с прозой — все обыденное, неинтересное и... непоэтическое.

Ситуация резко изменилась при переходе на позиции реалистической эстетики, для которой высшим требова-

нием, предъявляемым к произведению искусства, являлось его соответствие действительности. С этой точки зрения преимущества прозы казались столь очевидными, а недостатки поэзии столь бесспорными, что многие авторы того времени (Д. И. Писарев, М. Е. Салтыков-Щедрин и другие) всерьез задавались вопросом: а нужна ли вообще поэзия? Даже к творчеству такого выдающегося поэта, как Н. А. Некрасов, современники относились с определенной долей снисходительности: считалось, что в произведениях Некрасова главное — это их прогрессивные, демократические идеи, а то, что эти идеи выражены в поэтической форме, не так уж и важно. Поэзия Некрасова и других демократов-реалистов как бы стремилась сбросить с себя все «поэтическое», обращалась к самым «непоэтическим» темам, была злободневной и публицистичной. Однако с прозой тягаться даже такой поэзии было трудно. В произведениях Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова, Короленко реалистическая проза достигла такой глубины художественной достоверности, которая казалась в поэзии в принципе невозможной.

Однако, кроме реалистического направления поэзии, возглавляемого Некрасовым и находившегося в русле основного движения русской литературы, было и другое, связанное с идеей «чистого искусства», во главе которого стоял замечательный лирик А. А. Фет. Поэты этого направления демонстративно отвергали господствовавшие в то время идеи реалистической эстетики, их интересовали только те проблемы, которые они считали возвышенными и вечными. Не злободневные политические вопросы, которые сегодня будоражат умы, а вечные истины Добра и Красоты — вот предмет настоящей поэзии. Если для Некрасова гражданский долг важнее поэтического творчества (знаменитое двустишие из стихотворения «Поэт и гражданин»:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан . . .),

то представитель направления «чистого искусства» А. К. Толстой (не путать с советским писателем А. Н. Толстым!) в стихотворении под декларативным названием «Против течения» призывает:

Правда все та же! Срежь мрака ненастного
Верьте чудесной звезде вдохновения,
Дружно гребите, во имя прекрасного,
Против течения!

Не следует, однако, думать, что представители «чистого искусства», занятые, как им казалось, решением лишь вечных проблем, в действительности никак не были связаны с современной им ситуацией в литературе и культуре. Они — закономерный продукт своей эпохи, эпохи реализма и позитивизма. Далеко не случайно, что сходные эстетические идеи возникают и в других странах (прежде всего во Франции, затем в Англии и т. д.) как реакция на эстетику реализма или натурализма. Но не случайно и то, что идеи «чистого искусства» нигде не стали господствующими. Хотя к этому направлению причисляли себя некоторые выдающиеся литераторы (достаточно назвать хотя бы Г. Флобера и О. Уайльда), в общем процессе развития литературы оно оставалось на вторых ролях, да и мыслилось как принципиально оппозиционное, идущее «против течения», наперекор основным тенденциям развития искусства.

Основные же тенденции развития искусства во второй половине XIX века заключались в том, что, во-первых, искусство все более идеологизировалось, становилось публицистичным; во-вторых, оно становилось все более демократичным, ориентирующимся не на образованную элиту, а на широкие слои народных масс (с этим связана и просветительская деятельность художников того времени, например, живописцев-«передвижников»), и, в-третьих, искусство стремилось ко все более точному отражению жизни — даже точность реализма казалась уже недостаточной, в идеале искусство должно было стать неотличимым от жизни, слиться с ней.

Ясно, что неограниченное развитие этих тенденций невозможно — искусство приходит к своему отрицанию. Примером тому может служить позднее творчество Л. Н. Толстого, отказавшегося от всего «искусственного» в литературе (между прочим, он отказался и от большинства собственных произведений, в частности, от «Войны и мира» и «Анны Карениной»), написавшего четыре «Русские книги для чтения» для простого народа и на языке простого народа. Толстой всерьез считал,

что крестьянские дети пишут лучше, чем профессиональные литераторы, и, следовательно, профессиональное искусство вообще не нужно¹.

Таким образом, к концу XIX века идейный багаж классического реализма оказался в значительной мере исчерпанным. Это ощущали и многие из художников-реалистов, занявшихся поиском путей обновления реализма (так, довольно популярной была идея синтеза реализма с романтизмом; по этому пути шел, например, молодой Горький и близкие к нему писатели). На смену реализму пришли течения, которые впоследствии были названы модернистскими. На характеристике модернизма мы подробнее остановимся ниже. Сейчас отметим лишь, что переход от реализма к модернизму означал в русской литературе одновременно и переход от периода прозы к периоду поэзии — именно с поэтическим творчеством связаны наиболее значительные достижения модернизма. Первые десятилетия XX века прошли под знаком бурного развития поэзии, этот период получил название «серебряного века» русской поэзии. Период очередного расцвета поэтического искусства продолжался до середины 1920-х годов. К этому времени основные направления русского модернизма прекращают свое существование — одни из них, если можно так выразиться, «умирают естественной смертью» (как это было, например, с символизмом, кризис которого пришелся еще на начало 1910-х годов), другие же «закрываются» в организационном порядке. В 1930-е годы поэзия все более вытесняется прозой, и опять, как и сто лет назад, это связано в значительной мере с развитием эстетики реализма, на этот раз — реализма социалистического.

¹ Разумеется, Толстой — явление во всех отношениях исключительное; невозможно понять Толстого, исходя из чисто литературных критериев и не учитывая драматическую эволюцию его религиозно-этических взглядов. И тем не менее можно утверждать, что именно творчество Толстого, при всей его исключительности, является закономерным итогом развития русского реализма XIX века.

ЛИТЕРАТУРНАЯ И КУЛЬТУРНАЯ СИТУАЦИЯ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА. МОДЕРНИЗМ

В конце XIX — начале XX века европейская цивилизация переживала глубокий кризис, охвативший практически все сферы социальной и духовной жизни. Европа жила в предчувствии своего конца. Это было странное время. Ощущение упадка и неизбежности крушения сочеталось с утонченностью вкуса, с обостренным чувством прекрасного. Современники называли это время «прекрасной эпохой», но одновременно сравнивали его с периодом упадка Римской империи. «Я — бледный римлянин эпохи Апостата», — заявлял лидер французских символистов Поль Верлен (Апостатом называли римского императора IV века нашей эры Юлиана-Отступника); переводчик этого стихотворения Иннокентий Анненский почти теми же словами характеризовал и самого себя: «Я — слабый сын больного поколения».

Европа больна. Она должна погибнуть, ибо она потеряла волю к жизни. Эта тема обсуждалась философами и публицистами, об этом писали литераторы, говорили в гостиницах... Несколько позже эти идеи обобщит в своей нашумевшей книге философ и историк Освальд Шпенглер. Характерно уже заглавие этой книги: «Закат Европы» (заглавие оригинала еще более выразительно: «Der Untergang des Abendlandes»).

Каков будет конец старой Европы? Будет ли это всеобщая война, которая вообще уничтожит человеческую цивилизацию? Или это будет революция, социальный катаклизм, который приведет к созданию нового — лучшего! — мира?

Понятие «мировая война» возникло задолго до начала первой мировой войны. Так, философ и поэт Владимир Соловьев встретил новый 1900 год эпиграммой, которая начиналась так:

Этот год water-closet'ный
Предвещает, может быть,
Что морской войной всесветной
Будет Англия грозить.

(Water-closet'ным 1900 год назван из-за того, что кончается он на два нуля, а значок 00 означает то же, что и WC.) Еще неясно, кто с кем и из-за чего будет вое-

вать, но ясно главное — война, которая вскоре должна разразиться, будет мировой («всесветной»). А ведь еще сравнительно недавно казалось, что с войнами будет вскоре вообще покончено. Изобретатель динамита и основатель Нобелевской премии Альфред Нобель считал, что после изобретения динамита войны станут невозможны, — использовать столь разрушительное оружие было бы самоубийственным безумием. Теперь же, в начале XX века, стало ясно, что война неизбежна и одной из причин ее будет именно высокое развитие военной техники и, более того, всякой техники вообще. Техника из помощника человека становится его врагом, всякое техническое изобретение может стать орудием убийства, орудием войны.

Еще не было создано боевых моделей самолетов, не было еще и речи о бомбардировках с воздуха, авиация была всего лишь опасным аттракционом с элементами спорта и циркового искусства, а Александр Блок в написанном в 1910—1912 годах стихотворении «Авиатор» так размышлял о возможных причинах гибели летчика:

Иль отравил твой мозг несчастный
Грядущих войн ужасный вид:
Ночной летун, во мгле ненастной
Земле несущий динамит?

А ведь ночные бомбежки — это реальность даже не первой, а второй мировой войны!

Динамит, конечно, эффективное средство ведения войны, но все же он — изобретение XIX века. Наука же XX века открывает перед военной техникой поистине ошеломляющие возможности. Еще далеко до изобретения атомной бомбы, до бомбардировки Хиросимы и Нагасаки, а Андрей Белый в поэме «Первое свиданье» (1921) так вспоминает начало века («год девятьсотый» — тот самый, которому посвящена эпиграмма В. Соловьева):

... — «Мир — взлетит!» —
Сказал, взрываясь, Фридрих Нитче ...

Мир — рвался в опытах Кюри
Атомной, лопнувшей бомбой
На электронные струи
Невоплощенной гекатомбой ...

Это — первое, по-видимому, упоминание в России атомной бомбы (ударение в слове «атомный» А. Белый ставит не на первом, а на втором слоге), причем фигурирует эта бомба именно как оружие массового поражения: гекатомба означает здесь массовое убийство (в Древней Греции так называлось жертвоприношение ста быков; зрелище крови было столь впечатляющим, что слово стали употреблять и в переносном смысле — как обозначение массового убийства).

Примечательно, что в сознании А. Белого (и многих его современников) идея всемирного взрыва в равной мере связывается как с исследованиями в области ядерной физики (П. Кюри), так и с пророчествами Ф. Ницше (Белый пишет его фамилию иначе: Нитче).

Однако Европа жила в ожидании не только мировой войны, но и всемирной революции. На революцию надеялись, революции боялись. Какой будет эта революция? Будет ли она социальной революцией или «революцией духа»? Будет ли она событием лишь нашего материального мира или окрасится в мистические тона? Каков будет тот новый мир, который возникнет (и как он возникнет?) в результате революции? Будет ли он раем на земле или, напротив, царством Антихриста? Все эти (и многие другие) вопросы будоражили умы литераторов, философов, политиков и простых людей.

В незавершенной поэме «Возмездие» А. Блок так характеризует настроения начала века¹:

Двадцатый век . . . Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).

< . . . >

. . . неустанный рев машины,
Кующей гибель день и ночь,
Сознанье страшное обмана
Всех прежних малых дум и вер,

¹ Над «Возмездием» Блок работал с 1910 по 1921 год. Публикуя в 1921 году третью главу поэмы, Блок так объяснял ее незавершенность: «Не чувствую ни нужды, ни охоты заканчивать поэму, полную революционных предчувствий, в года, когда революция уже произошла . . .»

И первый взлет самолета
В пустыню неизвестных сфер . . .
И отвращение от жизни,
И к ней безумная любовь,
И страсть и ненависть к отчизне . . .
И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,
Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи . . .

Наука и философия, техника и мистика — все это сплелось в клубок неразрешимых противоречий, вылившихся в ожидание войны, в ожидание революции. Интерес, проявляемый в самых образованных кругах общества в конце XIX — начале XX века к иррационализму и даже мистицизму, казался после крайне рационалистического XIX века совершенно неожиданным и необъяснимым. Суверенное положение разума было поколеблено. Упомянувшийся уже Фридрих Ницше заявил, что у настоящего человека (он называл его сверхчеловеком) доминирует не разум, а воля (в первую очередь — воля к власти), разум же подчинен воле, инстинктам. Основоположник психоанализа Зигмунд Фрейд произвел подлинную сенсацию, показав, что в самом разуме есть много неразумного и неосознаваемого; большинство поступков человека имеют глубинную мотивацию в его подсознании, в основе которого лежат механизмы сексуальности и агрессивности. Французский философ Анри Бергсон утверждал, что истинное познание осуществляется не разумом, а интуицией.

Не менее значительные изменения, чем в интеллектуальной сфере, произошли и в сфере искусства. Процесс возникновения новых форм и направлений в искусстве отличался в это время исключительной сложностью и противоречивостью. Зарождающиеся течения были отмечены как печатью упадка, так и печатью прогресса.

Первоначально черты упадка были более заметны, и критики в первую очередь отмечали именно их. Поэтому новое направление в литературе получило название декаданс (от французского слова *decadence* — упадок), а его представители стали называться декадентами. Декаданс не был литературным направлением в

строгом смысле слова, поскольку он не был связан с определенными стилистическими характеристиками, но исключительно с темами или даже настроениями упадка. Поэтому в декаденты зачислялись и разочаровавшиеся реалисты, и представители «чистого искусства», и, наконец, художники различных новых направлений (символисты, экспрессионисты и другие). Вначале декаденты воспринимались как продолжатели направления «чистого искусства» с той, однако, существенной оговоркой, что эстетизм декадентов носит крайний, даже болезненный характер. Если для «чистого искусства» характерен культ прекрасного, то декаденты эстетизируют всё — даже безобразие, даже аморализм, даже сатанизм...

Однако то, что со стороны выглядело лишь разрушением старого, нередко осознавалась как создание подлинно нового, передового. Отсюда такие названия, как модернизм и авангардизм, причем иногда они обозначали те же явления, что и относимые к декадансу. Вот и получалось, что там, где одни критики видели прогресс в искусстве, другие замечали лишь упадок.

Тем не менее имеет смысл разграничить приведенные понятия. Так, в отличие от аполитичного в целом декаданса (вообще говоря, русские декаденты в основном относились к царизму отрицательно, но никакой позитивной политической программы у них не было), авангардизм был связан с левыми, часто даже революционными идеями. Кроме того, авангардистские течения оформились позже декадентских. Наконец, термин «модернизм» будем использовать в наиболее общем смысле, как родовое понятие для всех нереалистических направлений искусства конца XIX — начала XX века.

Однако несмотря на то, что модернизм является не каким-то одним определенным течением в искусстве, а целой совокупностью таких течений, можно выделить ряд особенностей, характерных для значительного большинства направлений модернизма. Рассмотрим некоторые из таких особенностей.

1. Плюрализм. Предшествующие литературные направления (такие, как классицизм, романтизм и реализм) носили принципиально монистический характер: каждое из них утверждало свое абсолютное превосходство над предшественниками, новое направление «от-

меняло» старое. Классицизм отвергал барокко как «неправильное» искусство; романтизм отвергал «неестественность» классицизма; с точки зрения реализма, романтизм был недостаточно «правдив». Модернистские же течения (особенно в период позднего модернизма), как правило, не могли претендовать на такую исключительность: одно течение существовало наряду с другими, соперничало и полемизировало с ними, но не имело возможности их «отменить».

Следует отметить, что тенденция к сосуществованию альтернативных идей и концепций вообще характерна для культуры этого времени. Лобачевский и Риман открыли различные варианты неклассической геометрии еще в XIX веке, но в то время эти открытия были фактами лишь математики. В начале XX века неевклидовы геометрии стали фактами общекультурного значения, своего рода символами эпохи. Аналогичное значение имела и теория относительности Эйнштейна, не отменяющая классическую механику Ньютона, но включающая ее в качестве частного случая. В это же время в логике начинается разработка неклассических систем исчисления и т. д.

2. Иррационализм и экспериментальность. Искусство и наука XIX века исходили из представления о единстве мира и процесса миропознания. Мир рационален и познаваем средствами разума. Эстетика второй половины XIX века носила наивно-рационалистический характер. Она основывалась на убеждении, что честный художник, при наличии определенного таланта, в своих произведениях отразит действительность правильно. Это соответствовало господствовавшей во второй половине XIX века монистической картине мира, но вступало в противоречие с релятивистскими представлениями начала XX века.

Отказ от наивно-рационалистической эстетики классического реализма шел в двух противоположных направлениях: одни течения стали строить свою эстетику на иррационалистической, а иногда и мистической основе, другие же стремились к учету новейших научных достижений, к синтезу искусства и науки (обе эти тенденции могли проявляться одновременно, приводя к причудливым сочетаниям наукообразия и мистики). При этом направления, связанные с рационалистической ориентацией, стремились уже не к простому отра-

жению действительности, а к своего рода «игре» с ней. Художник уподоблял себя исследователю-экспериментатору, который серией опытов добивается нужного результата. Модернисты широко используют эксперимент в искусстве; их эксперименты затрагивают самые различные аспекты структуры произведения. Так, Валерий Брюсов издает сборник с характерным заглавием «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам» (1918); поэты широко экспериментируют с языком, композицией, образной структурой и т. п.

Модернисты осознали, что абсолютно точное копирование действительности (идеал натурализма) — задача для искусства не только не осуществимая, но и в принципе бессмысленная: искусство — это всегда условность, и художник-модернист ставил своей целью осознать меру этой условности и управлять ею. Важное психологическое значение для осознания этого положения имело изобретение фотографии — стало ясно, что в точности отражения действительности художник не может и не должен соревноваться с фотографом, у него свои задачи. Задача искусства постепенно начинает осмысляться не как копирование действительности, а как ее художественное моделирование. Заметим, что метод моделирования и в науке начинает развиваться с этого же времени.

3. Рефлексивность. По мере того как связь с реальностью в модернистском искусстве становилась все более опосредованной, оно становилось все более рефлексивным, то есть направленным на самого себя: искусство интересуется уже не столько внешней действительностью, сколько самим собой. Опять-таки аналогичные тенденции могут быть отмечены и в других областях культуры того времени, и в частности, в науке. В это время проявляется значительный интерес к методологии науки, закладываются целые новые научные дисциплины (например, основания математики). В философии интерес от проблем онтологии (то есть проблем, связанных с учением о действительности) переключается на проблемы гносеологии (то есть проблемы теории познания).

Рефлексивность модернизма могла проявиться в трех областях. Во-первых, возрастало значение тематики, связанной с искусством (в этом отношении модернизм продолжал традиции романтизма). Во-вторых, модер-

нисты, по сравнению со своими предшественниками, гораздо более внимательно относились к разработке языка искусства. Каждое течение стремилось выработать неповторимый, только ему присущий язык и стиль (отметим, что именно в этом отношении наиболее заметен плюрализм модернистских течений: при разработке своего языка нередко решающее значение имело стремление реализовать неиспользованные еще другими течениями возможности). В-третьих, в эпоху модернизма складывается современная теория искусства, причем нередко в ее создании решающая роль принадлежит самим художникам. Так, для теории литературы до сих пор сохраняют свое значение исследования символистов А. Белого и В. Брюсова, акмеиста О. Мандельштама и других.

ПРЕДШЕСТВЕННИКИ МОДЕРНИЗМА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ: В. СОЛОВЬЕВ И И. АННЕНСКИЙ

Владимир Соловьев и Иннокентий Анненский не принадлежали ни к одному из течений русского модернизма, более того, они, строго говоря, вообще не могут быть причислены к модернистам (В. Соловьев как поэт примыкал к направлению «чистого искусства», И. Анненский вообще не был связан ни с одним из современных ему направлений в русской литературе). Однако они — каждый по-своему — оказали значительное воздействие на последующее развитие русской поэзии: В. Соловьев — своими идеями, А. Анненский — своими стихами.

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ

Владимир Сергеевич Соловьев (1853—1900) был известен, в первую очередь, не как поэт, а как философ-идеалист и теолог. И для поэтов следующих поколений эстетические идеи В. Соловьева имели даже большее значение, чем его поэзия.

В. Соловьев теоретически разработал эстетику русского символизма, которая впоследствии нашла практическое воплощение в поэтическом творчестве А. Блока, А. Белого и других поэтов-символистов. В своем эстетическом учении В. Соловьев пытается синтезиро-

вать идеи Платона, Гегеля и некоторые положения христианской теологии. Он исходит из того же идеалистического представления, из которого в свое время исходил Платон: окружающий человека материальный мир не является «настоящим» — это лишь тень, отблеск настоящего мира, настоящей жизни. Платон сравнивал положение человека в этом мире с пещерой: сидящий в пещере спиной к входу не может видеть того, что происходит снаружи, он видит только тени на стене пещеры. По этим теням он может догадаться, что за пределами пещеры что-то есть, что-то происходит, однако, что именно, он с уверенностью сказать не может. Истинной реальностью для Платона был мир идей, прекрасных, идеальных и четких, которые в нашем «неистинном» материальном мире отражаются смутно и несовершенно. Но если наш мир — это всего лишь неясные тени настоящего мира, то искусство, основанное на отражении нашего мира, — это еще более фальшивая вещь: искусство — это тени теней. Отсюда негативное отношение Платона к искусству. Идеи Платона широко использовались различными идеалистическими направлениями мысли, которые связывали истинное познание не с исследованием материального мира (исследование «теней» ничего не даст), а с откровением, мистическим озарением.

Эти философские идеи получили отражение и в поэтическом творчестве В. Соловьева. Характерно его стихотворение, в котором утверждается нереальность бытия в материальном мире.

В сне земном мы тени, тени . . .
Жизнь — игра теней,
Ряд далеких отражений
Вечно светлых дней.

Но сливаются уж тени
Прежние черты
Прежних ярких сновидений
Не узнаешь ты.

Серый сумрак предрассветный
Землю всю одел;
Сердцем вещим уж приветный
Трепет овладел.

Голос вещей не обманет.
Верь, проходит тень, —
Не скорби же: скоро встанет
Новый вечный день.

(1875)

Идеальная сущность, красота, истина и добро не могут быть познаны рациональным, «механическим» путем, только духовная интуиция позволяет «угадать» истину:

Природа с красоты своей
Покрова снять не позволяет.
*И ты машинами не вынудишь у ней,
Чего твой дух не угадает.*

(1872; курсив В. Соловьева)

Целиком разделяя идеи Платона о примате идеального над материальным, о реальности идеального и нереальности материального, В. Соловьев делает попытку соединить их с христианскими представлениями о воплощении (то есть о приобретении плоти, материализации) Бога. Бог — идеальная сущность — в лице Иисуса Христа из любви к людям сам становится человеком и для спасения материального мира жертвует собой. Отсюда В. Соловьев делает вывод, что не только мистическое озарение, но и мистическая любовь способна преодолеть оковы нереального бытия, прорваться к истине, победить смерть. Воплощению Иисуса Христа Соловьев посвятил одно из самых известных своих стихотворений «Имману-эль» («Имману-эль» по-древнееврейски значит «с нами бог»; В. Соловьев имеет здесь в виду пророчество библейского пророка Исаяи: «Се, Дева во чреве примет, и родит Сына, и нарекут Ему: Еммануил, что значит: с нами Бог», по христианской традиции это пророчество относилось к Иисусу Христу):

Во тьму веков та ночь уж отступила,
Когда, устав от злобы и тревог,
Земля в объятях неба опочила¹
И в тишине родился С-Нами-Бог.

¹ Опочила — уснула.

И многое уж невозможно ныне:
Цари на небо больше не глядят,
И пастыри¹ не слушают в пустыне,
Как ангелы про Бога говорят.

Но вечное, что в эту ночь открылось,
Несокруσιμο временем оно,
И Слово² вновь в душе твоей родилось,
Рожденное под яслями³ давно.

Да! С нами Бог, — не там, в шатре лазурном,
Не за пределами бесчисленных миров,
Не в злом огне и не в дыханье бурном,
И не в уснувшей памяти веков.

Он *здесь, теперь* — средь суеты случайной,
В потоке мутном жизненных тревог
Владеешь ты всерадостною тайной:
Бессильно зло; мы вечны; с нами Бог!

(1892)

Мир спасен любовью, и хотя материальный мир и не реален, в нем разлита высшая реальность — божественная любовь, которая отражается в человеческой любви:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете —

¹ Пастыри — пастухи.

² Слово — второе лицо Троицы (Иисус Христос).

³ Ясли — кормушка для скота (sōim); по евангельскому преданию, Иисус родился в хлеву.

Только то, что сердце сердцу
Говорит в немом привете?

(1892)

Тема любви занимает в поэзии В. Соловьева значительное место. Однако это не земная, чувственная любовь, связанная с физической близостью между мужчиной и женщиной, а любовь идеальная, мистическая. Подобно Платону, Соловьев считал, что истинная любовь не может быть связана с чувствами к реальной женщине. Но если для Платона высшая любовь — это любовь к абстрактным идеальным формам, не имеющим никаких аналогов в материальном мире, то для Соловьева (как позднее и для А. Блока) предмет такой любви является то, что Гёте назвал Вечной Женственностью (Das Ewig-Weibliche). Для христианского мыслителя Соловьева эта персонифицированная Красота была одновременно и Девой Марией, Божьей Матерью. К ней он испытывал мистическую любовь, напоминающую чувства средневековых рыцарей. С возлюбленной, которую Соловьев называл «богиней», «звездой», «царицей», у него было три мистических свидания (в Москве, Лондоне и Египте), и до конца дней своих он оставался ей верен. Последнее обстоятельство также имело большое значение для его последователей, как и он, стремившихся к мистической любви. Вот пример «любовного» стихотворения Соловьева:

Вся в лазури сегодня явилась
Преодо мною царица моя, —
Сердце сладким восторгом забилося,
И в лучах восходящего дня
Тихим светом душа засветилась,
А вдали, догорая, дымилось
Злое пламя земного огня.

(1895, Каир)

Божественная красота, так же, как и божественная любовь, постоянно присутствует в мире, вдохновляя художников. Отсюда — совершенно иная, по сравнению с Платоном, оценка искусства и его роли. Если для Платона, как мы помним, искусство — лишь тень теней, то для Соловьева оно одно из средств истинного позна-

ния. Трем высшим идеальным сущностям — Истине, Добру и Красоте — у Соловьева соответствуют три способа познания: откровение, любовь и искусство. Но подобно тому, как истинной любовью для Соловьева была лишь любовь мистическая, так и искусство должно быть особым, мистическим. Реализм не в состоянии подняться над «тенями» материального мира. Настоящее искусство, по Соловьеву, должно быть символичным. При помощи символов поэт может прорваться к идеальным сущностям высшей реальности.

Такова теория. На практике, однако, Соловьев-поэт оказывается значительно консервативнее Соловьева-философа. Как поэт Соловьев сформировался под влиянием А. А. Фета и других представителей «чистого искусства»; модернизм — как европейский, так и зарождавшийся русский — не отвечал его вкусу. Способствуя своими идеями формированию русского символизма, он встретил его ироническими откликами и пародийными стихами.

Идеи, которые утверждаются в стихах Соловьева, являются, конечно, чистой мистикой, однако способ изложения этих идей, стиль его поэзии не содержит в себе чего-либо принципиально нового по сравнению с другими авторами конца XIX века. Стиль его прост и рационален, образы ясны и зачастую однозначны. Можно сказать, что поэзия Соловьева декларирует описанные выше эстетические принципы, но сама не следует им. Соловьев, вероятно, и сам сознавал это противоречие, однако выход из него он искал не в разработке нового стиля, а в возвращении к романтической иронии (не случайно в числе переводимых им поэтов одно из ведущих мест принадлежит непревзойденному мастеру романтической иронии Г. Гейне). Однако, в отличие от всепоглощающей иронии Гейне, охватывающей в равной мере и бога, и дьявола, и власть имущих, и весь материальный мир, и, наконец, себя самого, ирония Соловьева направлена преимущественно на самого себя, на свою позицию. Он ощущал, что обычные «серьезные» слова не смогут верно отразить глубину его идей и силу чувств — они прозвучат слишком напыщенно, слишком банально, возможно, даже фальшиво. Поэтому даже самые сокровенные свои мысли и переживания он выражает в иронических стихах. Такова, например, автобиографическая поэма «Три свидания», посвященная

его встречаю с мистической Подругой Вечной. В при-
мечании к поэме Соловьев пишет: «Осенний вечер и
глухой лес внушили мне воспроизвести в шутливых сти-
хах самое значительное из того, что до сих пор случа-
лось со мной в жизни» (поэма написана в 1898 году, за
два года до смерти). Или другой пример: свою теорию
божественной красоты Соловьев наиболее подробным
образом развивает в стихотворении «Das Ewig-Weib-
liche», которое представляет собой шутливый монолог,
обращенный к морским чертям. Особенно же усиливаются
иронические интонации всякий раз, когда речь заходит
о нем самом и его переживаниях. Лирическая поэзия ос-
новывается на художественном обобщении, благодаря
которому чувства, испытываемые «я» (то есть лири-
ческим героем) к «ты», переживаются читателями (или
слушателями) как их собственные чувства. Соловьев
же в своих стихотворениях, напротив, стремится к от-
делению этого «я» не только от читателей, но и от себя
самого, подаче этого «я» в ироническом, даже пародий-
ном свете:

Раздетый, как Адам,
Дрожащий, как осина,
Я к Вам пишу, мадам, —
Печальная картина!

(1892)

Ирония эта, однако, имеет довольно глубокий смысл.
Каким бы смешным и жалким ни казался этот «я» в
глазах людей, он мистически связан с высшей реаль-
ностью, с точки зрения которой важна не видимость,
а сущность.

Если для последователей Соловьева наиболее ценное
в его поэзии — это содержащиеся в ней эстетические и
общефилософские идеи, то для современников не
меньшее значение имели его стихотворения, посвящен-
ные судьбам России и всего мира, в которых слышатся
не беспристрастные или иронические интонации филосо-
фа, а страстный голос публициста. Так, значительной
известностью пользовались стихотворения «Панмонго-
лизм» (1894) и «Дракон» (1900), в которых Соловьев
предупреждал Россию и всю Европу об опасности с
Востока.

Иннокентий Федорович Анненский (1856—1909) как поэт при жизни был мало кому известен. Он был уважаемым педагогом, преподавателем древнегреческого и латинского языков и литератур, директором гимназии в Царском Селе, литературным критиком, переводчиком (в частности, он проделал огромную работу по переводу всех сохранившихся трагедий Еврипида).

Единственным сборником стихов, который Анненский успел опубликовать при жизни, были «Тихие песни» (1904), но и его автор не решился печатать под своим именем и укрылся под псевдонимом «Ник. Т-о» (то есть «Никто»). В это время мало кто обратил внимание на выход этого сборника. Значительно более широкий резонанс получил второй сборник стихов Анненского «Кипарисовый ларец», изданный в 1910 году, вскоре после смерти поэта. В дальнейшем поэзия Анненского приобретала все большую известность и популярность среди читателей, однако еще более значительно ее воздействие на развитие русской поэтической культуры.

Поздний поэтический дебют Анненского имел ряд парадоксальных последствий. Значительно более молодые, но уже приобретшие к тому времени широкую литературную известность и пользовавшиеся значительным авторитетом поэты следующего поколения В. Брюсов и А. Блок восприняли «Тихие песни» как произведение молодого, неопытного автора и хотя в целом отнеслись к сборнику положительно, позволили себе покровительственные и даже несколько высокомерные высказывания, которых они, разумеется, не стали бы делать, опубликуй Анненский этот сборник под своим именем.

Стихотворения, вошедшие в «Тихие песни», современниками были восприняты как безусловно модернистские — А. Блок указывал даже на содержащиеся в них «декадентские излишества». Между тем и эстетические взгляды Анненского, и его поэтические вкусы сформировались в основном до модернистов и независимо от них. Анненский не входил ни в одну из группировок русских модернистов, не поддерживал с ними контактов, в то время как для самих модернистов было чрезвычайно важно ощущение «своего» круга. Вообще следует отметить, что, хотя творчество Анненского и связано мно-

жеством нитей с классической традицией русской поэзии, в современной ему русской литературе он был своего рода «белой вороной». Можно даже сказать, что Анненскому в каком-то отношении были ближе не современные ему русские модернисты, а поэты французского предмодернизма, в первую очередь поэты, входившие в группировку «Парнас», стоявшие на позициях «чистого искусства». «Парнасцы», задававшие тон во французской поэзии 1860—1870-х годов, отличались тем, что противопоставляли себя не столько реализму, сколько романтизму. И романтизм, и реализм они считали буржуазным искусством. Для «парнасцев» характерен культ поэзии, не связанной с «низкой» реальностью. В отличие от других представителей «чистого искусства», «парнасцы» уделяли повышенное внимание развитию языка и стихотворной формы, принимавшее иногда шокирующие современников размеры. В этом отношении «парнасцев» можно считать непосредственными предшественниками модернизма в европейской поэзии, и далеко не случайно, что многие начинавшие в рядах «Парнаса» поэты впоследствии были в числе лидеров французского символизма (Поль Верлен, Стефан Малларме и другие).

Однако во французской поэзии Анненского привлекали не только эстеты-«парнасцы», но и поэты противоположного им направления — «проклятые» поэты, стоявшие на позициях антиэстетизма. Если «парнасцы» противопоставляли свое «высокое» искусство «низким» вкусам буржуазии, то «проклятые» боролись с добропорядочностью и ханжеством буржуа, стремясь шокировать их безобразными образами, отрицанием общепринятой морали. Показательно в этом смысле заглавие основного сборника лидера «проклятых» Шарля Бодлера — «Цветы зла».

Противоположности сходятся. Противостоящие группировки «парнасцев» и «проклятых» обнаруживают целый ряд общих черт (неприятие буржуазной действительности, целенаправленное развитие поэтического языка и другие); как «парнасцам», так и «проклятым» приходилось выслушивать обвинения в декадентстве. Не случайно поэтому, что в итоге целый ряд «проклятых» поэтов также оказался в стане символистов. Таким был, например, Артюр Рембо, ставший одним из лидеров французского символизма.

Увлечение Анненского французской поэзией проявилось, в частности, в том, что он много внимания и сил уделял ее переводу. Довольно обширная подборка таких переводов — «Парнасцы и проклятые» — была приведена в качестве самостоятельного раздела в «Тихих песнях». Примечательно, что в эту подборку вошли и некоторые «чистые» символисты, никогда не входившие ни в одну из указанных в заглавии группировок, — Анненский как бы игнорирует принадлежность поэта к этому направлению. Дело в том, что Анненский считал, что символизм как самостоятельное направление в поэзии не существует — для него всякая поэзия символична. «В поэзии есть только относительности, только приближения — поэтому никакой другой, кроме символической, она не была, да и быть не может» («О современном лиризме», 1909; курсив И. Анненского).

Сравнивая поэтическое творчество двух учителей русского модернизма — Соловьева и Анненского — мы встретим как общие черты, так и не менее значимые различия. И у Соловьева, и у Анненского материальный мир противопоставлен идеальному. И для Соловьева, и для Анненского наш материальный мир не реален. Однако дальше начинаются различия, причем различия эти связаны не столько с мировоззрением поэтов (хотя и здесь различия немаловажны: Соловьев — объективный идеалист, Анненский — агностик), сколько с их мироощущением. Анненского мало интересовали абстрактные философские рассуждения, он склонен был в большей степени доверять своим чувствам и ощущениям. Соловьева же в первую очередь интересовали вечные истины, во всех вещах, событиях и явлениях он старался разглядеть их идеальную сущность. Мир для него хоть и не реален, но в высшей степени осмыслен. Анненский, напротив, всецело связан с непостоянством мира, погружен в него. Он согласен с тем, что наше бытие не реально, более того, эту нереальность он чувствовал и переживал острее, чем Соловьев. Но другого бытия, другой жизни он, в отличие от Соловьева, не знал. Мир и для Анненского символ, но значение этого символа ему неизвестно. Отсюда — важный в его творчестве мотив загадки, «непонятой фразы». В качестве примера рассмотрим стихотворение из сборника «Кипарисовый ларец».

1

Колонны, желтыми увитые шелками,
И платья *rêche*¹ и *mauve*² в немного яркой раме
Среди струистых смол и лепета звонков,
И ритмы странные тысячелетних слов,
Слегка смягченные в осенней позолоте, —
Вы в памяти моей сегодня оживете.

2

Священнодействовал базальтовый монгол,
И таял медленно таинственный глагол³
В капризно созданном среди музея храме,
Чтоб дамы черными играли веерами
И, тайне чуждые, как свежий их ирис,
Лишь переводчикам внимали строго мисс.

3

Мой взор рассеянный шелков ласкали пятна,
Мне в таинстве⁴ была лишь музыка понятна,
Но тем внимательней созвучья я ловил,
Я ритмами дышал, как волнами кадил⁵,
И было стыдно мне пособий бледной прозы
Для той мистической и музыкальной грезы⁶.

4

Обедня кончилась, и сразу ожил зал,
Монгол с улыбкою цветы нам раздавал,
И, экзотичные вдыхая ароматы,
Спешили к выходу певцы и дипломаты,
И дамы, бережно поддерживая трен,⁷ —
Чтоб слушать вечером Маскотту⁸ иль Кармен.

¹ *Rêche* — цвета персика, желтый (фр).

² *Mauve* — лилово-розовый (фр).

³ Глагол — *здесь*: слово.

⁴ Таинство — *müsteerium*.

⁵ Кадило — *viirukipapp*.

⁶ Грёза — мечта.

⁷ Трен — *slepp, pikk kleidisaba*.

⁸ Маскотта — оперетта «Маленькая Маскотта».

А в воздухе жила непонятая фраза,
 Рожденная душой в мучении экстаза,
 Чтоб чистые сердца в ней пили благодать . . .
 И странно было мне, и жутко увидеть,
 Как над улыбками спускалися вуали
 И пальцы нежные цветы богов роняли.

Ощущение, что «в воздухе живет непонятая фраза», фраза, которую большинство даже не замечает, переживается в творчестве Анненского очень остро. Постичь же смысл этой фразы и ему не дано. В этом существенное отличие Анненского от Соловьева и символистов, убежденных в причастности к самым сокровенным тайнам бытия. Однако лирический герой Анненского не может слиться и с толпой, для которой этого скрытого смысла не существует. Лирический герой поэзии Анненского болезненно переживает свое одиночество и беспомощность в окружающем его враждебном и непонятном мире. Бытие напоминает кошмарный сон, обрекающий человека на двойной ужас — ужас жизни и ужас смерти. Множество стихотворений Анненского посвящено зыбкости мира, его ненадежности, невозможности контакта с другими, обреченности. В качестве примера приведем такое стихотворение из «Кипарисового ларца».

ЧЕРНЫЙ СИЛУЭТ

Сонет

Пока в тоске растущего испуга
 Томиться нам, живя, еще дано,
 Но уж сердцам обманывать друг друга
 И лгать себе, хладея, суждено;

Пока прильнув сквозь мерзлое окно,
 Нас сторожит ночами тень недуга,
 И лишь концы мучительного круга
 Не сведены в последнее звено, —

Хочу ль понять, тоскою пожираем,
Тот мир, тот миг с его миражным раем...
Уж мига нет — лишь мертвый брезжит¹ свет...

А сад заглох... и дверь туда забита...
И снег идет... и черный силуэт
Захолодел на зеркале гранита.

Выше мы говорили, что поэтическая неудача Соловьева была связана с тем, что он не сумел создать образ лирического героя, в котором воплотилась бы его идея «всеединства»: декларируемое Соловьевым мистическое преодоление оков нереального бытия не получило адекватного выражения в переживаниях лирического субъекта. Одна из важных заслуг Анненского в развитии поэтической культуры как раз и состоит в создании принципиально нового образа лирического героя. Соловьев утверждал, что есть высшая реальность и только благодаря связи с нею наша жизнь обретает смысл. У Анненского это же представление поворачивается противоположной стороной: наша жизнь, лишенная связи с высшей реальностью, бессмысленна и нереальна. При этом, в отличие от Соловьева, он не декларирует свои идеи, а дает их сквозь призму ощущений и переживаний лирического «я».

Такие же различия — и в понимании роли и природы искусства. Философскому оптимизму Соловьева, убежденного, что истинное искусство обеспечивает связь с высшей реальностью, противостоит неуверенность, даже растерянность Анненского: искусство — лишь поиск, почти безнадежный, без всяких гарантий успеха. Показательно стихотворение «Поэзия», открывающее «Тихие песни».

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

¹ Брезжит — nörgalt helendab.

Но из лазури фимиама¹,
От лилий праздного венца,
Бежать . . . презрев гордыню храма
И славословие² жреца,

Чтоб в океане мутных далей,
В безумном чаяньи³ святынь,
Искать следов Ее сандалий
Между заносами пустынь.

Задача художника — беззаветное служение Искусству, служение, требующее огромных душевных затрат, служение мучительное и безвозмездное. Не случайно поэтому всякий раз, когда Анненский описывает свое творчество, неизменно появляются слова «мука» или «мучительный». Характерным в этом смысле является четверостишие, которое Анненский поставил эпиграфом к «Тихим песням».

Из заветного⁴ фиала⁵
В эти песни пролита,
Но увы! не красота . . .
Только мука идеала.

«Мука идеала» — ключевое слово для всей поэзии Анненского. Свой творческий процесс он описывает так.

ТРЕТИЙ МУЧИТЕЛЬНЫЙ СОНЕТ

Строфы

Нет, им не суждены краса и просветленье;
Я повторяю их на память в полусне,
Они — минуты праздного⁶ томленья,
Перегоревшие на медленном огне.

Но всё мне дорого — туман их появленья,
Их нарастание в тревожной тишине,

¹ Фимиам — ладан (viirik).

² Славословие — восхваление.

³ Чаенье — желание, надежда.

⁴ Заветный — святой, тайный, сокровенный.

⁵ Фиал — сосуд, кубок.

⁶ Праздный — бездельный, безрезультатный.

Без плана, вспышками идущее сцепление:
Мое мучение и мой восторг оне¹.

Кто знает, сколько раз без этого запоя,
Труда кошмарного над грудюю листов,
Я духом пасть, увы! я плакать был готов,

Среди неравного изнемогая боя;
Но я люблю стихи — и чувства нет святей:
Так любит только мать, и лишь больных детей.

Лирический герой Анненского почти постоянно пребывает в состоянии тревоги и душевной подавленности; вот некоторые из наиболее часто встречающихся слов, обозначающих эти состояния: «кошмар», «ужас», «мука», «страданье», «обреченность», «одиночество», «тоска», «томление», «истома»² (последние из этих слов, очень редко употребляемое, стало одним из любимых слов А. А. Ахматовой, считавшей Анненского своим учителем). Приведем еще некоторые из заглавий стихотворений Анненского, ясно показывающие, какие настроения преобладают в его творчестве: «Агония», «Бессонницы», «Кошмары», «Умирание», «У гроба», «Невозможно», «Забвение», «Миражи», «Мучительный сонет», «Второй мучительный сонет», «Третий мучительный сонет», «Томленье», «Моя Тоска», «Тоска», «Тоска белого камня», «Тоска возврата», «Тоска вокзала», «Тоска кануна», «Тоска маятника», «Тоска медленных капель», «Тоска мимолетности», «Тоска миража», «Тоска отшумевшей грозы», «Тоска припоминания», «Тоска сада», «Тоска синевы» и т. д.

Лирический герой Анненского исключительно остро переживает ненастоящность, ненадежность бытия, где каждая вещь — только знак чего-то: цветы заставляют его думать о похоронах, красные ягоды в лесу напоминают «гвозди после снятого Христа» и т. п. Жизнь для него — трагический балаган, где Арлекин и Пьеро «стали у гроба с свечами», это театральное представление, где каждый играет кем-то придуманную роль, сам, быть может, того и не подозревая; природа — это декорация, сюжет же актерам не известен.

¹ Оне (*устаревшее*) — они.

² Истома — *roidumus, gaugus*.

ДЕКОРАЦИЯ

Это — лунная ночь невозможного сна,
Так уныла, желта и больна
В облаках театральных луна,

Свет полос запыленно-зеленых
На бумажных колеблется кленах.

Это — лунная ночь невозможной мечты...
Но недвижны и странны черты:
— Это маска твоя или ты?

Вот чуть-чуть шевельнулись ресницы...
Дальше... вырваны дальше страницы.

Мир настолько ненадежен, что в нем не только нельзя отличить, «это маска твоя или ты», но и разрушается даже единство своего «я». С одной стороны, это связано с темой двойничества: лирический герой Анненского преследуем двойниками, от которых он не может избавиться. Более того, вглядываясь в своего двойника, он не может определить, кто же из них двоих — «я». Этот кошмар идентичности с кем-то другим достигает своего апогея в стихотворении «У гроба», где лирический герой узнает себя в мертвце:

В недоумении открыл я мертвеца...
Сказать, что это я... весь этот ужас тела...
Иль Тайна бытия уж населить успела
Приют покинутый всем чуждого лица?

С другой стороны, это связано с внутренней раздвоенностью поэта: в нем живет «не-я», от которого невозможно скрыться:

И грани ль ширишь бытия
Иль формы вымыслом ты множишь,
Но в самом Я от глаз — Не Я
Ты никуда уйти не можешь.

(«Поэту»)

В ненадежном мире нет стабильных состояний, отсюда у Анненского обостренное чувство границы, порога: границы между «я» и «не-я», между жизнью и смертью, бытием и небытием. Как невозможен отрыв от «не-я», так невозможен и подлинный контакт с «ты». Мотив не встречи, не свидания, разлуки становится символическим (вспомним, как важен был для Соловьева противоположный мотив свидания).

НА ПОРОГЕ

(Тринадцать строк)

Дыханье дав моим устам,
Она на факел свой дохнула,
И целый мир на Здесь и Там
В тот миг безумья разомкнула,
Ушла, — и холодом пахнуло
По древожизненным листам.

С тех пор Незримая, года
Мои сжигая без следа,
Желанье жить всё ярче будит,
Но нас никто и никогда
Не примирит и не рассудит,
И верю: вновь за мной когда
Она придет — меня не будет.

Обостренность чувства границы, тоска по идеалу, который находится по ту сторону непреодолимой границы, не связана у Анненского, однако, с религиозным чувством. Он пишет:

Я не молюсь никогда,
Я не умею молиться.

Его мечта — обретение душевного равновесия, единства своего «я», единения с природой. «Тихие песни» завершаются таким стихотворением.

ЖЕЛАНИЕ

Когда к нóчи усталой рукой
Допашу я свою полосу,
Я хотел бы уйти на покой
В монастырь, но в далеком лесу,

Где бы каждому был я слуга
И творенью господнему друг,
Чтобы сосны шумели вокруг,
А на соснах лежали снега . . .

А когда надо мной зазвонит
Медный зов в беспросветной ночи,
Уронить на холодный гранит
Талый воск догоревшей свечи.

Подводя итог рассмотрению поэтического творчества Иннокентия Анненского, еще раз подчеркнем, что одной из главных его особенностей было обостренное до предела чувство мгновения, мгновения уходящего навсегда и никогда не возвращающегося. Мгновенное расставание — это разлука навеки; звуки песни, срывающиеся с губ певицы, звучат лишь миг и исчезают безвозвратно:

Так с нити порванной в волненьи иногда,
Средь месячных лучей, и нежны и огнисты,
В росистую траву катятся аметисты
И гибнут без следа.

(«После концерта»)

По остроте переживания текущего мгновения Анненского можно сопоставить с Артуром Алликсааром, не признававшим ни прошлого, ни будущего, но только настоящее, только «сейчас»:

Ei ole möödund või tulevaid aegu.
On ainult nüüd ja on ainult praegu.

(«Aeg»)

Однако, в отличие от Анненского, у Алликсаара мгновение никуда не исчезает, оно — залог вечности; в том же стихотворении:

Ei ole paremaid, halvemaid aegu.
On ainult hetk, milles viibime praegu.
Mis kord on alanud, lõppu sel pole.
Kestma jääb kaunis, kestma jääb kole.

<...>

Ei ole kaduvaid, kõduvaid aegu.
Alles jääb hetk, milles asume praegu.
Aeg, mis on tekkinud, enam ei haju,
kui seda jäävust ka meeled ei taju.

Аналогичные мысли содержатся и в целом ряде других стихотворений Алликсаара, например, в стихотворении под характерным заглавием «Бессмертие мгновений» («Hetkede surematus»). В этом отношении позиция Алликсаара ближе к Соловьеву, для которого в каждом мгновении содержится вечность. У Анненского же не только любой отрезок времени оказывается безвозвратно уходящим мгновением, но и сама вечность в конечном счете — лишь мгновение:

Но где светил погасших лик
Остановил для нас течение,
Там Бесконечность — только миг,
Дробимый молнией мученья.
(«∞»)

Поэзия Анненского оказала значительное, хотя и не всегда очевидное, воздействие на поэтов следующих поколений, особенно на тех, которые находились в оппозиции к символизму — хронологически первому направлению русского модернизма. Так, единение лирического героя с природой оказалось созвучным поэзии Бориса Пастернака. Еще более неожиданным может показаться влияние утонченного Анненского на бунтаря Владимира Маяковского, для которого также характерен трагический разлад внутри собственного «я». Однако наибольшее влияние оказал Анненский на акмеистов: Н. С. Гумилева, А. А. Ахматову и О. Э. Мандельштама. Для

Мандельштама, например, важна была, в первую очередь, высокая поэтическая культура Анненского, та органичность, с которой наследие мировой культуры вплеталось в его собственное творчество. В статье «Письмо о русской поэзии» (1919) Мандельштам писал: «Во время расцвета мишурного русского символизма и даже до его начала Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя статья. Анненский никогда не сливался с богатырями на глиняных ногах русского символизма — он с достоинством нес свой жребий отказа — отречения. Дух отказа, проникающий поэзию Анненского, питается невозможностью трагедии в современном русском искусстве благодаря отсутствию синтетического народного сознания, непререкаемого и абсолютного (необходимая предпосылка трагедии), и поэт, рожденный быть русским Еврипидом, вместо того, чтобы спустить на воду корабль всенародной трагедии, бросает в водопад куклу, потому что —

Сердцу обида куклы
Обиды своей жалчей¹».

Анна Ахматова, в чьем творчестве встречается целый ряд форм, интонаций и образов, унаследованных от Анненского, посвятила его памяти такое стихотворение.

¹ О. Мандельштам цитирует стихотворение Анненского «То было на Валлен-Коски»:

<...>
Бывает такое небо,
Такая игра лучей,
Что сердцу обида куклы
Обиды своей жалчей.

Как листья тогда мы чутки:
Нам камень седой, ожив,
Стал другом, а голос друга,
Как детская скрипка, фальшив.

И в сердце сознание глубоко,
Что с ним родился только страх,
Что в мире оно одиноко,
Как старая кукла в волнах...

А тот, кого учителем считаю,
Как тень прошел и тени не оставил,
Весь яд впитал, всю эту одурь выпил,
И славы ждал, и славы не дождался,
Кто был предвестьем, предзнаменованьем,
Всех пожалел, во всех вдохнул томленья —
И задохнулся...¹

(16 января 1945)

ОСНОВНЫЕ ТЕЧЕНИЯ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА

Как мы помним, модернизм не является каким-то определенным литературным направлением — это целая совокупность различных, иногда близких, иногда враждебных, а иногда и никак друг с другом не связанных художественных течений, объединяемых чисто негативным признаком: отказом от традиций реалистического искусства.

Возникновение и интенсивное развитие разного рода модернистских течений в различных странах Европы конца XIX — начала XX века — закономерный процесс. Ведущие направления модернизма могли определять ход развития искусства лишь потому, что они отражали (пусть в несколько одностороннем, а то и в утрированном виде) объективные закономерности этого развития.

Различные течения модернизма были, разумеется, далеко не равноценными ни по своему художественному уровню, ни по глубине и эстетической значимости выдвигаемых ими идей. Одни из этих течений объединяли деятелей искусства различных стран и народов; таковы, например, символизм, футуризм, сюрреализм. Однако и эти течения получили далеко не повсеместное распространение: так, например в русской литературе первой половины XX века (и вообще в русском искус-

¹ И. Ф. Анненский скоропостижно умер от сердечного приступа в подъезде Царскосельского вокзала в Петербурге 30 ноября 1909 года.

стве) сюрреализм практически не привился. Другие же течения были связаны преимущественно с какой-то одной определенной национальной культурой, например, английские прерафаэлиты, русские акмеисты и т. п.

Модернистских течений было много, и многие из них можно сравнить с бабочками-однодневками: промелькнув в своем ярком наряде на художественном небосводе, они исчезали навсегда, не оставляя по себе ни сколько-нибудь значительных следов, ни памяти. Но были и такие течения, которые оказали значительное воздействие на весь ход литературного развития и влияние которых продолжает сказываться до настоящего времени. В русской литературе такими течениями были символизм, акмеизм и футуризм.

СИМВОЛИЗМ

Символизм — первое направление модернизма в европейской литературе. Возник он в 1870-е годы во Франции в творчестве поэтов П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо и других. Однако окончательное оформление символизма как самостоятельного литературного направления следует отнести к середине 1880-х годов, когда появилось название «символизм» и манифест этого направления. Вот что по этому поводу пишет уже известный нам Иннокентий Анненский: «В первый раз (...) поэтов назвал декадентами Поль Бурд¹ в газете «Le Temps» от 6 августа 1885 г. А спустя несколько дней Жан Мореас² отпарировал ему в газете же «XIX siècle», говоря, что если уж так необходима этикетка, то справедливее всего будет назвать новых стихотворцев *символистами*» («О современном лиризме», 1909; курсив И. Анненского).

А через год в газете «Фигаро» от 18 сентября 1886 года все тот же Ж. Мореас опубликовал «Манифест символизма». Выработка своей эстетической платформы и формулировка ее в виде литературного манифеста будет характерной и для большинства последующих

¹ Поль Бурд (1851—1914) — французский публицист и общественный деятель.

² Жан Мореас (1856—1910) — французский поэт-символист греческого происхождения.

модернистских течений. Нередко именно такой манифест и сообщал общественности о рождении нового течения или группировки.

Для французского символизма, в отличие от несколько позднее сформировавшихся немецкого и русского, были важны в первую очередь не философские, а чисто художественные принципы. Унаследовав от романтического искусства представление об индивидуалистическом бунтарстве художественной личности, символисты перевели это бунтарство в чисто эстетическую сферу: если романтик противопоставлял себя всему миру, то символист ограничивался тем, что противопоставлял свой внутренний мир и свои художественные вкусы вкусам и художественным представлениям обывателей. Основным недостатком предшествовавшего им искусства XIX века (как романтического, так и реалистического) французские символисты считали неспособность подняться над чувственными восприятиями; они называли это искусство обывательским и буржуазным. Индивидуальный внутренний мир художника не может получить адекватного отражения при помощи традиционных рационалистических художественных средств (образов, метафор, сравнений и т. п.). Для этого нужны новые средства, и в качестве такового был предложен символ. Символисты исходили из того, что в художественном произведении всё значимо, всё символично: символичны цвета картины, символичны звуки музыки и звучание стиха и т. п. Создать такие символы и постичь их значение можно лишь интуитивно, рациональные методы здесь бессильны. В основе символического искусства лежит представление о том, что весь мир пронизывает система соответствий. Так, в известном сонете Артюра Рембо «Гласные» описывается система соответствий между гласными звуками и цветами.

Вот его перевод, приписываемый матери А. Блока А. А. Кублицкой-Пиоттух.

А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый.
О — синий; тайну их скажу я в свой черед.
А — бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом¹ нечистот².

¹ Смрад — вонь, отвратительный запах.

² Нечистоты — грязь, отбросы.

Е — белизна холстов¹, палаток и тумана,
Блеск горных ледников и хрупких опахал².

И — пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.

У — трепетная³ рябь зеленых вод широких,
Спокойные луга, покой морщин глубоких
На трудовом челе⁴ алхимиков седых.

О — звонкий рев трубы, пронзительный и странный,
Полеты ангелов в тиши небес пространной,
О — дивных глаз ее лиловые лучи.

(Оригинал опубликован в 1883 году; перевод —
в 1894 году.)

Французские символисты уделяли особое внимание мелодичности, музыкальности стиха. Музыка была для них самым важным из искусств. «Музыка — прежде всего», — призывал Поль Верлен. Символисты видели музыкальность стиха в плавности ритма, звуковых повторах, напевной интонации. Они разработали много новых форм организации стихотворного текста. Так, они ввели в европейскую поэзию свободный стих (*vers libre*), ритм которого определяется не каким-то заранее известным стихотворным размером, а как бы сам «вырастает» из живого движения текста, не связанный никакими внешними условиями и ограничениями.

Обилие символов, индивидуальных ассоциаций, сложных смысловых и звуковых связей делает поэзию символистов значительно более трудной для восприятия, чем творчество поэтов предшествующих направлений. Символистская поэзия требовала от читателей бóльшей напряженности мысли и чувства, более активного и творческого взаимодействия с текстом. Читатель становится как бы соавтором, а восприятие стихотворения — творческим процессом. Писатель, в свою очередь, вовсе и не стремится облегчить читателю путь к постижению своего произведения, более того, он как бы оберегает

¹ Холст — грубая материя (*lbuend*).

² Опахало — веер.

³ Трепетная — *värelev*.

⁴ Чело — лоб.

его сокровенный (скрытый, тайный) смысл от «непосвященных», профанов, «зашифровывает» его. Текст превращается в своего рода загадку. Такой загадочный, зашифрованный текст стали называть герметичным (герметическими называли тайные науки средневековья: алхимию, астрологию и другие).

Символизм, зародившийся во Франции, начал быстро распространяться по другим европейским странам. Символистские группировки появились в Англии, в Скандинавских странах, в Германии и т.д., вплоть до Грузии, где в 1910-х годах возникло символистское литературное объединение «Голубые роги»¹. В ряде стран символистская эстетика соединялась с идеями национального возрождения; таковы, например, были литературные группировки «Молодая Польша», «Молодая Финляндия» и «Молодая Эстония».

Для дальнейших судеб европейского модернизма особое значение имело развитие идей и творческого метода символизма в Германии и России. В Германии развитие модернизма оказалось связанным с творческими поисками выдающегося композитора Рихарда Вагнера и идеями философской публицистики Фридриха Ницше. Музыкальность, игравшая важную роль и в эстетических взглядах французских символистов, в Германии приобрела мистический оттенок: музыка — это основа мира, Душа мира. Музыка — первооснова искусства. Одно из первых эссе Ф. Ницше, написанное еще в 1872 году, имело характерное заглавие «Рождение трагедии из духа музыки». Таким образом, под музыкальностью немецкие символисты понимали уже не просто мелодичность звучания того или иного стихотворения, а отражение в нем наиболее глубоких тайн жизни и бытия. Музыкальность для них — категория не формальная, а содержательная. Музыка может выразить те тайны жизни, которые в принципе не выразимы ни словом, ни цветом, ни контуром.

Другой важной особенностью немецкого символизма был его крайний, можно сказать, обостренный индивидуализм. Он также был связан с идеями Ницше, для которого наибольшей ценностью обладала ничем не ограниченная, абсолютная свобода творческой личности. Идеалом такой личности для Ницше был сверхчеловек,

¹ Имеются в виду роги, из которых пьют вино.

«человек-артист» будущего, не связанный моралью (он находится, как говорил Ницше, «по ту сторону добра и зла»), подчиняющийся лишь своей свободной воле, сильный, смелый, красивый.

В Россию идеи символизма приходили и прямо из Франции, и в германском преломлении. Годом рождения русского символизма обычно считается 1892-й. В этом году был прочтен знаменитый доклад поэта, прозаика, публициста и общественного деятеля Дмитрия Мережковского (1866—1941) «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», в котором он впервые заявил, что в России в настоящее время зарождается символическое искусство. При этом он считал, что символизм — не подражание французской моде, а возвращение к древнему искусству символов. В этом же году вышла книга поэм Д. Мережковского «Символы», а через два года увидел свет первый из трех выпусков сборников «Русские символисты», издававшихся Валерием Брюсовым (второй выпуск вышел в 1894 году, третий — в 1895-м).

Следует отметить, что символизм в России имел корни и в отечественной культуре. В 1884 году в Киеве была предпринята попытка создать предмодернистское по своей направленности общество «Новые романтики». Двое из его членов Николай Минский (настоящая фамилия — Виленкин; 1855—1937) и Иероним Ясинский (1850—1931) уже в те годы создавали по сути дела декадентские произведения. Впоследствии оба они, особенно Н. Минский, который был известным поэтом, приняли участие в формировании русского символизма. В конце века И. Ясинский создал одно из самых декадентских произведений русской прозы — роман «Прекрасные уроды».

Русский символизм — как, впрочем, и французский, и немецкий — с самого зарождения не был вполне однородным течением. Символистов можно разделять по хронологическому, географическому и идеологическому признакам. По хронологическому признаку различаются «старшие» символисты (1890-е годы) и «младшие» символисты (1900—1910-е годы). Старших символистов, в отличие от младших, называли также декадентами. С точки зрения географического признака противопоставлялись авторы, связанные с Петербургом и с Москвой. Особенно важным это географическое разграничение

было для старших символистов: «петербургские мистики» противопоставлялись московским писателям, сгруппировавшимся вокруг В. Брюсова. Идеологически наиболее отчетливо разделялись писатели индивидуалистической ориентации («декаденты») и ученики Владимира Соловьева, для которых была важна идея «всеединства» — растворения личности в Боге, народе, природе.

Одной из устойчивых и центральных тем русского декадентства был релятивизм: истин в жизни много и ни одна из них не лучше другой. Поэт может выбирать любую из них и менять истины по своему произволу. В стихотворении «З. Н. Гиппиус» (1901) В. Брюсов заявляет:

Неколебимой истине
Не верю я давно,
И все моря, все пристани
Люблю, люблю равно.

Следующий шаг — мысль о том, что добро и зло также равны и ни одно из них не может быть предпочтено другому.

Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья¹,
И Господа и Дьявола
Хочу прославить я.

Более того, русские ницшеанцы предпочитали добру зло и были склонны воспевать скорее Дьявола, чем Бога. Предпочтение злу не следует понимать поверхностно. Символисты вовсе не призывали к воровству или к мелкому хулиганству. Зло было для них вселенской силой, способной очистить мир от мещанской серости, от бытового зла. В качестве примера приведем характерное стихотворение Федора Сологуба (1863—1927).

Когда я в бурном море плавал
И мой корабль пошел ко дну,
Я так воззвал: «Отец мой, Дьявол,
Спаси, помилуй, — я тону.

¹ Ладья — лодка, судно.

Не дай погибнуть раньше срока
Душе озлобленной моей, —
Я власти темного порока¹
Отдам остаток черных дней».

И дьявол взял меня и бросил
В полуистлевшую² ладью.
Я там нашел и пару весел,
И серый парус, и скамью.

И вынес я опять на сушу,
В больное, злое житиё,
Мою отверженную³ душу
И тело грешное мое.

И верен я, отец мой Дьявол,
Обету⁴, данному в злой час,
Когда я в бурном море плавал
И ты меня из бездны спас.

Тебя, отец мой, я прославлю
В укор⁵ неправедному дню,
Хулу⁶ над миром я восставлю⁷,
И, соблазняя⁸, соблазню.

(1902)

Победить мелочное зло, «неправедный день» может только вселенское зло, то есть, в конечном счете, Дьявол. Но здесь же мы находим и очень древнее представление, что поэзия и вообще всякое художественное творчество связаны не со светлым, божественным миром, а с темными силами, подземным миром. Старшие символисты лишь в очередной раз оживили это представление, создав устойчивый образ «художника-дьявола».

У декадентов сложился своего рода культ дьявола, причем, например, для В. Брюсова разрушительная си-

¹ Порок — paha.

² Полуистлевший — poolpehkinud.

³ Отверженный — hüljatu.

⁴ Обет — торжественное обещание, клятва.

⁵ Укор — etteheide.

⁶ Хула — teotus.

⁷ Восставить — воздвигнуть.

⁸ Соблазнить — ahvatlema, võrgutama.

ла революции непосредственно ассоциировалась с образом Люцифера — ангела, восставшего против Бога и ставшего Сатаной. Эти настроения перемежались с воздействиями Ницше и приводили к презрению к людям, человеческому «стаду», и к подчеркнутому индивидуализму. Характерно стихотворение Николая Минского.

МОЯ ВЕРА

Был я набожным¹ ребенком,
Верил в Господа, как надо,
Что Господь — небесный пастырь
И что мы — земное стадо.

Ах, о пастыре небесном
Я забыл в земной гордыне²,
Но тому, что люди — стадо
Верю набожно и ныне.

Психологически индивидуализм вел к созданию двух типов лирического героя.

Первый связан с мотивами бегства от людей, создания своего изолированного, иллюзорного мира. Этот тип лирического «я» господствовал в раннем творчестве декадентов. Таковы, например, образы в творчестве Ф. Сологуба: «Одиночество — общий удел», «Никого и ни в чем не стыжусь, — /Я один, безнадежно один...» и другие. В конечном счете это приводит к воспеванию смерти: только смерть может соединить то, что разъединила жизнь. Ф. Сологуб пишет:

В поле не видно ни зги³.
Кто-то зовет: «Помоги!»
Что я могу?
Сам я и беден и мал,
Сам я смертельно устал,
Как помогу?

Кто-то зовет в тишине:
«Брат мой, приблизься ко мне!»
Легче вдвоем.

¹ Набожный — религиозный.

² Гордыня — гордость.

³ Не видно ни зги — ничего не видно.

Если не сможем идти,
Вместе умрем на пути,
Вместе умрем!»

(1897)

В. Брюсов начинает стихотворение призывом: «Умереть, умереть, умереть!» В переменчивом, ненадежном мире смерть — единственно надежное, истинное. В озарении смерти видна призрачная пошлость мира:

О владычица смерть, я роптал¹ на тебя,
Что ты, злая, царишь, всё земное губя.
И пришла ты ко мне, и в сиянии дня
На людские пути повела ты меня.

Увидал я людей в озареньи твоём,
Омраченных тоской, и бессильем, и злом.
И я понял, что зло под дыханьем твоим
Вместе с жизнью людей исчезает, как дым.

(1897)

Второй тип лирического персонажа — активная, героическая личность. Такой герой стал преобладающим в символистском творчестве в начале XX века и в годы первой русской революции 1905—1907 годов. Большинство старших символистов так или иначе приняли революцию и даже участвовали в ней. Н. Минский и некоторые близкие к нему литераторы какое-то время пытались сотрудничать с социал-демократами, причем именно с Лениным и другими большевиками. В 1905 году Минский создает стихотворение «Гимн рабочих», которое открывается таким четверостишием:

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
Наша сила, наша воля, наша власть.
В бой последний, как на праздник, снаряжайтесь.
Кто не с нами, тот наш враг, тот должен пасть.

¹ Роптать — жаловаться, быть недовольным, глухо протестовать.

Но и другие декаденты пишут в это время стихи, обращенные к рабочим. Так, К. Бальмонт создает в октябре 1905 года стихотворение «Русскому рабочему», первая строфа которого звучит так:

Рабочий, только на тебя
Надежда всей России.
Тяжелый молот пал, дробя
Оплоты крепостные.
Тот молот — твой. Пою тебя
Во имя всей России!

Кончается стихотворение уверенными словами:

Осуществятся все мечты,
Ты победишь, рабочий!

Прославление сильной, героической личности, революции как могучей, разрушительной стихии занимает видное место в творчестве В. Брюсова той поры. И даже у пессимиста Ф. Сологуба появляются мотивы протеста и борьбы (драма «Победа смерти» и другие произведения).

Если мир, бытие и жизнь людей — лишь обман, который «исчезает, как дым», то что же остается, есть ли вообще что-то постоянное и абсолютное? Есть, вслед за Ницше считали декаденты, — это красота. Все декадентское искусство есть, по сути дела, взгляд сквозь призму эстетизма: эстетизируется зло, эстетизируется смерть, эстетизируется всё. Однако есть области, где красота реализуется наиболее полно, — это, прежде всего, мир фантазии, мир поэтического вымысла. Более того, не только прекрасное — это то, что не существует, но и наоборот: то, что не существует, — прекрасно. Поэт желает лишь того, «чего нет на свете» (Зинаида Гиппиус).

Декаденты абсолютизировали красоту. Некоторым из них была близка мысль Достоевского о том, что красота спасет мир. Неземная красота позволяет увидеть многообразие и глубину материального мира. Вот как об этом писал Константин Бальмонт (1869—1942).

ЭДЕЛЬВЕЙС

Я на землю смотрю с голубой высоты,
Я люблю эдельвейс — неземные цветы,
Что растут далеко от обычных оков,
Как застенчивый сон заповедных¹ снегов.

С голубой высоты я на землю смотрю,
И безгласной² мечтой я с душой говорю,
С той незримой Душой, что мерцает³ во мне
В те часы, как иду к неземной вышине.

И, помедлив, уйду с высоты голубой,
Не оставив следа на снегах за собой,
Но один лишь намек⁴, белоснежный цветок,
Мне напомнит, что мир бесконечно широк.

(1896)

К. Бальмонт создает особый жанр символической пейзажной лирики, где сквозь все детали земного ландшафта проступает неземная символическая красота. Вот его программное стихотворение, открывавшее стихотворный сборник «В безбрежности» (1895).

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

И чем выше я шел, тем ясней рисовались,
Тем ясней рисовались очертанья вдали,
И какие-то звуки вокруг раздавались,
Вкруг меня раздавались от Небес и Земли.

Чем я выше всходил, тем светлее сверкали,
Тем светлее сверкали выси дремлющих гор,
И сияньем прощальным как будто ласкали,
Словно нежно ласкали туманенный взор.

¹ Заповедный — *здесь*: священный, вечный.

² Безгласный — безмолвный, бессловесный.

³ Мерцать — *vilkuma, virvendama*.

⁴ Намек — *vihje*.

А внизу подо мною уж ночь наступила,
Уже ночь наступила для уснувшей Земли,
Для меня же блистало дневное светило,
Огневое светило догорало вдали.

Я узнал, как ловить уходящие тени,
Уходящие тени потускневшего дня,
И все выше я шел, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

(1894)

Другой важной темой, также связанной с красотой, для декадентов была любовь — земная и страстная, иногда даже порочная (такова в значительной мере любовная лирика В. Брюсова; см. главу «Брюсов»). В любви — те же стихии, что и в природе, поэтому любовная лирика родственна пейзажной. Близкая к символизму поэтесса Мирра Лохвицкая (1869—1905), которую современники называли «русской Сафо» (в честь знаменитой поэтессы Древней Греции), воспевает любовь как стихию, равной которой нет во вселенной.

Я люблю тебя, как море любит солнечный восход,
Как нарцис, к волне склоненный, — блеск и холод
сонных вод.
Я люблю тебя, как звезды любят месяц золотой,
Как поэт — свое созданье, вознесенное мечтой.
Я люблю тебя, как пламя — однодневки-мотыльки,
От любви изнемогая, изнывая от тоски.
Я люблю тебя, как любит звонкий ветер камыши,
Я люблю тебя всей волей, всеми струнами души.
Я люблю тебя, как любят неразгаданные сны:
Больше солнца, больше счастья, больше жизни и весны.

(1899)

Декадентский культ красоты был связан также с повышенным вниманием к культуре стиха, в первую очередь — к его ритмической и звуковой структуре. Звучание стиха — это не просто форма, в которую «заключается» содержание, звучание стиха должно быть гармонично, благозвучно и значимо (поскольку все в мире символично, символичной должна быть и форма стиха). Особенно велики заслуги в развитии стихотворной фор-

мы у В. Брюсова и К. Бальмонта. Никто в русской поэзии еще не писал таких благозвучных стихов, как К. Бальмонт (например, приведенное выше стихотворение «Я мечтою ловил уходящие тени...»). И именно развитие мелодичности стиха К. Бальмонт считал своей основной заслугой. Более того, К. Бальмонт самого себя идентифицировал с материей стиха.

Я — изысканность¹ русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты — предтечи²,
Я впервые открыл в этой речи уклоны³,
Перепевные, гневные, нежные звоны.

(1901)

Культ прекрасного в стихе — только частный случай декадентского представления об искусстве как высшем виде человеческой деятельности. Искусство выше не только «обыденной» практической деятельности, но и выше науки, выше философии. В одном из первых программных документов русского модернизма — статье «Старинный спор» (1884) — уже упоминавшийся Н. Минский писал: «Наука раскрывает законы природы, искусство творит новую природу. Творчество существует только в искусстве, и только одно творчество творит новую природу. Величайшие гении науки, как Ньютон, Кейлер и Дарвин, объяснившие нам законы, по которым движутся миры и развивается жизнь, сами не создали ни одной пылинки. Между тем Рафаэль и Шекспир, не открыв ни одного точного закона природы, создали каждый по новому человечеству. Только художник имеет право, подобно гетевскому Прометею, говорить, обращаясь к Зевсу: «Здесь я сижу и творю людей, как ты».

Любой творческий акт приближает художника к демиургу (богу-творцу). Деятельность художника — это не работа, не труд в обычном смысле слова, а таинство, мистерия, волшебство. Показательно в этом смысле заглавие брошюры К. Бальмонта «Поэзия как волшебство» (1915), в которой он обобщает свой опыт поэта-символиста.

Младшие символисты (в основном это были поэты,

¹ Изысканность — утонченность (peenus).

² Предтеча — eelkäija.

³ Уклон — здесь: оттенок.

считавшие себя учениками В. Соловьева), вступившие в литературу в начале XX века, стремились противопоставить себя декадентам, которых они считали «черными магами» (черными магами называют колдунов, ведьм и т. п.). Себя они называли «теургами»¹ или «белыми магами»; если старшие символисты связывали себя со служением культу Сатаны, то младшие считали себя пророками, воплощающими божественную волю. Наиболее значительными представителями младших символистов были Александр Блок (1880—1921), Андрей Белый (настоящее имя — Борис Бугаев; 1880—1934) и Вячеслав Иванов (1866—1949). Довольно заметным явлением русского символизма стал и поэт литовского происхождения Юргис Балтрушайтис (1873—1944), писавший стихи и по-литовски.

Младшие символисты не только противопоставляли себя декадентству; в их творчестве действительно было много нового. Как и В. Соловьев, они были твердо убеждены в реальном существовании мира божественных идей. Как и В. Соловьев, они верили, что противоположность идеального и материального миров, божественной гармонии и земного хаоса не абсолютна и не вечна. Приближается конец старого мира; себя же они считали предвестниками нового. Предчувствие неизбежного наступления этого нового мира было уже у прямых предшественников младших символистов — так называемых «петербургских мистиков» 1890-х годов (Д. Мережковский, З. Гиппиус и другие). Однако у них это предчувствие было окрашено в трагические, пессимистичные тона: пророки будущего сами до этого будущего не доживут. В стихотворении Д. Мережковского «Дети ночи» (1894) есть такие строки:

Устремляя наши очи
На бледнеющий восток,
Дети скорби, дети ночи,
Ждем, придет ли наш пророк.
Мы неведомое чуем,
И, с надеждою в сердцах,
Умирая, мы тоскуем
О несозданных мирах.
<...>

¹ Теург — боготворец (греч.), стремящийся повлиять на бога.

Мы — над бездною ступени,
Дети мрака, солнца ждем:
Свет увидим — и, как тени,
Мы в лучах его умрем.

У младших символистов эта тема получает иной поворот: они не только предвестники, но и свидетели нового мира, который родится в момент мистического синтеза неба и земли, в момент окончательного сошествия на землю Вечной Женственности. Вот сонет из цикла А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме».

За городом в полях весною воздух дышит.
Иду и трепещу в предвестии огня.
Там, знаю, впереди — морскую зыбь¹ колышет
Дыханье сумрака — и мучает меня.

Я помню: далеко шумит, шумит столица.
Там, в сумерках весны, неугомонный зной.
О, скудные сердца! Как безнадежны лица!
Не знавшие весны тоскуют над собой.

А здесь, как память лет невинных и великих,
Из сумрака зари — неведомые лики²
Вещают жизни строй и вечности огни . . .

Забудем дольний³ шум. Явись ко мне без гнева,
Закатная, Таинственная Дева,
И завтра и вчера огнем соедини.

(1901)

В этом стихотворении находим характерное для Блока противопоставление суетного «дольного шума» современной столичной жизни и Прекрасной Дамы (которая здесь названа Таинственной Девой). Современный человек целиком погружен в суету мира, он не замечает ничего, кроме самого себя, и «тоскует над собой». А в это время природа живет уже ожиданием прихода Вечной Женственности. Пейзаж таинствен и символичен:

¹ Зыбь — voog, virvendus.

² Лик — pale.

³ Дольный — земной, здешний.

«сумрак тревожно дышит в ожидании весны, причем весна здесь не только время года, но и символ рождения нового мира. Через все стихотворение проходит тема огня — это опять-таки и свет зари, и проступающий сквозь него очистительный огонь вечности. Огонь был символом чистоты в различных культурах древности; в культуре нового времени он связывался с философией Ф. Ницше. Лирический герой этого стихотворения в окружении природы и вместе с ней погружен в ожидание «Ее». В последней строке огонь выступает уже не только как разрушительная, но и как созидательная сила: он соединяет время — в будущем мире времени нет («Времени больше не будет» — такое пророчество содержится в Апокалипсисе, заключительной книге Нового завета).

Мистическая любовь принимает в ранней лирике Блока личностный облик — Вечная Женственность воплощается в облике реальной женщины. Через любовь к этой реальной женщине происходит приобщение к мистической любви (подробнее об этом — в главе «Символ»).

В поэзии Андрея Белого довольно близкие переживания воплотились в образе «возлюбленной Вечности». Вот начало его стихотворения «Образ вечности» (1903):

Образ возлюбленной — Вечности —
встретил меня на горах.
Сердце в беспечности¹.
Гул, прозвучавший в веках.
В жизни загубленной²
образ возлюбленной,
образ возлюбленной — Вечности,
с ясной улыбкой на милых устах.

Символистическая система соответствий, постоянное соотнесение, а иногда и смешение различных планов реальности приводит к тому, что ни одна вещь не воспринимается «просто» — сквозь нее «проступает» что-то другое, символом чего она является. Это сближает символистическое мироощущение с наиболее древними формами искусства, основанными на мифе. Символисты са-

¹ Беспечность — muretus.

² Загубленный — hukutatud.

ми понимали эту связь и всячески ее подчеркивали: мифотворчество играет значительную роль как в их искусстве, так и в их жизни (см. главу «Жизнетворчество»). Мифологический текст отличается от литературного произведения не столько своим содержанием, сколько своим отношением к миру. Литературный текст имеет начало и конец, у него есть автор и читатель; то, что он описывает, может быть правдой, но может и содержать различные формы вымысла, причем предполагается, что читатель в принципе отличает правду от вымысла (на сознательном сбивании читателя с толку основываются литературные мистификации, в которых автор пытается выдать вымысел за реальность). Миф же не имеет ни начала, ни конца, он принципиально открыт, и в него могут включаться все новые элементы. Миф не знает разграничения автора и читателя; его не создают и не читают — его творят, им живут. Миф разыгрывается в ритуале, и каждый участник ритуала — творит миф. Про миф нельзя сказать, правда это или выдумка, так как миф строится по особой логике, в которой не действует закон противоречия.

Мы уже неоднократно упоминали о том, что для творчества младших символистов были исключительно важны религиозно-философские идеи В. Соловьева, однако, в отличие от самого Соловьева, для них эти идеи имели в значительной мере мифологизированный характер, были не философской конструкцией, а способом жизни (см. главу «Жизнетворчество»).

Возрождение интереса к мифологии — вообще характерная черта модернистских направлений искусства XX века. И в значительной мере именно символизм заложил основные принципы этого нового мифологизма.

Если интерес к мифологии и мифотворчеству был характерен для всех младших символистов, то конкретные формы, которые он принимал в их творчестве, имели у каждого из них важные отличия. Так, Вячеслав Иванов, глубоко эрудированный историк и филолог, воскрешал в своем творчестве мифологию античности. Те мифы и легенды, которые заучивались в гимназиях и изучались в университетах, мифы и легенды, которые создавались давно умершими людьми на давно уже мертвых языках, вдруг оказались захватывающе современными, увлекательными и прекрасными. Вот как:

В: Иванов описывает менаду (вакханку, участницу мистерии в честь бога Диониса).

Бурно ринулась Менада
Словно лань,
Словно лань,
С сердцем, вспугнутым из персей¹,
Словно лань,
Словно лань,
С сердцем, бьющимся, как сокол
Во плену,
Во плену,
С сердцем, яростным, как солнце
Поутру,
Поутру,
С сердцем, жертвенным, как солнце
Ввечеру,
Ввечеру...

(1906)

Смерть и возрождение Диониса, торжественно отмечавшиеся в Древней Греции каждый год (Дионис принадлежал к числу умирающих и воскресающих богов), В. Иванов сумел изобразить как событие, трагизм которого не литературный, а жизненный.

Для А. Блока важна была не филологическая чистота и историческая точность мифа, а его принципиальная открытость. Он не стремится, в отличие от В. Иванова, возродить в современном человеке психологические переживания человека античности, для него мифотворчество — вечно продолжающийся процесс, захватывающий и современность. Свои мифы были не только в античности, но и в средние века, а также и в литературе нового времени. Мифология находится вне истории, она связана не с временем, а с вечностью. Поэтому в мифе широко встречаются анахронизмы (то есть смешения явлений, принадлежащих различным эпохам).

Образ Прекрасной Дамы, первоначально заимствованный у В. Соловьева, постепенно обогащается другими сюжетами и ассоциациями: это и Коломбина, и Кармен, и Офелия и т. д. Иногда эти вторичные образы как бы оттесняют основной образ Прекрасной Дамы на задний

¹ Перси (*устаревшее, поэтическое*) — грудь.

план, как например, в стихотворении из зрелого творчества Блока «Шаги командора», где речь, казалось бы, идет только о Дон Жуане и Донне Анне, но название Донны Анны «Девой Света» ясно указывает на то, что она же является и Прекрасной Дамой. В этом стихотворении легенда о Дон Жуане, пригласившем на свидание Донну Анну, вдову убитого им на дуэли Командора, и статую самого Командора, вырвана из привычного пространства и времени (средневековая Испания). Действие стихотворения происходит всегда и всюду. Так, как явный и демонстративный анахронизм в стихотворении вводится автомобиль — «мотор», как тогда говорили. Донна Анна только что умерла и лежит в своей «пышной спальне», но, с другой стороны, она умерла уже давным-давно и свои «неземные сны» она видит в могиле. Действие стихотворения длится лишь несколько мгновений — пока раздается бой часов, — но мгновения эти длятся вечно: последние два стиха, выделенные Блоком курсивом, утверждают, что свое окончание этот сюжет получает в момент конца света, когда мертвецы встают из своих гробов, — тогда воскресает и попорченная Красота Мира.

Если для В. Иванова корни мифа — в прошлом, а для Блока — в настоящем, то для А. Белого они находятся в будущем. В этом отношении он близок к послесимволистским течениям модернизма, например, к футуризму: миф у них приобретает черты утопии. Так, Аргонавты А. Белого отправляются в путешествие не просто за золотым руном, как в древнегреческом мифе, а за солнцем, радостью, раем.

Как и декаденты, младшие символисты безоговорочно приняли революцию 1905—1907 годов. Как и декаденты, они видели в ней, в первую очередь, стихию (сравнивали ее с бурей, наводнением и т. п.). Как и декаденты, они были захвачены героическим пафосом революционной борьбы. Например, А. Блок создает в это время такие стихотворения, как «Шли на приступ. Прямо в грудь...», «Ангел-хранитель» и т. д. Вячеслав Иванов обращается к современности и даже пишет политические стихи («Стансы» и другие).

Однако в восприятии революционной действительности младшими символистами имелись и свои особенности. Во-первых, революция для них была событием не столько политическим, сколько духовным. Для Вячеслава

Иванова и, отчасти, Андрея Белого она была «революцией духа», и заключаться она должна была в полном перерождении духовного мира человека (позднее эту идею подхватят футуристы, в частности, Владимир Маяковский). Во-вторых, революция была для них мистерией — актом космической драмы, разыгрываемой участниками революции. Мистерия эта приобретала отчетливые апокалиптические тона: крушение царизма связывалось с общей гибелью старого мира. Впоследствии сквозь призму этих же представлений Блок и Белый будут смотреть и на Октябрьскую революцию. В заключительном стихе «Двенадцати» Блока появляется и возглавляет революцию Иисус Христос, что означает конец света: Христос является судить живых и мертвых. Аналогичный образ находим и у Белого, откликнувшегося на Октябрьскую революцию поэмой «Христос воскрес». В-третьих, в отличие от индивидуалистического протеста декадентов, для младших символистов в революции важна была ее стихийность и массовость. Эта сторона революции была особенно важна для В. Иванова, смотревшего на эту стихию сквозь призму идей Ф. Ницше. Ницше противопоставлял рассудочное и индивидуалистическое начало, восходящее к богу солнца Аполлону, и иррациональное и массовое начало, восходящее к Дионису. Современный ему этап истории России В. Иванов понимал как движение от аполлонизма к дионисийству, к разгулу стихийных сил. Он называл его «правым (то есть справедливым) безумием».

После разгрома революции в 1907 году символизм вступил в полосу кризиса: идеи как декадентов, так и младших символистов оказались в значительной мере исчерпанными, новых идей не было. Символизм начал терять свое общественное значение, искания поэтов приобрели чисто эстетический характер. Вместе с тем в это время внутри символизма идет важная и напряженная работа, связанная с исследованием самого символизма и литературы вообще. Уже известные мастера слова и совсем неопытные еще авторы собирались на «Башне» у Вячеслава Иванова (см. главу «Жизнетворчество»), вскоре эти собрания получили название «Академии стиха». Многие молодые поэты, вступившие в литературу уже после распада символизма, получили здесь свое поэтическое образование. Параллельно с этим Андрей Белый и группировавшиеся вокруг него молодые лите-

раторы и литературоведы закладывали основы научного статистического стиховедения. Первые результаты этих исследований были опубликованы в вышедшей в 1910 году книге А. Белого «Символизм». Вопросы стиховедения и теории перевода волновали и Валерия Брюсова.

ФУТУРИЗМ

Футуризм как литературное направление сформировался в конце 1900-х — начале 1910-х годов. Название это образовано от латинского слова *futurum* (будущее). Самым ранним был итальянский футуризм. Первый манифест футуризма, написанный лидером итальянских футуристов Ф. Маринетти, опубликован в 1909 году. Последователи нового направления вскоре нашлись во Франции и в России.

Первые публикации русских футуристов стали появляться в печати с 1910 года, а в 1912 году вышел скандально известный первый манифест русских футуристов под характерным заглавием «Пощечина общественному вкусу». Подписали его Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский и В. Хлебников.

Характерная черта футуризма, как и позднего модернизма вообще, — постоянное разделение направления на все более мелкие, полемизирующие друг с другом группы. Так, одной из первых внутри футуризма сформировалась группа эгофутуристов (наиболее значительным из них был Игорь Северянин, впоследствии долгие годы живший в Эстонии). Группа эта быстро распалась, но вскоре — уже без И. Северянина — пыталась собраться снова. Другой важной футуристической группой была «Центрифуга», в которую некоторое время входил выдающийся русский поэт Борис Пастернак. Однако основной, наиболее радикальной и интересной группировкой была «Гилея» (объединение кубофутуристов). Именно позицию «Гилеи» и выражала «Пощечина общественному вкусу».

Как следует уже из самого названия этого направления, центральной категорией для футуризма была категория будущего и вообще движения времени. С будущим связывался поэтический и общественный идеал футуризма. Себя они считали представителями будущего в настоящем и противопоставляли себя мещанской

буржуазности сегодняшнего дня. Отсюда постоянное стремление футуристов эпатировать, шокировать публику. Нормой отношения художника и публики для футуристов становится скандал. Эпатаж проявлялся во всем: от характера рифм до внешности футуриста (вызывающая одежда, отделявшая футуристов от «нормальных» людей и объединявшая их в группу; грим, рисунки на лице). Все это позволяет считать футуристов предшественниками современной контркультуры (хиппи, панки и т. п.).

Вместе с тем направленность на будущее определяла утопизм футуризма. Наиболее целостную концепцию будущего создали кубофутуристы. Но и у них в трактовке будущего не было единогласия. Те из них, которые ориентировались на идеи, выработанные западноевропейским футуризмом, связывали будущее с индустриально-урбанистической культурой. Даже В. Маяковский, который остро переживал уродство и бесчеловечность города, ощущал себя именно певцом улицы, ее органом речи. Без его поэзии

улица корчится безъязыкая,
ей нечем кричать и разговаривать.

(«Облако в штанах», 1913)

Другие же кубофутуристы, и в первую очередь их лидер Велимир Хлебников, связывали будущее с восстановлением исконной гармонии человека и природы, с отказом от промышленной цивилизации Запада. Вообще, следует сказать, что Хлебников, враждебно относившийся ко всему западному, называл себя не футуристом, а будетлянином (от слова «будущее»). Для него будущее связывалось с русским национальным идеалом и ориентацией на культуру Востока.

Поэт — орган речи. Футурист — представитель будущего. Поэт-футурист поэтому в своем творчестве воплощает не язык современности, а язык (или языки) будущего. Утопия приобретает лингвистическую окраску: воплощая новый язык, поэт воплощает будущее.

Творение нового языка начинается с разрушения старого. Еще в «Пощечине общественному вкусу» гилейцы декларировали «непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку». То же читаем и в другом мани-

фесте: «Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став в буквах видеть лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис». Так, В. Хлебников еще в добудетлянский период своего творчества практически не считался с общепринятым синтаксисом:

Вечер. Тени.
Сени. Лени.
Мы сидели, вечер пья.
В каждом глазе — бег оленя,
В каждом взоре — лёт копья.
И когда на закате кипела вселенская ярь.
Из лавчонки вылетал мальчонка,
Провожаемый возгласом «Жарь!»
И скорее справа, чем правый,
Я был скорее слово, чем слева.

(1908)

Нетрудно заметить, что в этом стихотворении нарушаются не столько даже правила синтаксиса (хотя здесь и употреблена неправильная форма «пья»), сколько законы общепринятой логики. Хлебников, как и другие футуристы, стремился создать новый поэтический язык, не связанный ограничениями грамматики и обыденного мышления. Язык этот в футуристическом обиходе получил название за умного (или просто за уми). Слово заумного языка называлось «самовитое слово», «слово как таковое». Слово это придумывалось поэтом и могло быть вообще не связанным с каким-либо общепринятым значением. Вот пример одного из самых скандальных заумных стихотворений, о котором в манифесте А. Крученых и В. Хлебникова «Слово как таковое» (1913) сказано, что в нем «более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина».

дыр, бул, щыл
убещур
скум
вы со бу
р л эз

Заумный язык был для футуристов вовсе не языком, лишенным значения. Напротив, они считали, что при по-

мощи зауми можно выразить наиболее глубокие, общечеловеческие смыслы, которые общепринятой логикой и языком стираются и деформируются. Один из возможных механизмов образования заумных слов виден на примере следующего стихотворения В. Хлебникова, где заумные слова объясняются при помощи общепринятых.

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

(1908—1909)

Футуристы, обращенные в будущее, в большинстве своем стояли на «левых» позициях и считали естественным приветствовать революцию и сотрудничать с советской властью. Они сыграли значительную роль в развитии поэзии 1920-х годов. В годы гражданской войны своей активностью выделялся Маяковский, который, помимо чисто литературного творчества, работает над героическими и сатирическими плакатами для РОСТА (Российского телеграфного агентства), получившими название «Окна РОСТА». При этом Маяковский, который по образованию был художником, не только составлял стихотворный текст «окон», но и иллюстрировал их.

Принявшие революцию футуристы стремились создать новую литературную организацию. Первоначально они полушутливо называли себя комфутами (коммунистами-футуристами), позднее объединились в ЛЕФ (Левый фронт искусств), куда, кроме бывших кубо-футуристов, вошли и представители других футуристических группировок (Н. Асеев, Б. Пастернак). Изменился контекст литературной борьбы — изменилась и концепция искусства.

Левовцы считали себя единственными истинными представителями революционного искусства, однако ни так называемые пролетарские писатели, впоследствии сгруппировавшиеся в РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей), ни официальные представите-

ли советской власти не признавали за ЛЕФом такого права. Это приводило к ожесточенным столкновениям, обидным недоразумениям, а порой и горьким разочарованиям. В конце жизни Маяковский порвал с ЛЕФом и перешел в РАПП, где, однако, оставался чужеродным телом.

Эстетическая платформа русского футуризма также пережила в 1920-е годы серьезную эволюцию. Главное изменение заключалось в представлении о роли искусства: искусство вступает на службу к государству. Более того, служба государству, требующая от художника жертв, должна быть для него важнее, чем его собственное искусство. Политически злободневное стихотворение нужнее лирики.

В наше время
 тот —
 поэт,
тот — писатель,
 кто полезен.

<...>

В наши дни
 писатель тот,
кто напишет
 марш
 и лозунг!

(В. Маяковский. «Птичка божия», 1929)

В этом же русле лежала и лефовская теория «литературы факта». Только фактически достоверное представляет ценность для нового искусства. Только документальные жанры имеют, наряду с пропагандистскими, право на жизнь.

Ни былин,
 ни эпосов,
 ни эпопей.
Телеграммой
 лети,
 строфа!

Воспаленной губой
припади
и попей
из реки
по имени — «Факт».

(В. Маяковский. «Хорошо!», 1927)

Как и другие литературные группировки 1920-х годов, ЛЕФ закончил свое существование; большинство входивших в него литераторов влились в Союз советских писателей (организован в 1934 году), однако традиции футуристической поэзии не прошли бесследно. Продолжались творческие искания Н. Асеева, С. Кирсанова; возрождение некоторых футуристических приемов и принципов произошло в годы так называемой «оттепели», в конце 1950-х — начале 1960-х годов, когда выступили такие поэты, как Е. Евтушенко, Р. Рождественский, А. Вознесенский.

АКМЕИЗМ

В 1910 году после продолжительной и ожесточенной полемики внутри направления было объявлено о роспуске символизма. В 1921 году А. Блок писал: «... Писатели, соединившиеся под знаком «символизма», в то время [в конце 1900-х годов] разошлись между собой во взглядах и мировоззрениях; они были окружены толпой эпигонов, пытавшихся спустить на рынке драгоценную утварь и разменять ее на мелкую монету; с одной стороны, виднейшие деятели символизма, как В. Брюсов и его соратники, пытались вдвинуть философское и религиозное течение в какие-то школьные рамки¹ (<...>); с другой — всё назойливее врывалась улица (<...>); спор, по существу, был уже закончен, храм «символизма» опустел, сокровища его (отнюдь не «чисто литературные») бережно унесли с собой немногие; они и разошлись молчаливо и печально по своим одиноким путям». Русская литература вступила в новую фазу — постсимволистскую (модернистские течения,

¹ В. Брюсов, в противоположность В. Иванову, А. Блоку и А. Белому, считал, что русский символизм, как и французский, — явление чисто литературное, не связанное с религиозно-философскими идеями и целями.

возникшие в русской литературе после распада символизма, иногда объединяют под общим названием «постсимволизм»). Наиболее значительными течениями русского постсимволизма были возникшие примерно в одно и то же время, но стоявшие на противоположных позициях акмеизм и футуризм.

Акмеизм был направлением, не имевшим прямых аналогов в западноевропейском модернизме. Направление это объединяло весьма немногочисленных литераторов, и просуществовало оно совсем недолго (всего несколько лет), однако художественные достижения акмеизма и его воздействие на последующее развитие русской поэзии были очень и очень значительными.

Акмеизм возник в начале 1910-х годов. Идеи этого направления сформировались в среде литераторов, входивших в объединение «Цех поэтов» (активно функционировало в 1911—1914 годах). Теоретические основы и эстетические установки акмеизма были сформулированы в трех манифестах, написанных в 1913 году: «Наследие символизма и акмеизм» Николая Гумилева, «Некоторые течения в современной русской поэзии» Сергея Городецкого и «Утро акмеизма» Осипа Мандельштама. Из значительных поэтов, кроме названных авторов, к акмеистам принадлежала Анна Ахматова. Н. Гумилев и С. Городецкий начинали свой путь в поэзии как символисты (связь С. Городецкого с акмеизмом вообще носила эпизодический и в достаточной мере случайный характер), под влиянием символизма (в первую очередь Вячеслава Иванова) начинал и О. Мандельштам. Поэтому первой задачей акмеистов было размежевание с символизмом; в полемике с символизмом формировались и собственные цели, и положительная программа нового направления. Н. Гумилев, например, писал: «На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова *асте* — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или аданизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), — во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме.

<...>

Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догад-

ками, — вот принцип акмеизма. Это не значит, чтоб он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному (<...>). Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология останутся на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод, акмеисты не хотят. Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, то они входят в состав материала художников и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие, взятые им образы» («Наследие символизма и акмеизм», 1913).

Отказ от мистики, возвращение на землю, ценность вещества и материала, разграниченность явлений различных типов (в противоположность символистской всеобщей соотнесенности) — таков главный пафос раннего акмеизма.

Так, для Николая Гумилева важна романтическая экзотика дальних стран и континентов. Для Осипа Мандельштама характерно также повышенное внимание к материальности мира, ощущение его гармоничности; однако для него важны не столько природные («первобытные») предпосылки акмеизма, сколько культурные: «Средневековые дорого нам потому, что обладали в высокой степени чувством грани и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов [в отличие от символизма] и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира, как живого равновесия, роднит нас с этой эпохой и побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве около 1200 года» («Утро акмеизма», 1913).

Николай Степанович Гумилев (1886—1921) был лидером и идеологом акмеизма. Увлеченный идеями Ф. Ницше, он воспевал мужественного человека на фоне дикой, полной опасностей природы. Одно из самых известных стихотворений Н. Гумилева — «Капитаны» — посвящено романтике дальних плаваний, географических открытий и завоеваний чужих земель. Вот первая часть этого стихотворения:

На полярных морях и на южных,
По изгибам зеленых зыбей,
Меж базальтовых скал и жемчужных
Шелестят паруса кораблей.

Быстрокрылых ведут капитаны,
Открыватели новых земель,
Для кого не страшны ураганы,
Кто изведал мальстрёмы и мель;

Чья, не пылью затерянных хартий, —
Солью моря пропитана грудь,
Кто иглой на разорванной карте
Отмечает свой дерзостный путь,

И, взойдя на трепещущий мостик,
Вспоминает покинутый порт,
Отряхая ударами трости
Клочья пены с высоких ботфорт,

Или, бунт на борту обнаружив,
Из-за пояса рвет пистолет,
Так что сыпется золото с кружев,
С розоватых брабáнтских манжет.

Пусть безумствует море и хлещет,
Гребни волн поднялись в небеса, —
Ни один пред грозой не трепещет,
Ни один не свернет паруса.

Разве трусам даны эти руки,
Этот острый уверенный взгляд,
Что умеет на вражьи фелуки
Неожиданно бросить фрегат,

Меткой пулей, острóгой железной
Настигать исполинских китов,
И приметить в ночи многозвездной
Охранительный свет маяков?

Н. Гумилев был романтиком не только в поэзии, но и в жизни. Когда он изображал охоту в африканских джунглях, он прекрасно знал, о чем пишет, так как сам неоднократно там охотился. Вообще, Гумилев был первым русским поэтом, воспевающим в своем творчестве загадочный черный континент (сборник «Шатер», изданный в 1921 году в Таллинне). О влюбленности поэта в Африку свидетельствует уже вступительное стихотворение сборника:

Оглушенная ревом и топотом,
Облаченная в пламя и дымы,
О тебе, моя Африка, шопотом
В небесах говорят серафимы.

И твое раскрывая Евангелье,
Повесть жизни ужасной и чудной,
О неопытном думают ангеле,
Что приставлен к тебе, безрассудной.

Про деянья свои и фантазии,
Про звериную душу послушай,
Ты, на дереве древнем Евразии
Исполинской¹ висящая грушей.

Обреченный тебе, я поведаю
О вождях в леопардовых шкурах,
Что во мраке лесов за победу
Водят полчища воинов хмурых;

О деревнях с кумирами² древними,
Что смеются улыбкой недоброй,
И о львах, что стоят над деревнями
И хвостом ударяют о ребра.

Дай за это дорогу мне торную³
Там, где нету пути человеку,
Дай назвать моим именем черную
До сих пор не открытую реку.

И последнюю милость, с которою
Отойду я в селенья святые⁴,
Дай скончаться под той сикоморою⁵,
Где с Христом отдыхала Мария.

После утонченной и усложненной поэзии символистов такие простые и ясные стихи действовали как струя свежего воздуха. Гумилев приобрел быструю и шумную известность, он постоянно находился в окружении

¹ Исполинский — огромный.

² Кумиры — *здесь*: идолы.

³ Торная — открытая (дорога).

⁴ Селенья святые — загробный мир.

⁵ Сикомора — *sükomoorigiuu* (*egiptuse viigipuu*).

многочисленных учеников, поклонников и поклонниц. Он метеором пронесся по небосклону русской поэзии и исчез так же неожиданно, как и появился, — в 1921 году он был расстрелян по обвинению в участии в контрреволюционном мятеже (как недавно было выяснено, обвинение это было необоснованным).

Закончим разговор о Гумилеве одним из последних и самых глубоких его стихотворений — «Заблудившийся трамвай». Написано оно от лица героя повести Пушкина «Капитанская дочка» Гринева (поэтому там появляется имя Машеньки, его невесты), однако действие происходит в разных временных и пространственных планах, а лирический герой стихотворения — конечно, и сам Гумилев.

ЗАБЛУДИВШИЙСЯ ТРАМВАЙ

Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний грай¹
И звоны лютни², и дальние громы,
Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,
Было загадкой для меня,
В воздухе огненную дорожку
Он оставлял и при свете дня.

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен . . .
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон!

Поздно! Уж мы обгнули стену,
Мы проскочили сквозь рощу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трем мостам.

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пытливый взгляд
Нищий-старик, — конечно, тот самый,
Что умер в Бейруте год назад.

¹ Грай — крик, карканье.

² Лютня — lauto.

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет.

Вывеска . . . кровью налитые буквы
Гласят — зеленная¹ — знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь в ящике скользком, на самом дне.

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон . . .
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон!

Машенька, ты здесь жила и пела
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла?

Понял теперь я: наша свобода
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань² в железной перчатке
И два копыта его коня.

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен³ о здравьи
Машеньки и панихиду⁴ по мне.

¹ Зеленная — овощная лавка.

² Длань — ладонь (имеется в виду вытянутая рука Медного всадника).

³ Молебен — *palvus*.

⁴ Панихида — молебен об умершем.

Но все ж навеки сердце угрюмо,
И трудно дышать и больно жить...
Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить!

Судьба акмеизма как литературного направления не совсем обычна. Акмеистическая организация «Цех поэтов» прекратила свое существование еще в 1914 году («Второй цех поэтов», действовавший в 1920—1922 годах, не был непосредственно связан с акмеизмом), и немногочисленные представители этого направления не имели ни своей организации, ни своего журнала. С. Городецкий быстро отошел от акмеизма, Н. Гумилев погиб в 1921 году. Если не считать переводчика М. Лозинского, то к началу 1920-х годов осталось лишь два поэта, которые в свое время были связаны с акмеизмом: А. Ахматова и О. Мандельштам. И тем не менее многими современниками в 1920-е и даже в 1930-е годы акмеизм воспринимался как живое, действующее направление русской поэзии. Более того, в 1946 году в своем докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград», печально известном в качестве одного из самых отвратительных проявлений сталинизма в литературной критике, А. Жданов громил акмеизм как опаснейшее явление в советской литературе (а ведь к тому времени в живых оставалась одна А. Ахматова).

Заявив в 1913 году о зарождении нового направления, сами акмеисты позднее так и не выступили с сообщением о его роспуске, о прекращении своей деятельности. В отличие от большинства модернистских течений, акмеизм скорее указывал направление развития поэзии, чем заключал его в определенные границы и рамки. Акмеизм оказался способным к постоянному развитию своей поэтической системы, ко все более глубокому ее теоретическому осмыслению. Поэтому то понимание акмеизма, к которому пришли в своем зрелом творчестве А. Ахматова и О. Мандельштам, оказалось значительно более продуктивным, чем первоначальные идеи С. Городецкого и Н. Гумилева. Суммируя свое понимание акмеизма, О. Мандельштам назвал его «тоской по мировой культуре». Для Мандельштама и Ахматовой каждое настоящее стихотворение не существует в изоляции — оно является частью мирового поэтического текста, над созданием которого трудятся

все художники слова без различий эпох, языков и культур. Если для футуристов классика — это проклятое наследие прошлого, то для акмеистов классика — это живая связь времен, не только прошедшее, но и, в первую очередь, будущее. В опубликованной в 1921 году статье «Слово и культура» О. Мандельштам писал: «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл.

<...>

Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько радостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях¹, глубокая радость повторения охватывает его, головокружительная радость:

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух,
Время вспахано плугом, и роза землю была².

Так и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином.

То, что верно об одном поэте, верно обо всех. <...>»

¹ «Тристии» («Скорбные элегии») — цикл стихотворений написанный Овидием в изгнании.

² Из стихотворения Мандельштама «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» (1920).

МОДЕРНИЗМ В ИСКУССТВЕ И МОДЕРНИСТ В ЖИЗНИ

СИМВОЛ

Один из первых русских символистов, Д. С. Мережковский, писал, что символы — «не вчерашнее изобретение французской моды», а вечный признак подлинного искусства. Это верно. Ученые XX века доказали, что символизм был присущ уже искусству первобытных людей. Он связан с мифом и обрядом и произошел, в конечном счете, из мифа и обряда.

Слово «символ» имеет много значений. Символ — всегда слово какого-то «естественного языка» — русского, эстонского, немецкого — но для тех, кто владеет «языком символов», на первый план выходят его вторые (а иногда третьи, четвертые) значения.

Многие символы, пришедшие из фольклора, жившие среди людей многие сотни и тысячи лет, нам хорошо понятны. Мы их как бы получаем по наследству от отцов и передаем детям. Так, например, слова «темнота», «тьма», «мрак» для нас по большей части связаны с негативными представлениями и чувствами. Это или «душевная тьма», «мрак» плохого настроения, каких-то мучений, или «тьма» каких-то социальных обстоятельств: «мрак реакции», «тьма невежества» и т. п. Когда мы читаем у Блока:

... Что ты хочешь услышать?
Ночь глуха.
Ночь не может понимать
Петуха, —

мы еще не знаем всего сложного содержания этих символов, но отлично чувствуем эмоциональный смысл сказанного. Ночь здесь — не только время суток («язы-

ковое» значение слова), но, в первую очередь, описание душевной безнадежности, полного одиночества героя...

Напротив, «свет» всегда вызывает какие-то позитивные окрашенные переживания.

Все эти значения для нас настолько естественны, что мы склонны считать их общечеловеческими. Люди европейской культуры с трудом привыкают к тому, что в китайской поэзии именно «темнота» может быть связана с положительными переживаниями, а «свет» — с негативными. Но это так. Причина — в различии двух очень старых фольклорно-мифологических традиций.

Но есть символы, которые входят в язык отдельных эпох, литературных направлений или в творчество какого-то одного писателя. Чтобы их понять, надо глубоко и внимательно вчитываться в произведение, знать литературную, философскую, общественную атмосферу, в которой оно создавалось, и т. д.

Но иногда и это не помогает. Символ, вообще, очень часто связывается с тайной, загадкой. Он становится языком каких-то небольших групп (например, писателей-романтиков, которые хотя и пишут «для немногих» и вовсе не стремятся, чтобы их понимала «толпа»). В этом случае мы должны — реально или мысленно — войти внутрь этого сложного мира. Если речь идет о современной культуре, мы можем реально сблизиться с тем или иным литературным направлением, беседовать с писателем. Если речь идет о культуре прошлого, помочь нам могут только исследователи и комментаторы.

Символ следует отличать от аллегории, хотя во многом они очень близки. Аллегория, как и символ, «строится» из слов «естественного языка», но слова эти получают в тексте какие-то новые значения. При этом (в отличие от сравнений¹ и метафор) из самого текста мы часто не можем прямо и точно узнать, каково это новое значение слова. Когда русский поэт XIX века Апухтин пишет:

Черные думы, как мухи —

то самим стихотворением он внушает нам, что его

¹ Сравнение — vördlus.

«думы» подобны мухам, они, как мухи, черны, и от них, как от мух, нет спасения.

Когда мы читаем у Лермонтова:

Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана —

то в метафорах «тучка золотая», «на груди утеса», «утеса-великана» нет прямого указания на то, что поэт сравнивает один предмет с другим («утес как великан», «склон утеса похож на грудь великана»). Но зато в метафоре, как и в сравнении, сразу видно, что с чем в этом стихотворении сопоставляется (утес — с великаном; склон утеса — с грудью и т. д.).

Иначе обстоит дело с символом и с аллегорией. В стихотворении Блока «Ветер принес издалёка...»:

Ветер принес издалёка
Песни весенней намек.
Где-то светло и глубоко
Неба открылся клочок

и т. д. —

мы можем только догадаться, что слова «ветер», «песня» и другие имеют еще какой-то смысл, кроме хорошо известного нам языкового. Но что значат эти слова, символами чего они являются, из текста стихотворения не вытекает. Мы можем приблизиться к пониманию этих символов, лишь прочитав весь первый сборник А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме» (1901).

В аллегориях тоже ближайшие слова — «соседи» — прямо не указывают на «второе» значение аллегорического слова (хотя, конечно, понять аллегорию легче, чем символ). В басне Крылова «Ворона и лисица» нигде прямо не сказано, что ворона — аллегория глупости, а лисица — хитрости. Это понятно только из басни в целом (или из других басен, где аллегорическое значение слова «лиса» тоже связано с хитростью).

Однако между символом и аллегорией есть и важные отличия. У аллегорического слова — только два значения: «первое», или прямое (общезыковое), и «второе», или переносное (аллегорическое). Лиса у Крылова — 1) животное, 2) хитрец.

У символа значений всегда много; как правило, мы улавливаем лишь некоторые из них. Талантливый поэт, критик и теоретик русского символизма Вячеслав Иванов писал о том, что символ не только «многолик¹ и многозначен», но еще и «всегда темен в последней глубине», то есть сколько бы значений символического слова мы ни назвали, в нем всегда останется «еще что-то» (и, может быть, самое важное!).

Прочтем стихотворение «учителя» русских символистов В. Соловьева «L'onda dal mar' divisa» (в переводе с итальянского — «Волна в разлуке с морем...»).

Волна в разлуке с морем
Не ведает покою,
Ключом ли бьет кипучим,
Иль катится рекою, —
Всё ропщет² и вздыхает,
В цепях и на просторе,
Тоскуя по безбрежном,
Бездонном синем море.

Стихотворение может быть осмыслено в «первом», общеязыковом значении. Тогда это пейзажная лирика. «Волна» здесь = волна, «море» = море и т. д. (Заметим, что в этом стихотворении, как и в лирике Блока, общеязыковые значения слов тоже очень важны. Понимая стихотворение как описание морских или речных волн, мы можем считать его законченным лирическим текстом.)

Но за пейзажным смыслом раскрывается другой — любовный, интимный. Здесь «море» — стихия любви, страсти, а «волна» — любящий (любящая), разлученный со своей «бездонной» любовью и тоскующий о ней. Так понимал свое произведение и сам В. Соловьев: стихотворение «Волна в разлуке с морем...» написано в годы трагического чувства поэта-философа к его близкому другу Софье Петровне Хитрово, замужней женщине, матери многочисленного семейства. Так понимали стихотворение и те современники и современницы В. Соловьева, которые видели в его произведении романс. Воспринимая «Волна в разлуке с морем...»

¹ Многоликий — mitmenäoline.

² Роптать — nurisema.

как интимную лирику, мы глубже поймем стихотворение, почувствуем отраженное в нем человеческое волнение, грусть разлуки. Но стихотворение может быть рассмотрено еще в одном «ключе» — философской (или философско-религиозной) лирики. Вы уже знаете о В. Соловьеве как философе-идеалисте. Он постоянно думает об отношении человека к богу, личности — к космосу, к истории. Эти мысли могут быть обобщены как поиски отношения части («волна») к целому («море»). Часть не может жить без целого — такой смысл тоже входит в символику стихотворения. Но «часть» («волна») может быть понята и как отдельный человек, индивидуум, и как отдельная культура, нация (и т. д. и т. п.). Соответственно и символ «море» наполняется новым содержанием. Смысл символа оказывается бесконечным.

Символы — спутники всей человеческой культуры. Тем не менее они имеют свою историю. Каждое новое литературное направление по-своему относится к символу, имеет свои символы.

Русский реализм XIX века стремился изображать живую, историческую действительность, быт людей, их социальные и семейные отношения, их психологию и поступки. Конечно, символы не могли полностью исчезнуть из культуры и не исчезли. Символичны названия таких произведений, как «Мертвые души» Гоголя, «Обрыв» Гончарова, «Воскресение» Л. Толстого.

И все же слово-символ у писателей-реалистов было отодвинуто на задний план художественным словом, которое прямо называло реальные предметы, явления действительности, их признаки и отношения. Поэтому не удивительно, что «новое искусство», которое стремилось сказать новое слово, опять обратилось к символам и даже включило это слово в свое самоназвание. Символ привлекал новых художников, потому что он увеличивал смысл каждого слова и вместе с тем позволял говорить о таинственных, загадочных сторонах мира и человека.

Символисты сразу заговорили о символах. «Символы» — так назывался сборник поэм Д. Мережковского, вышедший в 1892 году. Эпиграф к сборнику тоже напоминал о символе. Это были слова из финала знаменитого «Фауста» Гете о том, что все «преходящее» (зем-

ное) — только подобие¹ вечного (божественного) мира. Мережковский перевел их так:

Все преходящее
Есть только символ.

В 1894—1895 годах вышли три сборника, собранные В. Брюсовым. Они назывались «Русские символисты». Однако в произведениях «старших символистов» 1890-х годов символы, как ни странно, встречались не часто. У того же Брюсова знаменитые «фиолетовые руки / На эмалевой стене» означают лишь образы авторской фантазии. Брюсов рассказывает нам о своих «видениях». Его лирический герой — поэт — видит именно руки на стене, и больше этот образ ничего не значит. Не удивительно, что современная Брюсову критика называла его стиль не символистским, а импрессионистическим (от французского слова *impression* — впечатление). Поэт-импрессионист рассказывает нам, каким он видит мир в данную минуту. Свое впечатление он стремится внушить читателю. Значение импрессионистического слова неясное, колеблющееся. Как и символ, такое слово может быть загадочным, таинственным. Но, в отличие от символа, это слово не имеет мн о г и х значений.

Символистическими произведения новых поэтов становаются только у «младших символистов» 1900-х годов. В основе младосимволизма лежит представление о том, что в мире есть много разных «миров». Это — «двоемирие» Платона и Владимира Соловьева (см. об этом выше).

... Петербург начала XX века. Январь 1901 года. Улицы на Васильевском острове покрыты снегом. Много ясных зимних дней и вечеров, когда снега кажутся синими.

По улице идет студент юридического факультета Петербургского университета Александр Блок. Дома его все еще зовут как в детстве — Сашура. Но он уже юноша и поэт.

Настроение у него в эти дни особое. Уже три года, как он влюблен в Любовь Дмитриевну Менделееву — дочь великого химика Менделеева. Отец Любы и дед Блока, профессор Бекетов, — друзья. Летом их семьи

¹ Подобие — *sarnasus*.

живут недалеко друг от друга, под Москвой: Менделеевы в Боблове, Бекетовы с внуком в Шахматове. Там Блок и Л. Менделеева часто встречались, устраивали спектакли.

Их отношения никогда не были особенно близкими, хотя влюбленность Блока волновала Любу Менделееву. Осенью 1900 года «роман» Блока и Менделеевой из-за его стеснительности и «угрюмого» молчания девушки зашел в тупик. Блок перестал ездить к Менделеевым. Л. Менделеева «почувствовала себя освободившейся»: ей было тяжело с этим молчаливым и, как ей казалось, «холодным» юношей. Но юноша тосковал... Как раз в начале нового века Блок прочел только что вышедший по-русски том Платона и понял: всё, что происходит в «этом мире», — «только отблеск, только тени» от высшего мира небес.

... Он идет по улице и видит не просто снега, дома и улицы. Он видит знаки. Они означают что-то очень важное, что-то близко связанное с его любовью. Но что — юноша не знает. И не является ли сама любовь тоже знаком? Земное чувство — не есть ли оно «только отблеск, только тени» от небесной Любви? И не знак ли — то, что дочь Д. И. Менделеева зовут Любой — Любовью?

Всю зиму мучится студент-мистик, глядя на непонятные ему знаки. На пасху 1901 года мать подарит ему сборник стихотворений Владимира Соловьева, и Блок твердо поверит в то, что Люба Менделеева — действительно земное воплощение той Души Мира, Вечной Женственности, которая должна скоро окончательно сойти на землю. Когда это случится, старый мир погибнет и настанет новая жизнь — не земная и не небесная, а «синтез» земли и неба, «царство Божие на земле».

Так вот о чем говорили непонятные знаки! Это предвестия скорого конца (смерти), после которой и произойдет окончательная встреча поэта с Вечной Женственностью!

... Летом 1901 года Блок снова начинает ездить в Боблово и даже осмеливается подарить Любви Дмитриевне несколько стихотворений. Любовь Блока все растет, но теперь он уже не сомневается в том, что и сама Л. Менделеева, и его чувство к ней, и природа

Боблова и Шахматова — все это лишь символы грядущей, будущей Встречи.

Теперь всюду мерещатся молодому поэту знаки этой «великой встречи»:

Ступлю вперед — навстречу мрак,
Ступлю назад — слепая мгла.
А там — одна черта светла,
И на черте — *условный знак.*

Ночные возвращения на лошади из Боблова в Шахматово кажутся поэту поисками символических путей к Деве. Путь этот исполнен препятствий: дойти до Девы нелегко.

Сумерки, сумерки вешние,
Хладные волны у ног,
В сердце — надежды нездешние,
Волны бегут на песок.

Отзвуки, песня далекая,
Но различить не могу.
Плачет душа одинокая
Там, на другом берегу ...

и т. д.

Стихотворение передает сложные настроения героя: «надежды нездешние» (которые не могут исполниться «здесь», на земле), непонятная песня «одиноким души», которой надо помочь, но как — неизвестно...

Блок пишет не только о своих надеждах и своей растерянности. Главное здесь — попытка до конца понять те знаки, которые ему посылает «бог лазурный, чистый, нежный». «Сумерки» и «весна» в лирике Блока этого периода — не просто время суток (вечер) и время года. Именно вечером — и весенним вечером — должно произойти то мистическое свидание, о котором мечтает поэт. Значит, «сумерки вешние» — символы времени «Встречи». «Песня» — тоже символ: «песней без конца» дает о себе знать сходящая на землю Душа мира. А лирический герой все время прислушивается: не зазвучит ли «Ее» песня?

Все это не были искусственные, надуманные чувства.

До конца своей жизни Блок был уверен, что его переживания 1901—1902 годов — это самое важное и истинное, что с ним случилось за всю его жизнь. И поэт не ошибался. Истинной была его любовь к Любови Дмитриевне Менделеевой — будущей невесте и жене поэта. Истинными и пророческими были и ожидания конца старого мира: всего через четыре года после «мистического лета» 1901 года начнется первая русская революция, а через шестнадцать лет — Октябрьская.

Юношеский наивный мистицизм у Блока пройдет. Но привычка пристально всматриваться в жизнь, искать во всех вещах и событиях не только их простой бытовой смысл, но и «что-то еще», — останется у Блока навсегда.

Все поколение молодежи 1910-х годов жило под впечатлением певучих, музыкальных стихов Блока. Стихи его запоминались сразу. Девушки и юноши ходили, по словам К. Чуковского, как «лунатики», «околдованные» блоковской лирикой. Но «музыкальность» Блока была совсем иного рода, чем, например, у Бальмонта и многих других поэтов-символистов. Его стихи не строились на бесконечных повторениях одних и тех же звуков, как известные бальмонтовские строчки: «Вечер. Взморье. Вздохи ветра. / Величавый возглас волн» (стихотворение «Член томленья»¹). Блок, конечно, не избегал и звуковых повторов, и песенных «романсных» ритмов и слов. Но это «колдовство звуком» у Блока не было единственной целью его поэзии. Богатство звуков и ритмов было рождено богатством мысли.

Блок всю жизнь оставался поэтом-символистом. Он давно уже не верил в то, что на землю сойдет Вечная Женственность и тогда жизнь станет прекрасной. Но в то, что «лживая, скучная, безобразная наша жизнь» будет когда-нибудь «справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью», — он продолжал верить. А когда перестал — заболел и умер.

Блок по-прежнему, как и в молодости, считал, что в основе мира лежит духовное начало. Теперь поэт называет его «духом музыки». Мир развивается «в упругих² ритмах». Движущаяся жизнь похожа на прекрасное стихотворение, на могучую симфонию. На поверх-

¹ «Член томленья» — «lgatsuse lootsik».

² Упругий — vetruv.

ности жизни — серый, скучный быт. Такую жизнь Блок считает «безмузыкальной». В поэме «Возмездие» поэт сравнит «ритм» такой жизни с механическими звуками идущей по улицам пехоты. Но тайна мира, его глубина — это Музыка. Музыка — это все страстное, яркое. И Музыка вырывается на поверхность, как лава во время извержения вулкана. Музыка — это революция, восстание. Но Музыка — это и любовь, страсть, которая все переворачивает в человеке. Музыка — это и искусство, и прекрасная природа, и молодость, и Родина. Когда в душу человека врывается такая музыка, его жизнь меняется — и не постепенно, понемногу, а в один миг. Миг этот страшен («Музыка» может и погубить человека!). Но он прекрасен. Только для Музыки и стоит жить.

Легко понять, что такое понимание мира глубоко символично. Блок теперь гораздо внимательней, чем раньше, смотрит вокруг себя. Он видит свою эпоху, людей, которые его окружают. Он умеет видеть жизнь в ее подробностях. Но по-прежнему все реальные люди, вещи и события для Блока что-то значат. Он видит в них либо знаки некрасивой, скучной, «антимузыкальной» жизни, либо порывы страшных и героических, зовущих звуков Музыки. Люди, природа, город — все это и реальность, и символы.

Поколение художников-символистов ушло уже более полувека назад. Но символичность искусства вечна. Символы живут в творчестве Михаила Булгакова, Булата Окуджавы, Чингиза Айтматова, живут в лучших произведениях современной поэзии и драмы.

И вечен художественный опыт символизма:

— видеть не только внешнюю сторону явлений, но и их глубину;

— отражать не отдельные, разрозненные факты, а мир в целом, в его связях, в его «тайных» сходствах и различиях;

— углублять, расширять значения художественного слова, наполнять его все новыми смыслами.

ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО

Жил во Франции гениальный поэт Жан-Никола-Артур Рембо (1854—891). Сын офицера-дворянина и богатой крестьянки, он рос в обеспеченной, но малокультурной среде, в маленьком провинциальном городке Шарлевиле. В пятнадцать лет Рембо уже писал прекрасные стихи. В семнадцать лет он стал участником Парижской коммуны. Затем — почти за десять лет до провозглашения символизма — создавал символистские произведения.

В девятнадцать лет Рембо написал свое последнее(!) произведение, прозаический цикл «Сезон в аду» (1873). В нем он проклял¹ свое символистское творчество, и все свое творчество, и литературу вообще. После этого гениальный юноша не написал, по-видимому, ни одной стихотворной строчки.

Начиная с 1876 года Рембо делает ежегодные попытки убежать из дому и уехать «на Восток» — в Азию или в Африку. В 1880 году ему удается стать служащим торговой компании в Африке.

Рембо занимается торговлей. Он участвует в очень сложном путешествии в Эфиопию (Абиссинию). Он бедствует, живет в грязи. Он учит африканские языки (проявляя и в этом свои удивительные способности). Он пытается писать научные статьи.

Только одним больше не интересуется этот странный поэт — поэзией, литературой. Ни чужой, ни своей.

Когда Рембо хотел издавать свои стихи, их никто не печатал. В 1880-х годах, с появлением французского символизма, его творчество становится все более известным. К поэту приходит слава.

Но теперь эта слава Артюра Рембо уже не интересует.

Через десять лет жизни в Африке Рембо заболевает неизлечимой болезнью — саркомой. Он уезжает во Францию, переносит операцию, которая уже не может ему помочь, и умирает в больнице в Марселе тридцати семи лет отроду.

Почему этот удивительно талантливый юноша «убежал от искусства» навстречу собственной смерти?

¹ Проклясть — (ära) needma.

Как всегда в жизни, тут трудно дать один ответ. Причин было много. Это и ненависть к родному дому, к жадной матери, у которой он должен был работать на поле как наемный работник, батрак. Это и надоевшие поиски работы, одиночество. Это и ненависть к «цивилизованному» европейскому миру: Рембо хочет вернуться к «детству человечества», в мир «дикарей», гордых и свободных. Наконец, отъезд в Африку мог быть и желанием реализовать обычные мечты романтического юноши о «дальних странах».

Но почему же этот романтик убежал от поэзии?

С эпохи немецких романтиков (начало XIX века) в искусство вошло новое понятие — «жизнетворчество».

Выше всего в жизни романтики ценят искусство. Выше всех людей — художника. Художник — не такой человек, как все, считают романтики. Это творец. Он создает не только новые замечательные произведения искусства, но и еще одно произведение — собственную жизнь. И это лучшее, что он может создать.

Романтики много пишут о художниках. По их убеждению, художники — это люди, которые не похожи на «обыкновенных» людей, живущих тихой, скучной жизнью, готовых убить друг друга из-за копейки. Художник — бродяга, ведущий свободную жизнь, ни от кого не зависящий, ничего не боящийся. Или же художник — монах, добровольно ушедший «от мира», чтобы жить, созерцая Бога и красоту. Или еще один вариант: художник — безумец, сумасшедший, который в своих мечтах создает прекрасный мир, недоступный другим людям. Художник — чужак. Художник — «дьявол», который не считается ни с человеческими, ни с божескими законами. И так далее.

Итак, художник творит не только свои книги, но и свою жизнь, делая из нее необыкновенное произведение искусства. Жизнь превращается в творчество. Творчество жизни — жизнетворчество.

Трудно сказать, думал ли сам Рембо, уезжая в Африку, что свои лучшие произведения он теперь будет писать не на бумаге, а на морских волнах и на песках пустынь. Но символисты во Франции — и позже в России — поняли его смелое решение именно так. Лучшее произведение гения — это его необыкновенная, «гени-

альная» жизнь. Сам отказ от творчества — поступок великого художника. К. Бальмонт, выпуская одну из своих лучших книг «Будем как солнце» (1903), посвятил ее нескольким друзьям, в том числе «художнику, создавшему поэму из своей личности, М. А. Дурнову». Дурнов — поэт и художник, не оставивший заметного следа ни в истории литературы, ни в истории живописи или графики. Но о жизни его слагались легенды. Он был «художником своей жизни» — и для символистов этого достаточно, чтобы (как это сделал Бальмонт) поставить его имя рядом с именем В. Брюсова.

Идеи «жизнетворчества» играли в истории русского символизма особую роль. Романтики в основном писали о художниках, которые творят свою необыкновенную жизнь. Символисты действительно захотели подчинить свою собственную жизнь законам искусства.

Это была, пожалуй, самая рискованная, самая опасная идея символизма. Подчинить свое поведение законам искусства, «игры», красоты — значит отказаться от поведения этического или, по крайней мере, ослабить пружины нравственности. Точно так же жизнь-искусство не подчинялась и законам разума, логики. Жизнь — только Красота.

Но в стремлении превратить жизнь в вечный праздник, в бурный карнавал была и своя утопическая, но привлекательная сторона. Это протест против жизни серой, скучной, трусливой, построенной на счете копеек, на ежедневном повторении одного и того же. И не случайно идеи жизнетворчества зародились в годы, когда надвигалась революция 1905 года.

«Жизнетворчество» у символистов 1890-х годов только зарождалось. Формы его напоминали «жизнетворчество» романтиков.

Константин Бальмонт в своем поведении был типичным декадентом. Его «жизнетворчество» — это постоянная игра в поэта-«дьявола», который не верит в добро и зло, а верит только в красоту, только во все самое необыкновенное.

Он сам без конца создавал о себе поэтические легенды. Например, о своих предках. Семья Бальмонтов (как и многих других дворян в России) давно уже обрусела. Правда, в семье жило предание, что предки Бальмонта — не то шотландцы, не то скандинавы, но

ничего более точного о своем происхождении Бальмонты не знали. Этому поэту было достаточно. Он сам придумал себе предка — викинга Балмута, смелого и жестокого воина, наследником которого является поэт-декадент.

«Потомок викинга» старался быть достойным своего великого предка. «Безумные вечера», после которых пьяный Бальмонт уходил от своих друзей «в никуда» и его искали по всей Москве... Сплетни об исключительных успехах нового Дон Жуана... Попытки самоубийства. И совсем необыкновенное событие: когда пьяный поэт лежал на мостовой одной из парижских улиц, его... переехала карета!

Вся эта «игра в дьявола» хотя и делала Бальмонта привлекательным для любителей и любительниц «нового искусства», но была достаточно наивной и комичной. В отличие, например, от Рембо, Бальмонт не воплощал в жизни самого себя, свою внутреннюю суть. Он жил по чужим романтическим рецептам, подражая то безумству Эдгара По, то богемности Верлена или Бодлера.

Как-то Анна Андреевна Ахматова рассказывала о давних временах своей молодости, когда она в 1910-х годах впервые увидела Бальмонта. Это было в гостях. Вошел старый — как ей показалось — мужчина. Он как-то странно задирает голову вверх. Держался он очень гордо и высокомерно, а когда начал говорить, то говорил только о себе, гениальном поэте Бальмонте. Когда этот человек ушел, все заговорили о нем — в основном насмешливо и с иронией (слава Бальмонта как поэта к этому времени поблекла, и его поведение «стихийного гения» казалось смешным). Ахматова закончила свой рассказ словами о том, что тогда она тоже отнеслась к Бальмонту несерьезно. Но потом поняла: «А он был просто добрый и очень несчастливый человек».

В предисловии Вл. Орлова к книге: К. Д. Бальмонт. Стихотворения (Л., 1969) приведены многочисленные примеры того, как отличалось поведение Бальмонта, «стихийного гения», от того, каким был он на самом деле, — в кругу самых близких друзей и в своем рабочем кабинете.

От природы Бальмонт — добрый, приветливый и

тайно застенчивый человек, полиглот, постоянно изучающий языки, переводчик и писатель, работающий чуть ли не по двадцать четыре часа в сутки. Не от излишней ли застенчивости возникло у Бальмонта желание надеть маску?

Ну а как же творчество — не жизнетворчество, а творчество, — лирика, поэмы, проза, драмы, переводы? Были ли они как-то связаны с жизненной маской «стихийного гения»?

Да, конечно. В тех случаях, когда декантент — «художник своей жизни» был еще и талантливым поэтом, живописцем или композитором и когда он не ставил своей целью «бегство» от цивилизации, он старался слить жизнь и творчество, играть в жизни ту же роль, что и в своих творениях. Лирический герой Бальмонта так же смел и свободен, как тот «стихийный гений», маску которого носит сам поэт:

Я вольный ветер, я вечно вею.

«Как испанец» — таким видит себя поэт и в стихах:

Как испанец, ослепленный верой в бога и любовью
И своею опьяненный, и чужою красной кровью,
Я хочу быть первым в мире, на земле и на воде,
Я хочу цветов багряных, мною созданных везде.
Я, родившийся в ущельи, под Сиэррою-Невадой,
Где лишь коршуны кричали за утесистой громадой,
Я хочу, чтоб мне открылись первобытные леса,
Чтобы заревом над Перу засветились небеса...

и т. д. и т. п.

Как поэт Бальмонт 1890-х—первой половины 1900-х годов, безусловно, талантлив. Как «стихийный гений» иногда способен увлекать, порой смешон. Но особенностью «маски» Бальмонта была та самая детская наивность, которая отличала его как человека.

Наверное, трудно было с полной серьезностью относиться к революционному поведению Бальмонта во время московского восстания в декабре 1905 года. Но в этом поведении видна и его искренняя романтическая увлеченность борьбой. Он проводит все дни на улицах, принимает участие сначала в демонстрациях, а позже — в строительстве баррикад. Он пытается

читать свои стихи восставшим студентам и рабочим. Он носит в кармане заряженный пистолет, чтобы в случае нападения полиции или солдат оказать им вооруженное сопротивление, а последнюю пулю оставить себе. Стихи и демонстративно бунтарское поведение Бальмонта привлекли внимание властей, и ему в 1906 году пришлось эмигрировать в Париж.

Гораздо серьезней, а потому и гораздо опасней, было «жизнетворчество» Брюсова 1900-х годов. От природы человек мягкий и покладистый, совсем не агрессивный, способный и к любви, и к верной дружбе, Брюсов сознательно «выковыывает» из себя декадента, старается убить в себе жалость, мягкость. Он пытается жить, как учил Ф. Ницше, «по ту сторону добра и зла».

Брюсов был человеком очень честолюбивым и волевым. Он выбрал себе роль «черного мага», вождя русского символизма, и постоянно играл ее. В черном сюртуке, с пристальным, неподвижным взглядом, скрестив руки на груди, Брюсов смотрел на чужих людей, как будто стараясь их «заколдовать». Когда кто-то «чужой» протягивал ему руку, Брюсов быстрым движением выбрасывал в ответ свою. И вдруг в последний миг отдергивал руку. Несколько секунд своим «магическим» взглядом смотрел на испуганного и огорченного «чужака». И лишь после этого, насладившись видом висящей в воздухе руки собеседника, он снова, на этот раз медленно и задумчиво, тянул руку новому знакомому. Эффект был один: людям после первого знакомства становилось очень неприятно. Многие так сердились или оскорблялись, что первое знакомство с Брюсовым становилось и последним. Блок, познакомившийся с Брюсовым после поездки в Москву в начале 1904 года, писал П. П. Перцову (секретарю петербургского журнала «Новый путь»): «У меня к Вам огромная просьба, многоуважаемый Пётр Петрович. Если еще напишете мне, при случае вложите в письмо брюсовского «Бледного коня» [экземпляр поэмы «Конь блед», которая еще не была напечатана], которого я перепису и сейчас же возвращу Вам. Решаюсь обратиться к Вам, потому что если просить Брюсова, — он укусит».

Таким «магом» Брюсов запечатлелся и в сознании своих единомышленников. А. Белый в стихотворении

«Маг» (1903) создал романтический образ героя, который стоит один, над людьми и над жизнью:

... Зову людей, ищу пророков,
О тайне неба вопиющих.
Иду вперед я быстрым шагом.
И вот — утес, и вы стоите
в венце из звезд упорным магом
с улыбкой вещью глядите.

.....

В венце огня над царством скуки,
Над временем вознесены —
застывший маг, сложивший руки,
пророк безвременной весны.

В стихотворении видно, что Белый считает Брюсова не только «черным магом», но и великим «пророком», которому известны «тайны неба». Брюсов — «пророк безвременной весны», то есть того будущего мира Красоты и счастья, о котором мечтали «младшие символисты» — соловьевцы.

«Черный маг» — это то, чем Брюсов хотел быть. Это была поза, выработанная в жестокой литературной борьбе: «декадентов» в 1890-х годах постоянно травили. «Тупицы», «идиоты», «безумцы», которым место не в литературе, а в сумасшедшем доме — такие характеристики не сходили со страниц газет (особенно реакционных, хотя и либеральные газеты резко выступали против «нового искусства»).

Но поза эта переносилась и на жизнь. Переносилась совершенно сознательно. В перевернутом мире «жизнестроительства» Брюсов чаще скрывал свой простой домашний облик: мягкость и даже некоторую робость, любовь к простому, устроенному быту, к питью чая из самовара... Но «черным магом» он не только хотел, но уже и должен был быть, чтобы не уронить свою репутацию «вождя декадентов». И Брюсов со свойственным ему педантизмом «изучает» различные мистические учения (именно «изучает», а не просто увлекается ими!). Он занимается спиритизмом, читает литературу по «оккультным наукам», по «черной и белой магии». И играет эту роль — по крайней мере на людях — постоянно.

Игры с «маской» опасны: маска может «прирасти к

лицу», стать настоящей сущностью человека. К счастью, полностью этого с Брюсовым не произошло. Но иногда происходило. К сожалению.

В 1904 году Брюсов влюбился в писательницу-«декадентку» Нину Петровскую, у которой в это время был сложный и мучительный роман с Андреем Белым. Ревность к Белому была самой простой и «человеческой». Но поведение Брюсова было все той же игрой в «черную магию». Брюсов «гипнотизирует» нервного и очень впечатлительного Белого. Приходя к нему в гости, он перед уходом потихоньку гасит свечи на столе (а Белый уверен, что свеча «сама гаснет» по воле «мага»), мучит Белого постоянными и, как считает Белый, загадочными переходами от дружбы к открытой ненависти. Белый приходит в такое состояние, что слышит в своей квартире «шорохи и стуки», видит страшные сны. В ноябре Белый получает записку от Брюсова, сложенную в форме стрелы: знак угрозы! В записке — стихотворение «Бальдеру — Локи», в котором использован скандинавский миф о «светлом боге», добром Бальдере, и хитром и злом Локи. Локи хитростью убил Бальдера. В наказание боги приговорили Локи к злой казни. Его приковали к скале, а над ним повесили ядовитую змею, яд которой падал на лицо Локи. Однако скандинавский миф предсказывает будущую победу Локи. В конце мира вся вселенная сгорит, наступит мрак, и тогда Локи вместе с богами мрака будет царствовать на земле.

В стихотворении Андрей Белый сравнивается с Бальдером. Себе Брюсов отводит роль Локи. Злой Локи страдает от светлых лучей Бальдера:

Светлый Бальдер! Мне навстречу
Ты, как солнце, возносишь лик¹.
Чем лучам твоим отвечу?
Опаленный², я поник³.
Я взбегу к снегам на кручи⁴.
Ты смеешься с высоты!

¹ Возносишь лик (*поэтическое*) — подымаешь лицо, подымаешься.

² Опаленный (*поэтическое*) — обожженный.

³ Поникнуть (*поэтическое*) — *longu laskma*.

⁴ Круча — *järsäk*.

Я внесусь багряной¹ тучей:
Как звезда, сияешь ты!

Локи мстит Бальдеру, за это его ожидают мучительные пытки. Но Локи верит в победу мрака над светом:

... Но последний царь вселенной,
Сумрак, сумрак! — за меня.

Белый понял, что близок час, когда «Локи» метнет в него «стрелу». Он решает вызвать Брюсова на дуэль, чтобы — так или иначе — прервать эти «ужасы» (ведь Белый воспринимал всё происходящее совершенно серьезно и при этом не понимал причин поведения Брюсова). К счастью, «игра» на этот раз не была доведена до конца. Брюсов и сам был измучен этим далеко зашедшим «превращением жизни в искусство». К тому же (о чем не догадывался Белый) Брюсов уже совсем не «по правилам искусства», а всерьез мучился ревностью и неразделенной любовью.

Брюсову после отправки стихотворения приснился сон, что в Кёльне, в XVI веке (!) он сражался на дуэли с Белым и был им убит! Он пытается объясниться с Белым. В результате оба от дуэли отказываются.

Собственно говоря, к этому времени и «реальных» причин для дуэли не остается. Белый, которого очень тяготили отношения с Н. Петровской, расстается с ней. Брюсов постепенно сближается с Петровской. В начале 1905 года происходит последнее объяснение Брюсова с Белым. Брюсов объясняет психологические причины своей «игры». Успокоившийся Белый прощает ему. В конце февраля — начале марта 1905 года Андрей Белый пишет Блоку: «Теперь я узнал некоторые чисто биографические подробности, почему Брюсов по отношению ко мне был так жесток. Прощаю ему охотно. Я бессознательно делал ему много зла. Он мне мстил. Теперь я все понял. Как хорошо, что все относительно него яснее».

«Игра» на этот раз завершилась относительно счастливо. Но «жить по законам поэмы», по законам «красоты», «искусства» (тем более искусства декадентско-

¹ Багряный — rigrigrinape.

го!) было невозможно. Брюсов не отказался от стремления «сделать из своей жизни произведение искусства». И жизнь отомстила ему. К сожалению, не одному ему.

В 1912 году Брюсов пережил новое увлечение. Надежда Львова, провинциальная девушка, училась в Москве на курсах, писала стихи под сильным влиянием Брюсова. В. Ходасевич поэт-символист младшего поколения, пишет о ней так: «Надя Львова была не хороша, но и не совсем дурна собой (...). Вряд ли у нее было большое поэтическое дарование. Но сама она была умница, простая, душевная, довольно застенчивая девушка». В начале своего романа Брюсов сделал Львовой чисто «эстетический» подарок. Он издал как бы от ее имени книжку стихов: «Стихи Нелли. С вступительным сонетом Валерия Брюсова». Брюсов рассчитал, что современники поймут заглавие так: «Стихи» написаны некоей «Нелли» (так он звал Надю Львову в кругу близких людей), «Брюсов» же написал к ним только «вступительный сонет». Большинство читателей и критиков так и поняли заглавие книги (на самом же деле заголовок надо было понимать иначе: «Стихи к Нелли, со вступительным сонетом, В. Я. Брюсова», то есть стихи В. Я. Брюсова, посвященные Нелли). Так что «игра» ожидала читателя еще до того, как он прочтет первое стихотворение.

В самой книге тоже господствовала игра. Брюсов как бы навязывал любимой девушке роль, которую она должна была играть не только в литературе, но и в жизни. От лица скромной и тихой Надежды Львовой писались стихи о Нелли — «жрице любви», живущей бурными страстями, предметы которых постоянно менялись:

... Кто из вас развяжет мне
С радостной улыбкой ролики?¹ —

кокетливо спрашивала «Нелли» у «толпы» своих поклонников.

«Нелли» из Надежды Львовой не получилось. Брюсов ввел Львову в литературный мир. Она стала толковым, интересным рецензентом. Но счастлива она не была. Глубоко полюбившая Брюсова и исполненная

¹ Ролики — gulluisud.

высоких нравственных принципов, Надежда Львова надеялась стать женой Брюсова и очень тяжело переживала «раздвоение» поэта между нею и его семейной жизнью.

Брюсов был уверен, что рецептом от всех зол является «превращение жизни в искусство» — изящный «эстетический» взгляд на мир. И он «подбирает роли» для Львовой, в которую он, по-видимому, был действительно влюблен. Увидев, что Львова не принимает «игры» в демонические страсти, Брюсов навязывает ей другую, тоже «декадентскую», модную роль: разочарованной молодой женщины, мечтающей о самоубийстве. Он даже дарит ей револьвер — тот самый, из которого когда-то ревнивая Нина Петровская пыталась застрелить Белого в период разрыва их отношений!

Но Львова не была «вторым изданием» Нины Петровской — женщины, полностью втянутой в декадентские «игры». Для нее не было «игры в искусство», а была только одна данная ей жизнь. Видя, что Брюсов не разделяет ее серьезного чувства, Львова кончила жизнь самоубийством — застрелилась из «брюсовского» браунинга!

В. Ходасевич, очень не любивший Брюсова, был поражен его жестокостью и холодностью. После похорон Н. Львовой Брюсов пошел на день рождения своей матери и держался там, как казалось Ходасевичу, совершенно спокойно. Но это, конечно, был взгляд совсем посторонний. З. Гиппиус — женщина, не отличавшаяся особой мягкостью и доброжелательностью, — писала совсем иначе. Брюсов, говорит она, приезжая в Петербург, проводил, как правило, почти все время в доме у Мережковского и Гиппиус. Он беспрерывно вел разговоры — и всегда только о литературе! Кажется, что это только «литератор», только издатель, только рецензент. «Человеческого» почти не было видно. Но один раз с Брюсовым произошло что-то странное: приехал «другой Брюсов». Приглядевшись к нему, Гиппиус с изумлением увидела: это «человек, и человек несчастный».

Брюсов без конца рассказывал о своем несчастье — самоубийстве Н. Львовой. Он оправдывал себя (разве он хотел этого на самом деле?!), жаловался на Нелли (почему она так «примитивно» истолковала его дейст-

вия?!). Но главное было в другом: Брюсов был действительно глубоко потрясен происшедшим. И ясно было: «Нелли» для него была не «проходной» страстью, а близким человеком.

Очевидно, что страшный подарок Брюсова был только очередной «эстетизацией жизни», что смерти Львовой он не хотел и совершенно не представлял себе такого конца их романа. Но ясно и другое: «жизнь по законам искусства» опасна, а в «декадентском» варианте — безнравственна.

Нетрудно заметить, что «жизнетворчество» у старших символистов всегда было чем-то относительно поверхностным, хотя сами они относились к «творчеству жизни» исключительно серьезно. Сейчас, когда прошло почти сто лет со времени выхода «декадентов» на историческую сцену, мы помним не их «жизнетворчество», а их творчество. В этой связи опять вспоминается Брюсов. Для него «творчество жизни» имело (особенно в начале XX века) иной смысл. Это был как бы «творческий эксперимент»: Брюсов намеренно создавал те или иные жизненные ситуации, чтобы «проверить», как в них будут себя вести люди. Так, «преследования» Андрея Белого совпали с временем, когда Брюсов писал роман «Огненный ангел», в котором Белый был прототипом одного из главных героев — графа Генриха фон Оттергейма, а сам Брюсов — прототипом Рупрехта, от имени которого велся рассказ. Действие романа происходило в Кёльне, в XVI веке (отсюда — странный сон Брюсова о дуэли с Белым в кабачке). Свой сон Брюсов превратил в главу романа «Огненный ангел». Свою жизнь он тоже рассматривал как «творческий эксперимент»...

Совсем иным было «жизнетворчество» младших символистов. Они считали себя «белыми магами», стремящимися к торжеству Добра, и в их «жизнетворчестве» преобладала эстетическая утопия. «Художественное поведение» людей искусства — это как бы практический урок будущей прекрасной жизни для всего человечества. А сам поэт, музыкант или художник — прообраз¹ будущего «человека-артиста», живущего в мире Красоты и радости.

Идеал «человека-артиста» восходит к Ф. Ницше.

¹ Прообраз — *algkuju*.

Ницше учил, что современный человек — это что-то весьма несовершенное. Художник должен был стать «сверхчеловеком», а «сверхчеловек» — это путь к грядущему «сверхчеловечеству». Так что и Ницше был утопистом, мечтающим о Красоте будущего. Но у Ницше и его учеников-декадентов Красота открыто противопоставлялась этике и Добру. И в «жизнетворчестве» таких художников, как Бальмонт или Брюсов, мысль о будущем человечестве отступала на задний план. Главным оказывалось самоутверждение себя как поэта, гения, который должен был каждый свой шаг измерять своей необыкновенностью, непохожестью на всех. Младшие же символисты мечтали о вселенской радости.

Первые «жизнетворческие» поступки младших символистов, с одной стороны, были навеяны утопией В. Соловьева о том, что близится конец этого мира, что уже очень скоро на землю сойдет Вечная Женственность, наступит новая прекрасная жизнь. С другой стороны, их поведение очень сильно ориентировалось на жизнетворчество немецких романтиков. Все жестокое, «декадентское» из поведения исключалось, но оставалось романтическое противопоставление себя мещанам, которые не чувствуют приближения Вечно-Женственного, не понимают, что их мир подходит к концу, и по-прежнему «спят», а иногда и «храпят во сне». Этому символическому «сну» противостояло поведение «профетов». Самые первые жизнетворческие игры напоминали скандалы студентов-буршей.

Вечером на прогулку по улицам Арбата¹ выходили юноша-студент и подросток-гимназист. Это Андрей Белый и Сережа Соловьев, племянник философа Владимира Соловьева. Оба — «пламенные соловьевцы». Они выходили смотреть на закаты. Закаты в 1901—1902 годах, по свидетельству не только москвичей, но и петербуржца Блока, отличались необыкновенной яркостью красок, удивительным «подбором» цветов зари. Закаты, по мифологии младших символистов, — именно то время, когда Вечная Женственность должна была сойти на землю. К тому же в русском фольклоре и

¹ Арбат — район Москвы, в конце XIX — начале XX века населенный интеллигенцией, в частности семьями профессоров университета.

мифологии заря была символом Богоматери, а Божья Мать и Вечная Женственность символистами сближались.

Выйти посмотреть на закат, погулять солнечным вечером — в этом, собственно говоря, не было ничего символистского. Кто, особенно в молодости, не любит таких прогулок? Но в том-то и дело, что Белый и Сережа Соловьев ходили не просто «посмотреть» закат, а поклоняться будущей всемирной Заре новой жизни в «новом пространстве и в новом времени». Молодые люди старались «понять» закат, его символику. В цветах зари, неба, закатных облаков они старательно выискивали «цвета Вечной Женственности» (она же — Богоматерь или образ из Апокалипсиса — «Жена облечённая [одетая] в Солнце») и «цвета антихриста» (он же — Зверь из Апокалипсиса). Закат для них был «божественным театром» (ср. слова Блока:

На закате поднимался занавес вечерний,
Начиналось действие огня),

но вовсе не «театром для всех», а таинством для посвященных. И ходить в этот театр надо было так, как верующие ходят в храм.

Имелась и еще одна цель у этих «мистических прогулок» — кладбище у Новодевичьего монастыря, где был в 1900 году похоронен В. Соловьев, а в начале 1903 года — отец и мать С. Соловьева (они умерли в один день: сразу же после смерти М. С. Соловьева, педагога и переводчика, его жена, художница О. М. Соловьева, застрелилась). Отношение к смерти у младших символистов тоже было особым. Смерть для них — и даже для Сергея Соловьева, потерявшего любимых родителей, — не только тяжелая утрата, но и обещание близкого Конца мира, за которым должно последовать всеобщее «воскресение из мертвых». Поэтому, например, слова Андрея Белого в письме к его другу Э. Метнеру: «Я радовался над могилой Соловьевых», — не декадентская «игра» и не холодное бессердечие, а глубокая вера в то, что смерть — это лишь шаг к грядущему воскресению!

Если прогулки «к закатам» и к Новодевичьему монастырю были чем-то вроде торжественного ритуала «новой религии», то рядом шли «жизнетворческие

игры» иного типа — веселые, иронические. Хотя Белый и С. Соловьев иронизировали чаще всего над собой, над своей верой, такая ирония не означала разочарований в соловьевской мистике. Это была лишь психологическая разрядка от слишком большой серьезности мистических настроений.

Белый и его друзья часто уходили из города «в поля» и там танцевали выдуманный ими веселый танец — «галоп кентавров». «Кентавр» был одним из самых любимых образов, которые Андрей Белый стремился перенести не только в свое творчество, но и в свою жизнь. В. Брюсов записал в своем дневнике: «Бугаев [настоящая фамилия Андрея Белого] заходил ко мне несколько раз. Мы много говорили (<...>). Потом о кентаврах (<...>). Рассказывал, как ходил искать кентавров за Девичий монастырь, по ту сторону Москвы-реки. Как единорог¹ ходил по его комнате. Мои дамы [жена и сестра В. Брюсова], слушая, как один это говорит серьезно, а другой серьезно слушает, думали, что мы рехнулись²».

«Оживленный» в мифотворческих играх кентавр (в греческой мифологии — получеловек, полулошадь) был сложным образом. «Кентавр» — старое, «языческих времен» существо. Поэтому к нему надо относиться с жалостью и любовью. Но кентавры — и вечные проказники, и шутки их порой бывают жестокими (как-никак, а кентавры — «дохристианские» животные!). Поэтому «галоп кентавров» — танец насмешливый.

«Кентавры», «единороги» и другие фантастические существа, «оживляемые» Белым и его друзьями, были для них символами старого, уходящего мещанского мира, немного трогательного, но в основном — смешного. В частности, для Белого кентавры сближались с жителями «профессорской Москвы» — старыми учеными, которые всю жизнь занимались своей скучной наукой, но так и не поняли самого важного: того, что этот мир скоро погибнет и начнется новая жизнь, где никаких кентавров уже не будет. Кстати, из-за этих «кентавров» и «единорогов» с Белым чуть не случилось большое несчастье. В порядке все тех же веселых «игр» Андрей Белый с помощью своего друга А. С.

¹ Единорог — мифологическое и геральдическое животное.

² Рехнуться (*разговорное*) — сойти с ума.

Петровского заказал печатные визитные карточки с именами и адресами своих любимых мифологических существ, например:

Виндалий Левулович Белорог.
Единорог. Беллендриковы поля,
24-й излом¹. № 31.

Визитные карточки были разосланы многим знакомым Белого, а также отправлены в редакции символистских журналов «Новый путь» и «Мир искусства». Произошел переполох. Не только далекие знакомые Белого, но и многие хорошо знавшие его люди решили, что молодой поэт сошел с ума! Мать Белого вызывала к нему психиатра.

Декадентское жизнетворчество оказывалось опасным для окружающих, а младосимволистское — опасным для них самих.

Мы уже могли убедиться, что одна из самых важных сфер, в которых проявлялось жизнетворчество символистов, — любовь. Если декаденты играли в любовь губительную, в злую страсть, то идеалом младосимволистов была любовь высокая, платоническое чувство к «небесной возлюбленной». Блок пережил такое чувство всерьез: Л. Д. Менделееву Блок — до известного времени — действительно считал земным воплощением Вечной Женственности! Реальное чувство воспринималось как мистическое.

Иначе было с Андреем Белым. Подлинной любви он, видимо, в эти годы еще не пережил. Но что же это за поклонник Вечной Женственности, если он не нашел ее «земное воплощение» и не влюбился в него?! И Белый вскоре находит земной объект для своих «неземных» чувств.

На симфоническом концерте, во время исполнения симфонии Бетховена, Андрей Белый случайно «встретился глазами» с молодой красивой женщиной. Это была М. Морозова, жена богатого московского фабриканта. Одного мига «встречи глазами» для Белого было довольно: он тут же решил, что встретился с самой «Женой, облеченной в Солнце»! Белый начинает писать

¹ Излом — кääпак. (Белый пародирует названия московских улиц, — например, «Третий Зачатьевский переулок», — а также их кривизну).

Морозовой мистические письма, где разъясняет ей ее «апокалиптическую» сущность: «Вы — моя заря будущего (...). Вы — философия новой эры (...). Знаете ли вы это?» Письма Белый подписывает в средневековом духе — «Ваш рыцарь». Это подчеркивает высокий, платонический характер его чувства.

Чувство действительно было книжно-платоническим. Белый вскоре знакомится с Морозовой, бывает у нее, беседует с ней. Но Морозовой даже не приходит в голову, что этот знакомый студент и «Рыцарь», пишущий ей мистические письма, — один и тот же человек! Только через два года тайна раскрылась. М. Морозова купила в 1903 году книжку Андрея Белого — «Вторая симфония, драматическая» — и, читая ее, увидела ряд мест, которые полностью, слово в слово, совпадали с письмами ее загадочного поклонника.

Вряд ли настоящая любовь могла так хорошо прятаться. Переживания Белого в «начале нового века» — конечно, не настоящая любовь, не живая жизнь. Но это и не совсем фантазия, вымысел, и тем более не обман. Это книжное чувство, фантазия, но искренне переживаемая как настоящая (то есть мистическая) жизнь. Это не только жизнь и не просто творчество. Это жизнетворчество.

Наиболее живучей идеей Андрея Белого был созданный и «воплощаемый в жизнь» миф об «аргонавтах». В основе его — древнегреческая легенда о смелых мореплавателях, отправившихся на корабле «Арго» искать золотое руно.

Легенда была истолкована символически. «Золотое руно» — будущее счастье, воплощение мечты В. Соловьева. «Аргонавты» — «соловьевцы», Белый и его друзья. «Арго» — корабль «из солнечной ткани». Миф этот был хорош именно тем, что его «воплощение» могло быть только символическим. Ведь на «солнечном корабле» даже в игре к солнцу не взлетишь. «Аргонавтизмом» оказывались интимные дружеские беседы, литературная жизнь или «галоп кентавров».

Более серьезным было возрождение «жизнетворческих» идей, связывавшееся в годы первой русской революции с именем Вячеслава Иванова, поэта, драматурга, критика и теоретика русского символизма. Он ученик В. Соловьева, младосимволист. Как поэт —

один из самых сложных и трудно понимаемых. Как критик и теоретик — один из самых интересных. В молодости Вяч. Иванов долго учился в Европе. В Берлинском университете он писал кандидатскую диссертацию по истории Древнего Рима. Учителем его был всемирно известный историк профессор Моммзен. Жена, маленькая дочь, наука... Казалось, жизнь запланирована на много лет вперед.

И вдруг — новая любовь. Она представлялась «грешной», страшной, но в конце концов оказалась началом новой жизни. Именно в трудные годы ухода от первой жены и женитьбы на Л. Д. Зиновьевой-Аннибал Вяч. Иванов становится поэтом. Он оставляет науку. Накануне первой русской революции Вяч. Иванов с женой и дочерью возвращаются в Россию. Сюда приезжают и дети Зиновьевой-Аннибал от первого брака.

В поисках жилья в Петербурге Лидия Дмитриевна находит большую квартиру на верхнем этаже многоэтажного дома. Из квартиры можно выйти прямо на крышу. Отсюда виден «весь Петербург»!

Как и все символисты, Иванов и его жена были романтиками. Они сразу поняли: только такая квартира им и подходит!

Квартиру назвали «Башней». На «Башню» по средам Ивановы стали приглашать всех интересующихся искусством (а также философией, эстетикой и т. д.). Так возникли знаменитые ивановские среды.

На средах бывали люди самых различных взглядов: марксисты и либералы, философы — идеалисты и позитивисты, профессора и художники, литераторы, музыканты и актеры. Читались доклады, стихи, рассказы, после чего бывали порой бурные споры и обсуждения. По домам расходились поздно (точнее, рано, под утро...). Что ж тут особенного? Такие же собрания бывали и у других писателей — символистов и не символистов.

Но «особенное» все же было, и это чувствовали все. Как всегда у младосимволистов, это «особенное» имело много значений. У него были явные, понятные для всех смыслы и были смыслы тайные.

Всем понятной особенностью сред была их особая эмоциональная атмосфера. Доклады часто читались ученые, порой скучные. Но на большой стол, отодвинутый на время собраний к стене, садилась Лидия Дмитриев-

на с кем-то из друзей. И если оратор говорил долго или скучно, то Лидия Дмитриевна и ее «рыцари», изображая театральную «галёрку»¹, кидали в него яблоками и апельсинами, заставляя сокращать скучную часть собрания. Лидия Дмитриевна, женщина не первой молодости, ходила во время собраний... в античном хитоне. Комнаты были странно, но, безусловно, с большим вкусом убраны. «Башня» освещалась свечками, но вставлены они были как попало: не только в подсвечники или канделябры, но и в бутылки. В «оранжевом кабинете» Лидии Дмитриевны на полу лежали простые тюфяки, покрытые пестрыми тканями и заваленные огромным количеством мягких подушек, больших и малых, пестрых и одноцветных. Обстановка и большой комнаты, и «оранжевого кабинета» казалась очень необычной. Но через несколько лет убранство «оранжевого кабинета» стало образцом для общероссийской моды.

Конечно, эта необычность интерьера была лишь формой. Значительно интересней оказывалось содержание сред: увлекательные споры после докладов, частые чтения стихов — самых последних, только что написанных тем или другим знаменитым поэтом, участником собраний. Стихи, рассказы, драмы тут же разбирались присутствующими. А среди них были самые блестящие критики начала века. Серьезные или веселые споры, длившиеся всю ночь, легкое вино, к утру — завтрак. И финал: гости выходят на крышу и там, среди труб, смотрят на просыпающийся город, который лежит под ними. Воспоминания почти о каждой среде оставались у ее участников на всю жизнь, — столько там бывало каждый раз увлекающего, прекрасного.

Итак, искусство, эстетизм быта, поведения, «жизнь в красоте» — уже известные нам черты «превращения жизни в искусство». Но за этим стояла более глубокая мысль. Вяч. Иванов (как и большинство символистов) в годы революции был настроен свободолюбиво. Он писал стихи, в которых новая жизнь изображалась как Солнце, радость. И другие стихи, в которых проклинал жестокость самодержавия, погромы, тюрьмы. Но наиболее важные свои мысли Иванов раскрывал в статьях.

Одна из самых важных идей Иванова — это мысль о том, что на заре человечества люди жили, объединив-

¹ Галёрка — ülemisrõdu.

шись в общины. Потом наступило время обособленности, разделенности, эгоизма. Но теперь люди снова идут к новому единству (Иванов называл такую новую жизнь соборной — от слов «собирать», «сбор», «собор»).

В древних обществах, считал Иванов, огромную роль играли поэты: пророки, которые предсказывали будущее; мудрецы — хранители тайн мира; певцы и музыканты, которые звали людей на бой, помогали выигрывать сражения или призывали врагов к примирению. В «цивилизованном» обществе поэты, художники, музыканты утратили свою «священную» роль. Они отделились от народа («народ» для них стал «толпой»). Искусство теперь служит только развлечением...

Но близко будущее. В «соборном» мире поэт и народ объединятся. В борьбе за это будущее художник снова становится пророком. Он не только предсказывает будущее, но и воплощает его в себе. Поэт — это воплощенное будущее уже сейчас, в настоящем. Однако, чтобы стать такими, художники сами должны сплотиться.

И среды свои, и вообще всю свою жизнь в Петербурге Ивановы, видимо, рассматривали как «школу соборности», где художественная интеллигенция должна была объединяться. Красота, искусство понимались как путь к «соборности», к будущему единству в с е х. И наоборот: «соборность» — путь к красоте.

Отсюда — поведение Вяч. Иванова, которое даже его соратникам по символизму иногда казалось странным. Прекрасный собеседник, гостеприимный хозяин, Иванов любил подолгу разговаривать с каждым из гостей. Он как бы «выпытывал» у каждого гостя его тайну. Зачем? — не понимали они. Иванова с некоторой иронией называли «исповедником» русского символизма. Но теперь мы понимаем: беседы, откровенность были для него средством «объединения душ».

Но за этой «тайной» стояла еще одна (может быть, она-то и погубила ряд замыслов Иванова). Вяч. Иванов понимал революцию как полную свободу. Человек должен стать свободным как природные стихии — как буря, как гроза, страшная и прекрасная. Стихи бушуют не только в природе, но и в душе человека. Революция — это свобода и художественного творчества, и политического, и творчества новых человеческих от-

ношений. Новые человеческие отношения — это Любовь. Но любовь стихийная, страстная — Эрос.

... Про ивановские среды ходило множество сплетен. Как обычно, многое в этих сплетнях было мещанским и преувеличенным. Много, но не все. Проповедь свободы новых отношений, новой любви, новой (совсем свободной!) семьи носилась в раскаленном воздухе сред.

В планах к автобиографической поэме «Возмездие» Блок так писал о собраниях художественной интеллигенции революционных лет (в первую очередь речь идет об ивановских средах). Это «общество людей, у которых не сходили с языка слова «революция», «мятеж», «анархия», «безумие». Здесь были красивые женщины «с вечно смятой розой на груди» — с приподнятой головой и приоткрытыми губами. Вино лилось рекой. Каждый «безумствовал», каждый хотел разрушить семью, домашний очаг — свой вместе с чужим».

Хаос полного разрушения и создание общества, основанного на красоте и гармонии, — этот противоречивый идеал, как мечтали Ивановы, должна воплотить Новая жизнь. Но «воплотить» опять-таки ничего не удалось. Надежды Иванова оказались очередной утопией. Разговоры на «Башне» шли своим чередом, а революция — своим. Вместо «свободы чувств» оказалось лишь несколько сломанных человеческих жизней — только и всего.

Революция окончилась. В 1907 году умерла Лидия Дмитриевна. Среды постепенно утратили прежнее значение... Так окончилась еще одна символистская попытка «воплотить в мире Красоту».

Поздние символисты, как и акмеисты, уже ни в какой «конец света» и начало «Новой жизни» не верили. Но «жизнетворчество» — хотя и значительно более упрощенное — их привлекало тоже.

Для преакмеистов (поэт М. Кузмин, художники из группы «Мир искусства» и другие) и для акмеистов «жизнетворчество» свелось к настроениям художественной богемы: художник имеет право жить не так, как все, а особой, чисто эстетической жизнью. Художник теперь не представляется обязательно «дьяволом», который ненавидит или презирает людей, как это было у декадентов. Но он тем более и не пророк или герой,

который «сгорает на костре страсти», чтобы указать людям путь к Красоте, как мечтал Вяч. Иванов и многие другие символисты в годы революции. Человек искусства — не «погубитель», но и не «спаситель» человечества. Он просто не такой, как все, и, чтобы писать стихи или картины или сочинять музыку, он должен жить своей, особой, богемной жизнью.

В 1910-х годах возникают артистические «погребки» «Бродячая собака», «Привал комедиантов», где люди искусства — сами и посетители, и исполнители интереснейших номеров. Здесь можно отдохнуть, веселиться до поздней ночи. Нельзя сказать, что в этом веселом мире красоты люди всегда счастливы. Живут они, при всем их легкомыслии, по закону предельного напряжения страстей: влюбляются, ревнуют, страдают, а порой и кончают жизнь самоубийством, как Вс. Князев (см. главу «Ахматова»). Но их жизнь уже не является частью какой-то «программы». Она имеет лишь свою собственную ценность, входит в биографию художника, а не в построение жизни всех людей.

Иначе относились к «жизнетворчеству» футуристы. Очень резко ругая символизм, они многому у него научились. Их «жизнетворчество» было проявлением ненависти к сегодняшней жизни и стремления в Будущее. Дразнить, раздражать «буржуев», «эпатировать» их — такова тактика футуристов (в основном — кубофутуристов). Отсюда — их кричащие афиши, одежда, внешность («желтая кофта» Маяковского, самолет, нарисованный на лбу поэта и летчика-спортсмена Василия Каменского), манера грубо держаться с публикой. Их «жизнетворчество» было подчинено законам борьбы и полемики.

Возникает несколько вопросов. Первый: все ли символисты «превращали свою жизнь в искусство»? Ответ: нет, не все. «Жизнетворчество» не принимал поздний Блок. Он считал, что поэт в жизни должен быть «простым человеком». Все, что художник может сказать людям, он говорит своим творчеством. Вместо «жизнетворчества» (жизни по правилам искусства) у позднего Блока видна совсем другая тенденция — «жизнестроительство», стремление «выковать» из себя не «прекрасное произведение искусства», а Человека. Эстетике противопоставлена этика.

В известной степени отвергал «жизнетворчество» — до своей женитьбы в немолодом уже возрасте — и старший символист Федор Сологуб. В своих произведениях он постепенно «творил легенды» из «грубой жизни». Как всякий декадент, он считал, что жизнь — грязна, а искусство — прекрасно, но в быту он оставался самим собой. Жизнь его и так отличалась двойственностью: прекрасный писатель, он всю жизнь служил — педагогом, инспектором. Но эта «двойная» жизнь была невольной, и в «игру» Сологуб ее не превращал.

Наконец, были среди русских символистов два человека, у которых «жизнетворчество» строилось «по модели» Артюра Рембо — как отказ от художественного творчества во имя живой, внелитературной жизни. В конце XIX века поэт Александр Добролюбов «ушел в народ». Он сближается с крестьянами-сектантами, проповедует идеи, близкие к толстовству: борьбу с насилием, отказ от военной службы и т. д. В годы революции 1905—1907 годов так же ушел из мира «цивилизации» талантливый поэт Леонид Семенов, однокурсник А. Блока по Петербургскому университету. В молодости Л. Семенов, происходивший из родовитой дворянской семьи, был монархистом, собирался создавать отряды добровольцев для защиты царя от революционного народа. После Кровавого воскресенья 9 января 1905 года в его жизни произошел крутой перелом: он проклял царизм и ушел в революцию. Позже Семенов, однако, тоже стал склоняться к религиозным исканиям, к толстовству, «ушел в народ», стал зарабатывать на жизнь физическим трудом...

Конечно, с точки зрения символистов, это тоже было «жизнетворчеством» — и притом самого высокого класса. Но для самих А. Добролюбова и Л. Семенова это была (как, возможно, и для Рембо, когда он уже жил на Востоке) вовсе не игра, а как раз наоборот — отказ от всяких символистских игр, уход в настоящую жизнь. В 1907 году Блок часто думал порвать с символистским окружением: уехать на Волгу или стать переплетчиком. (В детстве ему подарили переплетный станок, и он хорошо умел переплетать книги.) Блок никуда не ушел, но именно такую — близкую к народу — жизнь он считал настоящей, а петербургскую — скучной болтовней, «игрой».

И второй вопрос: какой исторический смысл имеет это смешное превращение «жизни в искусство»? Как к нему относиться? Что это: романтическое чудачество, декадентское «безумие»? Или, может быть, просто насмешка над нами, «простыми людьми»? Зачем эти игры в жизнь вместо настоящей жизни?

Мы уже видели, что для самих символистов — как и для кубофутуристов — идея жизнетворчества была вполне серьезной: это была попытка создать в игре модель будущей жизни «в красоте» и выработать тип человека будущего как «человека-артиста». Но как выглядят такие игры в общей перспективе XX века?

Конечно, в декадентском «жизнетворчестве» (как мы видели) было много попросту жестокого, а в младосимволистском — много наивного, утопического. Но к этому дело не сводится.

Во-первых, символисты поняли, что искусство — огромная жизненная сила. Что оно заключает в себе самом возможность творить новые миры — и творить их не только на бумаге, но и в реальном человеческом поведении. Конечно, созданные символистами типы «жизнетворческого» поведения теперь кажутся странными, наивными или даже враждебными. Но сила искусства, сама возможность его воплощения в жизнь символистами была показана.

Во-вторых, символисты во весь голос заговорили о том, что подлинно прекрасная жизнь — это жизнь, в которой участвуют Красота, Праздник, Игра, Фантазия, все то, что есть в искусстве и что в искусстве порой получает наиболее полное выражение. Все мы знаем, что искусство учится у жизни. Но наш век продемонстрировал то, о чем символисты говорили уже в конце прошлого века: чтобы стать прекрасной, жизнь должна учиться у искусства. Символисты первыми попытались строить «жизнь как поэму».

Символисты часто забывали мысль их учителя В. Соловьева: жизнь — не только Красота, но и Добро, и Истина. Это «забвение» отразилось и в их творчестве, и в их «жизнетворчестве». Забывать об этом очень опасно. Но не забудем и о другом. Вне гармонии, вне искусства и культуры жизнь никогда не будет полноценной.

ПОРТРЕТЫ

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ (1873—1924)

Если о поэзии Блока современные юноши и девушки имеют некоторое представление (к сожалению, очень неполное), то имя Валерия Брюсова мало о чем говорит им. Между тем, хотя Брюсов уступал Блоку в лирическом таланте, роль его в истории русского символизма очень велика. Брюсов не только поэт, прозаик, драматург, переводчик, критик, исследователь литературы. Он прежде всего организатор символизма.

Творчество Брюсова, как и всякого художника, отражает особенности его личности. А личность — сложное переплетение наследственных черт, биографии, социальных и культурных воздействий эпохи.

Валерий Брюсов (как и Чехов) был внуком крестьянина, который еще до отмены крепостного права выкупился на волю сам и выкупил свою семью. Люди такой судьбы, родоначальники новых, свободных родов, как правило, были энергичными и по-своему талантливыми. Таков был и дед Брюсова. Выкупившись на волю, он долго бедствовал, но затем стал торговать выписанными из-за границы... пробками для бутылок. Конкурентов у Кузьмы Андреевича не оказалось, и он быстро разбогател. Несмотря на богатство, на купленный в Москве дом, дед Брюсова не стремился в «купеческую аристократию». В доме его сохранялись крестьянские порядки. «Ели у него из общей чашки», — вспоминал Валерий Брюсов. Дед никогда не пил, вообще отличался «строгими правилами».

Совсем другим был дед Валерия Брюсова со стороны матери, Александр Яковлевич Бакулин. Он тоже, «с внешней стороны», был после отмены крепостного права «деловым человеком»: торговал, арендовал землю и т. д. Но жизнь его души была совсем другая. «Он

был поэт», — с уважением напишет о нем В. Брюсов. Талант А. Я. Бакулина был небольшим. Только один раз в жизни он издал (на собственные деньги) книжку «Басни провинциала», да еще несколько раз его стихи были напечатаны в разных сборниках или газетах. Но писал он всю жизнь. Писал повести, романы, лирические стихи, поэмы... Писал, хотя в семье к его творчеству относились как к «какой-то постыдной слабости», своего рода болезни. А он все писал и писал...

Итак, по одной линии — воля, практический ум, деловые качества. По другой — полная непрактичность и... тоже воля, воля к творчеству.

Совсем иными были родители Брюсова. Отец его — «человек шестидесятых годов»: материалист, не веривший в бога, поклонник критика Писарева — того, который написал статью «Разрушение эстетики», отрицал значение Пушкина, Красоты и выше всего ставил Пользу. Над столом в кабинете отца висели портреты Чернышевского и Писарева. Он не был революционером, но среди его друзей были и революционеры-народники.

Женитьбу и семью отец В. Брюсова тоже стремился построить как «человек шестидесятых годов». Несмотря на суровость своего отца, женился он не по отцовскому, а по своему выбору. Жenu взял бедную, без приданого (Брюсов позже писал: «Мать моя была из семьи очень небогатой, у нее было пять сестер и шесть братьев, так что ни на какое наследство надеяться было невозможно»). А по купеческим представлениям середины XIX века, мать Валерия Брюсова, выходя замуж, была уже чуть ли не «старуха»: ей было не пятнадцать—семнадцать лет, «как положено», а двадцать три или двадцать четыре. Зато дочь поэта-неудачника и мать будущего вождя русских символистов была очень умной, тянулась к образованию.

Родители В. Брюсова свято верили в науку, презирали религию и даже просто фантазию. Оба были уверены, что их дети, если их правильно воспитывать, станут великими людьми. Особенно надеялись они на своего старшего сына, которому не случайно дали «необычное» имя Валерий.

Но родители Валерия Брюсова вовсе не были копиями своих отцов. Яков Кузьмич не унаследовал отцов-

ской энергии. Делами торговли он почти не интересовался, а философские и политические размышления его тоже постепенно отходили на задний план. Правда, в годы детства Валерия отец много с ним занимался, но когда сын подрос, отец уже был очень далек от домашних дел: он много пил, постоянно посещал игорные дома — места, где играли в азартные игры, увлекался скачками на ипподроме и прочими городскими «увеселениями». Мать будущего поэта, напротив, оказалась женщиной чрезвычайно волевой, настоящей хозяйкой дома.

Первые жизненные впечатления Валерия Яковлевича Брюсова были так же сложны и противоречивы, как и его «наследственность». С одной стороны, воспитывали его «по законам разума». В детстве Валерию никогда не читали и не рассказывали сказок, зато «разумные» книги он начал читать уже в три года. Это были книжки о природе, о животных и — к счастью — «Робинзон Крузо». Чтение «взрослых» книг, где много говорилось о великих людях — ученых, врачах, путешественниках, — развило в мальчике честолюбивую веру в то, что он рано или поздно станет «великим человеком». К детям своего возраста, которые меньше читали, чем он, Валерий Брюсов относился с презрением, в детских играх хотел быть первым.

Вместе с тем по характеру Брюсов в детстве был ребенком мягким, миролюбивым, не умел и не любил драться. Так подготавливалась первая драма в его жизни. Еще до гимназии, на даче под Москвой, он проиграл первую в жизни драку. Мальчик старше Валерия вызвал его на драку, повалил его на землю и долго бил кулаками по лицу. После драки Валерий убежал в парк, влез на дерево. Ему казалось, что все погибло, что жизнь потеряла смысл, он хотел идти к реке и утопиться...

Тяжелой была жизнь Брюсова и в младших классах гимназии. Валерий к этому времени был уже очень развитым мальчиком и хотел делиться своими знаниями с одноклассниками, но над ним только смеялись. «Товарищи скоро поняли, что я драться не умею, и стали меня преследовать», — писал Брюсов позже. Сначала его только дразнили тем, что он «купец» (большинство гимназистов были дворяне), потом перешли к побоям. «Дома, конечно, я не рассказывал

об этом. Кажется, уверял, что у меня очень много товарищей, что я хорошо сошелся с товарищами. Гордость».

Дело не только в оскорбленной гордости. Вопрос стоял так: либо воля мальчика будет навсегда сломлена, либо он добьется уважения одноклассников!

И воля слабого, мягкого ребенка победила. Уже к концу второго класса он добился признания товарищей — и добился не тем, что подлаживался, «подстраивался» под их интересы, а тем, что заставил их уважать себя. Началось с того, что на переменах Брюсов начал рассказывать (сначала только одному мальчику, а в конце концов — всему классу) содержание тех книг, которые он к тому времени успел прочесть и о которых другие второклассники даже не слышали. А в старших классах Брюсов (это происходило уже в другой гимназии) стал признанным вожаком всех интересующихся поэзией, историей, философией.

Такая победа дала новую вспышку честолюбия (теперь не детского) и воли к власти. Брюсов-юноша не сомневается, что он будет писателем. Характерно, что при этом он надеется не на талант, а на трудолюбие, талант же понимает не как радость, а как «долг» (перед самим собой и искусством).

Чтобы стать великим, необходимо «работать, писать, думать, изучать» (из дневника Брюсова). Ради своих целей девятнадцатилетний Брюсов готов жертвовать всем — даже любовью. В 1892 году он пишет: «Надо работать! Надо что-нибудь сделать! А то столько говоришь о себе, а нет ничего: становится чуть ли не смешно. За работу! Жизнь не ждет! <...> Прочь, чувство! Царствуй, мысль!» И чуть позже: «Я верю в свое будущее, а любовь к Варе кажется смешной и пустой. Вперед! На победу!»

Конечно, Брюсов совсем не был сухим рационалистом. Искусство и труд он любил, и ему только казалось, что он «логически доказывает» себе, что ему надо работать. Но и «проблема Вари» оказывается для него непростой. Отношения с девушками складываются так же трудно, как раньше с одноклассниками.

...Брюсов жил в очень своеобразном районе старой Москвы. Чтобы попасть в двухэтажный (а со двора — трехэтажный) «купеческий» дом Брюсовых, надо было пройти через «толкучку» (рынок), через узкие переулки, где по вечерам гремел оркестр, гуляли пья-

ные толпы, а «веселые девицы» грубо заманивали к себе «гостей». Стеснительный и романтично-книжный мальчик, конечно, побаивался этих мест, но они его и привлекали. Уже со второго класса Валерий часто думал о загадках ночной городской жизни, а подростком узнал и ее «разгадки»: продажную любовь, игры в карты на деньги и т. д.

Тем не менее он во многом в душе оставался застенчивым мальчиком. Мысли о высокой любви, вычитанные из книг идеалы, секс — все это путалось в его сознании и скорее мешало, чем помогало реализовать мечты о «настоящем» чувстве. Вот как описывал впоследствии Брюсов один из своих первых полудетских «романов»: на бульваре он и его друг «познакомились с двумя сестрами <...> — Анной и Леной <...>. Мой выбор остановился на Лене, бледной девочке, с тонкими чертами лица, еще чуждой всякого страстного чувства <...>.

Любил ли я Лену? Я должен ответить нет. Попытаюсь истолковать свою психологию, думы мальчика, воспитанного на французских романах... Я хотел обольстить¹ ее. Моей заветной мечтой было обольстить девушку. Во всех прочитанных мною романах это изображалось как нечто трагическое <...>. Мне хотелось быть героем романа — вот самое точное определение моих желаний <...>.

Это воображал пятнадцатилетний мальчик, сам робкий и стыдливый, не смевший прикоснуться к руке своей избранницы. Ах! жалкая мечта, навеянная французскими романами!

Я всегда знал <...> как поступают в таком-то положении люди. И я поступал именно так. <...> Я даже вполне убежден был, что люблю, убежден внешней стороной души, тогда как в тайной ее глубине я знал, что мне, в сущности, ничто эта Лена и всё ее существование. Я писал стихи к ней, бледные и тягучие, — такая же отраженная поэзия, как отраженным было и мое чувство». Но чем труднее складывались отношения с реальной девушкой, тем больше погружался подросток Брюсов в мечты о Страсти!

Сложным, противоречивым, раздвоенным вступал Валерий Брюсов в жизнь. И все же самой главной его

¹ Обольстить — (ära) vörgutada.

чертой, видимо, было честолюбие, стремление стать «великим человеком».

Юность Брюсова совпала со временем, когда в России зарождалось «новое искусство» — символизм, «декадентство». И Брюсов принимает мгновенное решение. «Гений» должен быть всегда новатором — он станет декадентом. Да что там «декадентом» — он будет вождем нового искусства! «Талант, даже гений», — как записывает Брюсов в дневнике, его не совсем удовлетворяют: они «дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало! Надо <...> найти путеводную звезду в тумане! И я вижу ее: это декадентство <...>. Будущее будет принадлежать ему, особенно если оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!»

Удивляет не то, что Брюсов хотел в девятнадцать лет возглавить новое течение: честолюбивые юноши были и будут во все времена. Удивительно другое — то, что Валерий Брюсов через девять-десять лет после этой записи действительно стал вождем русского символизма! И если его поэтический талант развивался медленно и трудно, то «талант воли» проявился исключительно рано и ярко.

Брюсов начал писать в раннем детстве. Он исписывал тетрадку за тетрадкой, сочиняя повести, рассказы, реже — стихи. Более того, он очень рано стал стремиться напечатать свои произведения. Ему не было и десяти лет, когда первые составленные им задачи были помещены в московской газете с длинным названием «Вестник литературный, политический, научный и художественный с афишами» (впрочем, впоследствии Брюсов признавался, что эти задачи исправлял его отец...). В 1884 году детский журнал «Задуманное слово» печатает «Письмо в редакцию» одиннадцатилетнего «Вали Брюсова», а учеником пятого класса он посылает свою первую «взрослую» статью в журнал «Русский спорт».

И однако как поэт Брюсов развивается медленно. Еще в начале 1890-х годов среди его стихотворений большинство слабых. Видимо, хорошо понимая это, Брюсов принимает два решения. Во-первых, надо учиться писать стихи! (Мысль эта довольно необычна для русской лирики: не только сторонники «самоценного

искусства», которые считали, что цель и ценность искусства — в нем самом, но и демократические поэты некрасовской школы были уверены, что главное для художника — талант, а не «ученье».) Во-вторых, считает Брюсов, «новое искусство» должно поражать читателя именно своей новизной: новыми, «небывальными» темами, рифмами, размерами, которые молодой поэт старательно изобретает.

В 1884—1885 годах Брюсов издает три выпуска сборников «Русские символисты». Сборники получили несколько скандальную известность (впрочем, именно на это Брюсов, видимо, и рассчитывал, особенно во втором и третьем выпусках). В сборниках было много мистификаций. Они гордо назывались «Русские символисты», то есть как бы представляли целое литературное направление или хотя бы группу. Издателем сборников был некий В. А. Маслов; казалось, что у нового направления есть уже свои меценаты-покровители. Но на самом деле в центре издания находился один-единственный «русский символист» — сам Брюсов. Большинство произведений написал он сам, используя разные псевдонимы (правда, в сборниках участвовал друг юности Брюсова А. Ланг-Миропольский и еще два-три поэта, но их роль была невелика). «Меценат» Маслов — тоже выдумка, это псевдоним Брюсова¹; сборники были изданы на деньги отца А. Ланга (и отчасти — отца Брюсова).

И в «Русских символистах», и — позже — в сборниках стихов самого Брюсова читатель постоянно сталкивался с чем-то неожиданным, эпатажирующим («дразнящим»). Вот пример неожиданной композиции — стихотворение, которое состоит всего из одной (и тоже достаточно странной) строки:

О, закрой свои бледные ноги!

Трудно увидеть в этом тексте какую-то особенно глубокую мысль. Но зато так до Брюсова в России, действительно, никто не писал! «Стихотворение» выз-

¹ Елена (Лёля) Маслова — девушка, с которой у Брюсова был первый «взрослый» роман, — умерла от черной оспы. Брюсов горестно пережил ее неожиданную и страшную смерть. В память о ней в качестве одного из своих псевдонимов Брюсов взял ее фамилию.

вало поток насмешек у критиков, обвинения Брюсова в сумасшествии, однако оно привлекло внимание к «декадентству», а в этом и состояла одна из главных целей будущего вождя будущего направления.

Что касается обвинений в безумии (а уж безумцем Брюсов никогда не был!), то «русских символистов» этим трудно было испугать. Европейская пресса уже более десяти лет кричала о том, что французские символисты — безумцы и «выродки-дегенераты. М. Нордау в своей на шумевшей книге «Выврождение» (корень тот же, что и в слове «выродки»!) одну из глав посвятил декадентам, находя в их творчестве практически все виды безумия и дегенерации. Но Брюсов не сомневался в гениальности Ш. Бодлера, П. Верлена, М. Метерлинка, С. Малларме. Он был уверен, что их критики — тупицы, которые выражают мнение мещан, не умеющих понимать сущность мира.

А непризнание гениев, гонения на пророков Брюсов-романтик считал главной чертой человеческой культуры. Библейских пророков толпа била камнями; великого Сократа афиняне заставили выпить яд... Поэтому и критика французских символистов — это признание их гения.

Правда, вначале, после выхода первого выпуска «Русских символистов», Брюсов еще не был подготовлен к тому, какой град «критических камней» полетит в него. Он был огорчен и растерян. Но к осени 1895 года, когда вышел последний выпуск, он уже не сомневался в том, что его путь — правильный.

Надо сказать и другое. Не всегда то, что писал Брюсов, было только эпатажем, насмешкой над «мещанским» читателем. Чаще молодой «декадент», следуя своим французским учителям, искренне стремился к углубленному познанию мира. Но поэтический язык его все равно оставался непонятным, странным.

Есть тонкие, властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.

(«Сонет к форме», 1895)

В XIX веке мало кто задумывался, есть ли какая-то связь между контуром и запахом предметов. Точнее, все были убеждены, что только сумасшедший может задать такой вопрос. Между тем современная психоло-

гия дает на этот вопрос ответ скорее позитивный. Да, связь есть, только, конечно, не между самими контурами и запахами вещей, растений, а между нашими зрительными и обонятельными ощущениями. Нам кажется, что определенным цветам соответствуют определенные ритмы и мелодии (на этом основано искусство цветомузыки). Есть что-то общее в восприятии запаха и вкуса (как часто маленькие дети лижут или даже откусывают кусочки приятно пахнущего мыла!) и т. д. И открытие этого любопытного явления принадлежало не только психологам, но и поэтам-символистам. А Рембо утверждал, что каждой букве соответствует определенный цвет. Брюсов лишь подхватывает этот образ, развивает его по-своему.

Самый шумный протест критики вызывали те образы Брюсова, которые (тоже вслед за французскими символистами) утверждали, что мир устроен алогично, что он не подчиняется законам логики. Вот, например, строки из стихотворения «Творчество» (1895):

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

Или (еще непонятней, скандально непонятно!):

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне (!).

Что за фиолетовые руки? Почему они чертят звуки (а не буквы) и почему — на стене? Как может быть тишина «звучной»? И каким образом луна раздвоилась на «обнаженный месяц» и «лазоревую (голубую, как лазурь) луну»? На все эти вопросы В. Брюсов и не думает давать ответ. Он ищет «нового» читателя, который воспринимает искусство не рассудком, а путем сложных ассоциаций.

Основные темы творчества у раннего Брюсова связаны с желанием дразнить, «эпатировать» читателя (хотя, конечно, они отражают чувства и взгляды поэта). На первом месте здесь, пожалуй, стоит утверждение своего «я». Брюсов — индивидуалист. Высшая ценность для него — личность:

Я не знаю других обязательств,
Кроме девственной веры в себя.
Этой истине нет доказательств,
Эту тайну я понял, любя.

Лирический герой Брюсова противопоставляет себя миру:

Я действительности нашей не вижу,
Я не знаю нашего века,
Родину я ненавижу...

Кроме эпатажа, в стихотворении есть и другое. «Декадентский» индивидуализм Брюсова — не просто эгоизм. Брюсов далек от современного, тупого и некрасивого, мещанского мира. Приведенные выше три строчки завершались четвертой:

... Я люблю идеал человека.

Что это за «идеал»? Это «сверхчеловек» Ницше, «человек-артист», Художник, Гений. Сравните идеал Художника в стихотворении «Юному поэту» (1896):

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.

Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

Итак, отрицать современность, никого не любить, кроме самого себя, — все это, в известном смысле, не самоцель. Все это нужно для того, чтобы «поклоняться искусству», Красоте.

Здесь Брюсов был глубоко искренен. Он действительно любил искусство больше всего на свете и готов был пожертвовать ради искусства даже Любовью — другой великой ценностью:

...Сокровища, заложенные в чувстве,
Я берегу для творческих минут,
Их отдаю лишь в строфах, лишь в искусстве.
А в жизни я — как выпитый сосуд.

Так возникает противоречие брюсовской творческой мысли: выше всего — «я», но «я» — лишь с л у ж и т е л ь Красоты.

Вторая ведущая тема поэзии Брюсова — любовь, страсть. Это романтическое чувство, не знающее никаких преград, часто губящее влюбленных. Чтобы его описать, нужны слова особые. Молодой Брюсов использует лексику экзотическую, чтобы подчеркнуть необычность переживания:

Моя любовь — палящий полдень Явы,
Как сон разлит смертельный аромат.
Там ящеры¹, зрачки прикрыв, лежат,
Здесь по стволам свиваются удавы.

<...>

Идем, я здесь! Мы будем наслаждаться...

<...>

День проскользнет. Глаза твои смежатся².
То будет смерть. — И саваном³ лиан
Я обовью твой неподвижный стан⁴.

Страсть — чувство страшное, загадочное, манящее. Долго длиться оно не может — это лишь «миг» необыкновенного счастья:

Час лишь один был действительный час,
Прочие — бледные списки⁵.

В 1890-х годах Брюсов много пишет. Один за другим выходят сборники его стихов: «Chefs d'œuvre» («Шедевры», 1895), «Me eum esse» («Это — я», 1897), «Tertia vigilia» («Третья Стража», 1900). Два первых — отражение тех настроений, о которых говорилось выше. Со сборника «Tertia vigilia» началась новая

¹ Ящер — hiidsisalik.

² Смежаться — закрываться.

³ Саван — surilina.

⁴ Стан — *здесь*: тело.

⁵ Список — *здесь*: копия.

(уже не скандальная, а серьезная) литературная известность Брюсова.

Различие между сборниками видно уже из их заглавий. «Шедевры» — название эпатирующее (Брюсов был сам смущен этим названием; в письмах он оправдывался, что книга содержит не вообще шедевры поэтического мастерства, а является «шедевром» лишь на фоне современной — очень слабой — русской поэзии). «Это — я» не заключает в себе столь высокой самооценки. Но в этом заглавии по-прежнему утверждается декадентская мысль о личности, «я» как о высшей ценности мира, основной теме поэзии.

«Третья стража» содержит совсем иную символику. Рим — как и все города античности — ночью охранялся сторожевыми войсками. Караул («стража») сменялся четыре раза за ночь. Третья стража выходила сторожить в самое темное время суток. Но к концу этой «стражи» на востоке уже загоралась заря.

Итак, «третья стража» — это символ времени, когда ночная тьма сменяется первыми проблесками утра. Символика связана здесь не с лирическим «я», а с эпохой, в которую живет герой брюсовской поэзии и его современники. Брюсов, который в 1890-х годах не желал писать ни о чем, кроме внутренней жизни личности, вдруг почувствовал себя поэтом Истории и Современности.

Начало XX века было временем необыкновенным. Приближалась первая русская революция. А первая революция — это как первая любовь. Все наполнено ожиданием чего-то необычного, чудесного, но то, чего ждешь, еще в тумане. Все неясно, загадочно.

Весь горизонт в огне и ясен нестерпимо,
И молча жду, *тоскуя и любя*, —

скажет в 1901 году Блок о мистической Прекрасной Даме, в образе которой слились ожидания Первой любви и Новой жизни.

Ожидание Нового всегда исполнено радости. И не случайно тот же Александр Блок назвал созданный в годы революции 1905—1907 второй сборник стихов «Нечаянная Радость». Но контуры этой Радости у разных людей начала века были разными. Одни знали четко, что они ждут пролетарскую революцию. Им представля-

лись свержение царя, уничтожение капиталистов и помещиков, стройные многотысячные демонстрации, железная дисциплина Нового хозяина. Другие представляли себе общенародную революцию как грандиозную мировую катастрофу, бурю, которая все уничтожает на своем пути. Стихия все разрушит — и только после этого «на голой земле» начнется новая прекрасная жизнь.

Символисты начала XX века (так называемые младшие символисты) тоже верили в стихию. Но это была мистическая стихия, небесная сила. Приближается обещанный в Библии «конец света». В Апокалипсисе говорилось, что в это время, перед своим концом, мир будет во власти зла — он станет царством Зверя (сатаны), вышедшего из глубины земли. Но зато на небе появится божественная «Жена облеченная [одетая] в Солнце». Воины Зверя и воины Жены вступят друг с другом в великий бой. С победой небесного воинства прежняя земля «прейдёт» (кончится, уничтожится) и наступит время «нового неба и новой земли» (этот новый мир именуется также «тысячелетним царством Христа»).

Брюсов в начале XX века верил во многое. Он считал, что правда есть и в материализме, и в религии, и даже в спиритизме¹. Но все же мечтания «младших символистов» казались ему наивными, и он этого не скрывал.

Предреволюционные надежды отразились в творчестве Брюсова по-своему. Его вера в новое лишена отчетливой религиозно-мистической окраски. Во многом он близок к тем писателям (демократам), которые видели в приближающейся революции «великую грозу», Стихию. Но и от них Брюсов отличался.

Во-первых, политические взгляды Брюсова сильно отставали в своем развитии от его поэтических представлений: до самого начала революции Брюсов считал себя монархистом, любил «царя и отечество», желал победы России в войне с Японией и т. д. Правда, его монархизм был каким-то особым, «личным» и на

¹ Спиритизм (от латинского *spiritus* — душа, дух) — мистическое течение, возникшее в середине XIX века. Спириты верили в загробное существование душ умерших и в возможность «общения» с ними.

творчество почти не распространялся. Брюсов был настолько убежден, что все истины справедливы, что однажды (в конце 1901 года) даже принял участие в составлении нелегального (распространявшегося без разрешения цензуры) сборника. О том, как это было, рассказывает писатель-символист Георгий Чулков, в то время революционно настроенный. Для этого сборника он «решил предложить переделать «Карманьолу»¹ на русский лад. Я прекрасно знал, как патриотически и монархически настроен Брюсов, но я также знал, что стихи как стихи ему были дороже его политических убеждений. И психологический расчет оказался верным. Валерий Яковлевич был даже польщен предложением и тотчас же согласился приготовить в несколько дней нужный мне текст революционной песенки». Брюсов, в отличие от Чулкова, не верил в возможность победы русской революции, но он так заразился новыми для него настроениями, что, когда Чулков «через несколько дней пришел к Брюсову за текстом «Карманьолы», поэт вручил» ему, «кроме перевода французской песни, несколько оригинальных революционных стихотворений»... И все же примерно до лета 1905 года Брюсов продолжал считать себя монархистом.

Второе отличие брюсовских настроений от настроений писателей-демократов более важно. Демократы верили в народную революцию. Для Брюсова стихия «народной страсти» — мятеж, бунт — тоже очень важна и привлекательна, но остается у него и прежнее «божество» — та сильная личность, которая ведет народы к победе или смерти.

Все эти мысли впервые отразились в сборнике «*Tertia vigilia*». Первый раздел книги — «Возвращение» (особенно его первое стихотворение 1900 года, которое тоже названо «Возвращение») — символически раскрывает важную для всех «новых поэтов» мысль: годы реакции — это время одиночества; каждый (особенно герой, личность) живет в эти годы один. Но наступают новые времена — и Герой тянется к героическому, к людям.

¹ «Карманьола» — французская революционная народная песня пляска с злободневным политическим содержанием.

... И много зим я был в пустыне,
Покорно преданный Мечте...
Но был мне глас. И снова ныне
Я — в шуме слов, я — в суете.

Герой снова влюблен (тема революции и тема страсти для Брюсова очень тесно связаны). Но борьба (хотя поэт сам еще не представляет, что это за «борьба») для него еще выше страсти, и он готов вырваться из объятий, чтобы уйти со «всеми»:

Но, если, страстный, в миг заветный,
Заслышу я мой трубный звук, —
Воспряну! кину клич ответный
И вырвусь из стесненных рук!

Другая постоянная мысль поэзии Брюсова — это мысль о том, что каждая идея включает долю истины, а цельная истина — всегда сложна и противоречива:

И странно полюбил я мглу противоречий...
<...>
Мне сладки все мечты, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих.
(«Я», 1899)

Такая мысль была «декадентской»: она означала относительность любой истины. Но в ней видны и любовь к абсолютной духовной свободе, и нежелание ограничить себя любой догмой.

Увлечение героями, великими людьми отразилось в разделе сборника, озаглавленном «Любимцы веков». Здесь — портреты людей прошлого, но портреты романтические: в каждом из них есть какая-то частица лирического «я». Брюсов сам писал, что он ищет в прошлом настоящее, в чужом — свое.

«Любимцы веков» рассказывают о людях великой страсти. Брюсов равно воспекает и великих полководцев, движением руки приказывавших уничтожать города и страны («Ассаргадон», «Наполеон»), и верившего в величие людей гениального Данте, творца «Божест-

венной комедии» («Данте», «Данте в Венеции»), и жреца египетской богини Изиды, прославленного своей чистой, безгрешной жизнью («Жрец Изиды»). Добро и зло еще мало волнуют Брюсова, для него главное — сила чувства. Она-то и отделяет Героя от презренного мещанина. Она же позволяет поэту поставить в один ряд великого полководца и того, кто служит великой любви, страсти («Цирцея» — о богине-волшебнице греческой мифологии, «Клеопатра», «Дон Жуан»).

Пожалуй, самое яркое отражение предреволюционных настроений Брюсова в начале XX века — поэма «Замкнутые» (1900—1901). В поэме (иногда ее называют «ревельской поэмой») отразились впечатления от поездки в Таллинн (Ревель). Но, конечно, «Безвестный Город» поэмы — не Ревель, а обобщенный образ.

«Замкнутые» — портрет старинного средневекового (а вместе с тем и современного буржуазного) города. Он по-своему красив («Он <...> горд и строен»), но это красота прошлого:

<...> ...От мира оградясь,
Он не хотел дышать ничем живым и новым,
Почти порвав с шумящим миром связь.

«Мертвая душа» Безвестного Города проявляется в том, что здесь все живут, подчиняясь строгим законам, все живут одинаковой жизнью, и даже любовь у всех одинаковая.

И понял я, что здесь царил кумир единый:
Обычной внешности.

Мещанской серости поэт противопоставляет (как и раньше) идеал страстной жизни. Он видит страсть в мире отверженных:

От этой пошлости, обдуманной, привычной,
Как жаждал, хоть на час, я вольно отдохнуть!
Но где в глаза живым я мог, живой, взглянуть?
Там, где игóрный дом, и там, где дом публичный!

Такую же красоту и страсть Брюсов-романтик видит в поэзии труда, в манящем мире «дальних стран»:

О, пристань! я любил твой неумолчный скрип,
Такой же, как в былом, дошедший из столетий, —
И на больших шестах растянутые сети,
И лодки с грузом серебристых рыб.
Любил я моряков нахмуренные взоры
И твердый голос их, иной, чем горожан.
Им душу сберегли свободные просторы,
Их сохранил людьми безлюдный океан.

Кто же победит: город цивилизации, машин или те, в чьих душах еще живет свобода и сила чувства? Иногда поэту кажется, что Безвестный Город — это прообраз будущей земли:

И страшная мечта меня в те дни томила¹:

<...>

Что, если Пошлость² — роковая³ сила,
И создан человек для рабства и оков?

<...>

И, как кошмарный сон, виденьем беспощадным,
Чудовищем размеренно-громадным,
С стеклянным черепом, покрывшим шар земной,
Грядущий Город-дом являлся предо мной.

Приют⁴ земных племен, размеченный по числам,
Обязан жизнию (машина из машин!)

Колесам, блокам, коромыслам⁵.

Предвидел я тебя, земли последний сын!

«Но нет!» Поэма завершается восторженным гимном свободе. Трудно узнать в ее авторе «монархиста»! Скорее это анархист, мечтающий о том, что мир цивилизации, машин будет разрушен и на земле воцарится радостная свобода «дикого человека», сбросившего все цепи:

... Борьба, как ярый⁶ вихрь, промчится по вселенной
И в бешенстве сметет, как травы, города,

¹ Томить — рііпата.

² Пошлость — банальность.

³ Роковой — фатальный.

⁴ Приют — varjuraik.

⁵ Коромысло — здесь: рычаг.

⁶ Ярый — здесь: яростный.

И будут волки выть над опустелой Сеной,
И стены Тоуэра¹ исчезнут без следа.

Во глубинах души, из тьмы тысячелетий,
Возникнут ужасы и радость бытия,
Народы будут хохотать, как дети,
Как тигры, грызться, жалить, как змея.

<...>

В руинах, звавшихся парламентской палатой,
Как будет радостен детей свободных крик,
Как будет весело дробить² останки статуй
И складывать костры из бесконечных книг.

Освобождение, восторг великой воли,
Приветствую тебя и славлю из цепей!
Я — узник, раб в тюрьме, но вижу поле, поле...
О солнце! о простор! о высота степей!

Человек конца XX века, над которым висит уже не романтическая, а реальная угроза гибели культуры, вряд ли восхитится картинами разбивания статуй и сжигания книг. Но «восторг великой воли», юношеское стремление «из цепей» на свободу — привлекают.

Следующий сборник Брюсова — «Urbī et orbī» (1903) — еще теснее связан с приближением революции. Его название (в русском точном переводе «Городу и миру»; иногда переводилось «Риму и миру») — это формула обращения папы римского к верующим. Слова эти означают, что папа римский говорит не только с римлянами, но с людьми всего мира. Сам Брюсов с обычной для него четкостью мысли впоследствии так объяснял смысл заглавия «Urbī et orbī»: «Я хотел сказать, что обращаюсь не только к тесному «граду» [городу] своих единомышленников, но и ко всему «миру» русских читателей». Это совсем новая задача! Читатель мыслится уже не как мещанин и тупица, а как достойный собеседник поэта. Черты эпатажа отходят на задний план. Перед нами раскрывается то, каким поэт видит мир, его «картина мира».

¹ Тоуэр (Тауэр) — замок-крепость в Лондоне, одна из королевских резиденций, затем государственная тюрьма.

² Дробить — killustama.

Современников поразили новые темы, которых у Брюсова до «Ugbi et ogbi» не было и которых никто от него не ждал. Брюсов из мира романтической мечты, от экзотических «лесов криптомерий», от образов прошлых веков приходит к современности. Его новые темы: современный город, жизнь «у земли», работа и — люди (те самые люди, которых Брюсов так презирал).

Еще недавно Брюсов предсказывал гибель больших городов («Замкнутые», «Конь блед»). Теперь его привлекает городская жизнь. Как его учителя, французские символисты, Брюсов, первый русский урбанист, видит: в городе много жестокости, но есть и своя красота и доброта.

Герой Брюсова теперь — «бродяга», свидетель дневной и ночной жизни города, счастья и позора живущих в городе людей.

Люблю одно: бродить без цели
По шумным улицам, один;
Люблю часы святых безделий,
Часы раздумий и картин

<...>

Смотрю в лицо идущих мимо,
В их тайны властно увлечен,
То полон грустью нелюдимой,
То богомолен, то влюблен.

(«Люблю одно», 1900)

Он учится болеть чужой болью, хотя голос его не «сентиментален», а всегда сдержан. Вот, например, стихотворение «Каменщик» (1901). Стихотворение это получило широкую известность и стало народной песней (первый случай в истории русского символизма!). Здесь вечная трагическая коллизия человеческой истории — народ сам строит свои тюрьмы:

— Каменщик, каменщик в фартуке белом,
Что ты там строишь? кому?

— Эй, не мешай нам, мы заняты делом,
Строим мы, строим тюрьму.

<...>

— Каменщик, каменщик, долгие ночи
Кто ж проведет в ней без сна?
— Может быть, сын мой, такой же рабочий.
Тем наша доля полна.

Но брясовский герой отличается от других «каменщиков» тем, что сам сознает трагизм своей «доли» (судьбы):

— Каменщик, каменщик, вспомнит, пожалуй,
Тех он, кто клал кирпичи!
— Эй, берегись! под лесами¹ не балуй...
Знаем всё сами, молчи!

В стихотворении звучит не только сочувствие: последние слова полны какой-то загадочной силы, какой-то невысказанной мысли о будущем.

Мелькают картины городской жизни — бытовые, простые, но включающие и фантазию. Мальчик, который никак не может вкатить на обледенелую гору бочку с водой и которому помогает внезапно появившийся ангел («Мальчик», 1901). Прекрасная девушка, которая должна была бы быть царицей, но одиноко идет куда-то по холодным улицам ночного города («Царица»)...

Особенно неожиданным был раздел «Песни». Брюсов, который раньше учил любить только «себя самого», теперь обращается к фольклору. Впервые символом создается современная городская песня, романс. Герой этой песни — фабричный рабочий. Содержание, как всегда в романсе, — любовь. Эта любовь — не «палящий полдень Явы», а простое человеческое чувство — сильное и грустное. Это неразделенная любовь:

Я ль не звал ее в беседку?²
Предлагал я ей браслетку³.
Она сердца не взяла
И с другим гулять пошла.
(«Фабричная», 1900);

¹ Леса — (ehitus-)tellingud.

² Беседка — lehtla.

³ Браслетка — käevõgu.

смерть любимой женщины:

Есть улица в нашей столице,
Есть домик, и в домике том
Ты пятую ночь в огневице
Лежишь на одре¹ роковом.

(«Фабричная», 1901)

Простые, нелитературные «городские» слова: «гулять» (быть любовниками), «огневица» (болезнь с высокой температурой). Но за ними стоят те человеческие чувства, которые Брюсов ценил всегда за их силу. Только теперь их носитель — простой горожанин.

Третий сборник Брюсова революционных лет — «Stephanos» («Венок») — вышел в 1906 году, в разгар революции. Брюсов считал стихи этого сборника несовременными, но это не так.

В разделе «Современность» Брюсов помещает стихи, в которых утверждает связь поэта с мятежом, со стихией революции. «Кинжал» (1903) имеет эпиграф из стихотворения Лермонтова. Лермонтов скорбит о том, что времена героизма прошли — острый кинжал современным людям не нужен, он спрятан в ножны² и давно покрылся «ржавчиной презренья»:

Иль никогда на голос мщенья
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок³...

Брюсов отвечает Лермонтову классически четкой, острой, как клинок, формулой:

Из ножен вырван он и блещет вам в глаза,
Как и в былые дни, отточенный и острый.
Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза,
И песня с бурей вечно сестры.

Во время русско-японской войны Брюсов — на стороне правительства. Тут в поэзии виден (впервые) его «монархизм»: он желает победы России, прославляет

¹ Одр (*устаревшее*) — постель.

² Ножны — (mōbga)tupp.

³ Клинок — (mōbga)tera.

Юлия Цезаря, решившего править Римом единовластно («Юлий Цезарь», 1905). Позорное поражение России в войне изменило настроения Брюсова: он понял ничтожество «хозяев» страны и запел новые песни, хотя и назвал их «знакомыми» своей душе. Песня восстания — вечная песня!

Эта песнь душе знакома,
Слушал я ее в веках.
Эта песнь — как говор грома
Над равниной, в облаках.

(«Знакомая песнь», 1905)

Брюсов видит «будни» революции («Уличный митинг», 1905), но его по-прежнему влечет к себе героическое, «хаос» борьбы («Лик Медузы», 1905). В стихотворении «Довольным» (1905) Брюсов возвращается к своей любимой мысли: прекрасными могут быть и жестокий деспот, и народ, если они сильны, героичны; только посредственность поэт всегда презирает:

Прекрасен, в мощи гордой власти,
Восточный царь Ассаргадон,
И океан народной страсти,
В щепы¹ дробящий утлый трон!

Но ненавистны полумеры,
Не море, а глухой канал,
Не молния, а полдень серый,
Не агора², а общий зал.

Брюсов призывает восстание — и сам готов, как человек старого мира, погибнуть в его огне!

И вместе с тем во всякой революции есть для поэта страшное. Со старым миром неизбежно погибнет величайшая ценность человечества — культура. Брюсов теперь, во время баррикадных боев в Москве, уже не призывает «складывать костры из бесконечных книг» (как в поэме «Замкнутые»). Но он понимает и принимает неизбежность великих разрушений. В стихотворении «Грядущие гунны» (1904—1905) он делит совре-

¹ Щепы — laastud.

² Агора — площадь собраний граждан в Афинах.

менных людей на «гуннов» (тех, кто пришел разрушить старый мир) и «мудрецов и поэтов». Смысл жизни «мудрецов» — сохранять ценности Духа для грядущих поколений. Поэт готов погибнуть, приветствуя новых людей.

Где вы, грядущие гунны,
Что тучей нависли над миром!
Слышу ваш топот чугунный
По еще не открытым Памирам.

<...>

Бесследно всё сгибнет, быть может,
Что ведомо было одним нам,
Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.

И все же свою роль Брюсов видит в другом — в том, чтобы тайно сохранять духовные сокровища для будущего:

А мы, мудрецы и поэты,
Хранители тайны и веры,
Унесем зажженные светы
В катакомбы, в пустыни, в пещеры.

Впрочем, Брюсов надеется, что люди Будущего смогут насладиться всем, что несет культура: Знанием и Красотой («К счастливым», 1905).

В сборнике «Stephanos» значительное место уделено любовной лирике. Она не менее нова, чем стихи о революции. Раньше, как мы видели, Брюсов ценил в любви лишь одно — страсть, эротику. Но вот в жизнь Брюсова вошла любовь — и в его поэзии появились совсем другие чувства: нежность, радость личного переживания. (Ведь сексуальное переживание может быть адресовано любой или любому; «декадент» Брюсов дерзко и эпатажно писал даже, что может «любить всех женщин»! Любовь же — в узком значении слова — всегда чувство к одной, *этой* женщине, *этому* мужчине). Стихи о любви в сборнике «Stephanos» посвящены писательнице Нине Петровской (см. главу «Жизнетворчество»). Это было, вероятно, самое глубокое чувство, пережитое Брюсовым, и оно породило особую глубину интимной лирики. Вместе с тем лирические

(как раньше — эротические) стихи Брюсова не были отделены от его гражданской лирики каменной стеной. В тех и в других прославлялись сильные, порой трагические чувства, яркие личности; и любовь, и бунт — высшие проявления Свободы.

Позже Брюсов выпустил еще три стихотворных сборника. Писал он и прозу (лучший его роман — «Огненный ангел» — также посвящен Нине Петровской), и драмы; много переводил. Особенно активен был Брюсов как литературный критик, автор статей по истории и теории литературы и т. д.

Он работал по-прежнему целыми сутками, не зная отдыха. Но поэтический талант его явно иссякал: хороших стихов было немало, но событиями в истории русской поэзии они уже не становились. А когда в 1910 году символисты объявили символизм как литературную группу закончившим свое существование, Брюсов, как в ранней молодости, оказался «полководцем без войска».

Это были годы тяжелейшего кризиса. Брюсов не сдавался, но понимал, что близок конец. Не раз приходили мысли о самоубийстве: ведь, кроме литературы, у Брюсова (странно сказать!), по сути дела, ничего и ничего жизненно необходимого уже не было.

Из кризиса Брюсова вывела Октябрьская революция, которую он сразу принял. Он создает сразу четыре сборника стихов, где главная тема — революционная («В такие дни», «Миг», «Дали»; последний — «Меа!» («Спешите!») — вышел уже после смерти Брюсова). Новым стало и появление «научных» стихов (например, «Мир электрона»). Брюсов уже давно мечтал о создании «научной поэзии». Наконец, заслуживают внимания и его «Опыты» — экспериментальные стихи, в которых поэт создает как бы стиховедческую «энциклопедию», где даны примеры самых разнообразных размеров, рифм и т. д.

Но все же самая большая заслуга Брюсова 1918—1924 годов — это его организационная деятельность. Брюсов со своей обычной энергией ведет самую разнообразную работу в области культуры. Он заведует Книжной палатой в Москве, становится председателем Всероссийского союза поэтов, работает в Наркомпросе (Народном комиссариате просвещения) и т. д. и т. п.

Любимым детищем Брюсова был созданный им в 1921 году Высший литературно-художественный институт. Брюсов был его ректором. Но не бюрократом и не великим поэтом сидел он в ректорском кабинете. Он читал студентам курсы русской, греческой и латинской литературы, «энциклопедию стиха» и даже... историю математики, отбирал в институт наиболее талантливую поэтическую молодежь. Вот где соединились способности и любовь Брюсова руководить охраной культуры, его эрудиция, честолюбие и огромная работоспособность.

АННА АХМАТОВА (1889—1966)

Анна Андреевна Ахматова (настоящая ее фамилия — Горенко) родилась 11 (23) июня 1889 года около Одессы. Когда ей был всего год, родители увезли девочку на север, в Царское Село под Петербургом (теперь — город Пушкин). Там будущая поэтесса жила до шестнадцати лет, хотя ежегодно все теплые месяцы проводила на Черном море. В ее творчество позже войдут и красота севера, и яркие впечатления юга, желание туда вернуться:

Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на́ босу ногу надеть,
И закладывать косы коронкой
И взволнованным голосом петь.

Лишь в старости Ахматова скажет, что ближе всего ей север. В образе Карелии для нее объединятся Россия и «Суоми» — Финляндия.

...Когда Ахматовой было шестнадцать лет, родители ее разошлись. Мать Анны Андреевны, взяв детей, уехала с ними в Крым, а затем в Киев. Здесь Ахматова оканчивает гимназию и начинает писать стихи («великое множество» стихов, как скажет она позже об этих годах). Тоска о Царском Селе, жалость к матери, а главное — пробуждающийся талант формируют характер Ахматовой.

Характер этот — нелегкий, но прежде всего для самой девушки. Она постоянно грустна, плохо схо-

дится с окружающими. («Я все молчу и плачу, плачу и молчу. Это, конечно, находят странным, но так как других недостатков я не имею, то пользуюсь общим расположением», — пишет она о жизни в Киеве). Но есть в ней и совсем другие черты: смелость (на юге она часами плавает в Черном море), дерзость, простота поведения. Мир рыбаков ей понятнее и ближе, чем жизнь родных.

Ахматова в шестнадцать лет — красивая, необычная девушка. Двоюродный брат, как узнаём мы из ее писем, объясняется ей в любви «каждые пять минут», а не очень талантливый и немолодой поэт Федоров преследует ее своими любовными клятвами. Но романтически настроенная Ахматова только смеется над этими «прозаическими» поклонниками: «Летом Феодоров [так иронически именуется его поэтесса] опять целовал меня, клялся, что любит, и от него опять пахло обедом». Любовь ей нужна только необычная, исключительная. И юная Ахматова «выдумывает» себе такое чувство — влюбляется в далекого (живущего в Петербурге) своего знакомого по Царскому Селу, студента-филолога В. В. Голенищева-Кутузова. Как всякой яркой, поэтической натуре, Ахматовой нравятся крайности: или рыбаки, или аристократы. Голенищев-Кутузов — князь, аристократ. Ахматовой нравятся его «аристократические» манеры, его полупрезрительное спокойствие. «Любовь по воспоминаниям» переживалась ею, однако, как настоящее и глубокое чувство: Ахматова даже пыталась кончить жизнь самоубийством от своей неразделенной любви — она хотела повеситься, но гвоздь выскочил из стенки! Жалость к матери заставила ее не повторять больше таких попыток.

Важная особенность Ахматовой этих лет — трагическое восприятие жизни. Девушка мечтает о настоящей любви. Но такая любовь (еще неиспытанная!) уже заранее кажется ей трагическим, неразделенным чувством, которому она, однако, навсегда останется верна. Через несколько лет, приехав в Петербург уже талантливой поэтессой и замужней женщиной, она поразит и Александра Блока, и других своих новых знакомых не только умом и простотой, но всегдашним выражением «тихой» грусти на прекрасном лице.

Конечно, кто же не бывал пессимистом в семнад-

цать-двадцать лет? Тем более в среде символистов, где «отвращение от жизни» часто становилось просто литературной модой, «жизнетворчеством». Но в печали Ахматовой виделось что-то настоящее. Не было ли это пророческим предчувствием будущих бед, которые вскоре нависнут и над Ахматовой, и над всей Россией (приближалась первая мировая война, бедствия последующих десятилетий).

В 1910 году Ахматова выходит замуж за одного из своих царскосельских друзей — молодого талантливоего поэта Николая Гумилева. Гумилев приезжал «просить ее руки и сердца» в Киев. Он женился по сильной любви. Ахматова же о своих чувствах говорила, изменяя текст известного романа «Средь шумного бала, случайно...» (слова А. К. Толстого): «Люблю ли его, я не знаю, но кажется мне, что люблю». Гумилев высоко ценил талант Ахматовой, ввел ее в круг поэтов-акмеистов. Литературные интересы художников были очень близки, их соединяла верная дружба. И все же совместная жизнь оказалась невозможной. В 1918 году Ахматова и Гумилев разошлись навсегда. Гумилев так писал о своей любви, полушутя, а наполовину с искренней грустью:

Из логова¹ змиева,
Из города Киева,
Я взял не жену, а колдунью,
А думал — забавницу,
Гадал — своенравницу²,
Веселую птичку-певунью.

Ахматова же в своих стихах создает (конечно, придуманный!) образ нелюбимого, грозного мужа или же любящего человека, который ревнует свою жену... к Музе, запрещает ей писать стихи!

С 1912 по 1923 год вышло шесть сборников стихов Анны Ахматовой: «Вечер» (1912), «Чётки»³ (1914), «Белая стая» (1917), «Подорожник» (1921), «Anno Domini» (1923). В них раскрылись главные черты раннего творчества поэтессы.

¹ Логово — нора.

² От слова «своенравный» — непокорный.

³ Чётки — palvehelmed.

Как большинство первых акмеистов, Ахматова не любит многозначной символики. Ее стихи далеки от мистических настроений, от решения сложных философских проблем. Ее тема — жизнь, человеческие отношения, раскрытые на фоне природы или быта. Все в них кажется таким знакомым... Но на самом деле ахматовская лирика очень нова, а за внешней простотой ее скрыта сложность понимания и изображения жизни.

Поэтессы от Сафо¹ до Лидии Койдулы или от Каролины Павловой² до Зинаиды Гиппиус всегда писали с том, чем жили женщины их поры. Но писали об этом тем же языком, что и лучшие художники их времени, — то есть как мужчины. Анна Ахматова впервые в русской, а может быть, и в мировой литературе заговорила на «женские» темы «женским» языком. Через много лет она иронически скажет об этом так:

Могла ли Биче³ словно Дант, творить,
Или Лаура⁴ жар любви восславить?
Я научила женщин говорить...
Но боже, как их замолчать заставить!

То, что язык поэзии Ахматовой — типично женский, хорошо понял ведущий русский поэт 1910-х годов Александр Блок. Благодаря молодой поэтессе за присылку поэмы «У самого моря», Блок писал: «Прочтя Вашу поэму, я опять почувствовал, что стихи я, все равно, люблю, что они — не пустяк (<...>). Все это — несмотря на то, что я никогда не перейду⁵ через Ваши «во все не знала», «у самого моря», «самый нежный», «самый кроткий» (<...>), постоянные «совсем» (это вообще не ваше, общеженское, всем женщинам этого не прощу)». Дело, конечно, не только в том, что Ахматова каждое свое переживание рисует как «самое сильное», «самое вечное» (хотя Блок подчеркивает именно

¹ Сафо (Сапфо) — древнегреческая поэтесса, жившая в VII—VI веках до нашей эры.

² Павлова Каролина Карловна (1807—1893) — русская поэтесса-романтик.

³ Биче (Беатриче) — героиня сонетов Данте.

⁴ Лаура — героиня лирики Петрарка.

⁵ Не перейду — *здесь*: не смогу понять или принять.

эту черту как «общеженскую», видя в ней не только силу чувства, но и истеричность, кокетство). Язык Ахматовой может быть и очень спокойным, сдержанным — но за ним все равно стоит именно женское чувство. А оно как бы само «находит» для себя «женские» слова. (Это же мы чувствуем, например, и в лирике такой замечательной эстонской поэтессы, как Марие Ундер, которая сама писала о значении для нее ахматовской традиции.)

В стихах Ахматова создает устойчивый поэтический «миф», «легенду» о своей лирической героине. Жизнь ее — вечное страдание о неразделенной, или обманувшей, или изменившей любви, вечные мечты о смерти, об уединении в монастыре, одиночестве. Не надо думать, что такие стихи — автобиографичны в прямом смысле слова. В Петербурге, став известной поэтессой и часто живя в разлуке с Гумилевым, Ахматова пользовалась огромным успехом. В отношении к ней ее друзей и поклонников смешивалось восхищение ее творчеством и ее своеобразной красотой. И «монахиней» Ахматова тоже не была. («Все мы — бражники¹ здесь, блудницы...²» — писала она о себе и о своих друзьях, собиравшихся в поэтическом кафе «Бродячая собака».)

Однако образ грустящей, оставленной своим «другом» героини не был и выдумкой. В отличие от ряда поэтов-акмеистов, которые осознанно хотели отделить поэтическое «я» (в стихах) от своего реального «я» (в жизни), Ахматова (как и Н. Гумилев и О. Мандельштам) создавала не стилизованные «рассказы в стихах», а подлинную лирику. В «я» лирической героини ярко и искренне отражено «я» поэтессы. Но только это, в первую очередь, — отражение ее мыслей и настроений, а вовсе не обязательно каких-то реальных событий. Впрочем, очень часто Ахматова рисует и реальные события: расставание с Н. Гумилевым, тоску о сыне, живущем далеко от Петербурга, любовные переживания этих лет и т. д. Но все они изображены не «протокольно», а пропущены сквозь «волшебную призму» фантазии и настроений поэтессы. Очень часто

¹ Бражник (*устаревшее*) — пьяница, гуляка.

² Блудница — распутная женщина.

в стихах говорится о том, что только что случилось, что пережито непосредственно и даже полностью не понято, а на самом деле это память о прошлом, о том, что давно и глубоко продумано. «Дневниковость», автобиографичность таких стихов и реальна, и обманчива одновременно.

Чувства своей героини Ахматова изображает ново и необычно. Она не всегда пишет прямо о своих настроениях, а если и пишет — то просто как бы «фотографирует» их:

Сегодня я с утра молчу,
А сердце — пополам.

(«Молюсь оконному лучу . . .»)

Тупо болит голова,
Странно немеет тело.

(«Я написала слова . . .»)

Читатель сам должен догадаться, что произошло с героиней, отчего сердце ее расколосось «пополам». Героиня этого как бы еще не понимает сама (в отличие от Ахматовой, которая изображает первую женскую реакцию на горе).

Для поэтессы очень важны те предметы, вещи, которые окружают героиню в моменты ее грусти или веселья:

Дверь полуоткрыта,
Веют липы сладко . . .
На столе забыты
Хлыстик и перчатка.

Круг от лампы желтый . . .
Шорохам внимаю.
Отчего ушел ты?
Я не понимаю . . .

Хлыстик, перчатка — не символы, а образы реальных предметов. Но образы эти исполнены глубокого чувства — ведь это то, что осталось от ушедшего любимого человека и от ушедшей радости. Героиня в тоске рас-

сеянно глядит вокруг, думает о чем-то своем, но — чисто женская черта! — всё видит и всё запоминает. И вещи становятся для нее знаками пережитого, памятью о прошлом.

Еще внимательнее следит героиня Ахматовой за собой, за всеми своими движениями. Даже горе «последней встречи» не прерывает этих постоянных и зорких наблюдений:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.

Характерная черта — и тоже женская: первая строка говорит о внутреннем состоянии лирической героини, но затем ее внимание обращается к тому, как она выглядит в эти тяжелые минуты, какое впечатление она производит. На кого?! Ведь никто, кроме осеннего ветра, ее не видит, не слышит ее «легких шагов»!

Но где-то в душе героини незримо живет не только ее «второе «я», наблюдающее за тем, что делает «первое», но еще и какой-то «он», который постоянно разглядывает «ее», оценивает каждое ее движение. И оценки этого «невидимого» исключительно важны для ахматовской лирической героини.

В стихах Ахматовой, конечно, упоминается и настоящее зеркало:

... А глаза глядят уже сурово
В потемневшее трюмо.

Но чаще «зеркалом» для ее лирического «я» являются «двойники», например, упавшая мраморная статуя в царскосельском парке:

... А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом,
Озерным водам отдал лик,
Внимает шорохам зеленым.

И моют светлые дожди
Ее запекшуюся рану...
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморную стану.

Как всегда, за простым описанием пейзажа скрыта сложная поэтическая мысль: статуя отражается в воде, как в зеркале, но одновременно и сама статуя — «зеркало» героини, так как в нем отображается ее будущая судьба (ее «окаменение», превращение в мрамор). Часто «зеркало» для героини — Муза, но часто это просто другая женщина — соперница, иногда подруга. А за этими двумя, постоянно наблюдающими друг за другом, стоит еще третий — «он», который во многом определяет их мысли и поведение.

Блоку приписываются слова, которые он якобы сказал, прослушав стихи Ахматовой: «Надо писать, как бы <стоя> перед Богом, а вы пишете, как бы <стоя> перед мужчиной». Героиня ее стихов, действительно, живет «как бы под мужским взглядом» — а что значит «лирическая героиня»? Молодая женщина, какой ее представляет себе Ахматова-поэтесса и... тоже женщина! Психологическая тонкость женских образов Ахматовой неотделима от какой-то частицы «последней правды» о других, а значит, и о себе.

«Женский» взгляд на мир вовсе не делает ахматовские стихи повышенно эмоциональными и «жалостливыми», как это порой бывало у поэтесс-женщин. Совсем наоборот. Стихи Ахматовой всегда внешне сдержанны, иногда даже холодноваты. Глубокое чувство всегда бьется в этих стихах в глубине, а не на поверхности. Зато тонкая наблюдательность лирической героини сослужила хорошую службу ее автору. Ахматова создает совершенно новый тип психологической поэзии. Истинное переживание не описывается прямо. («Отчего ушел ты?/ Я не понимаю», — наивно грустит девушка, но читатель понимает причины ее грусти. Да и сама она, наверное, знает многое, только сама себе в этом не сознается.) Взгляд героини как бы постоянно меняет направление, переходя от внешних предметов или жестов к самонаблюдениям, а от них — опять к окружающему. Между внешним и внутренним мирами устанавливается связь, которую трудно выразить словами, но которая, однако, хорошо понятна. В стихах возникает, как в пьесах Чехова, «подводное течение» — намеки на какой-то глубокий смысл происходящего.

ПРОГУЛКА

Перо задело за верх экипажа.
Я поглядела в глаза его.
Томилось сердце, не зная даже
Причины горя своего.

Безветрен вечер и грустью скован
Под сводом облачных небес,
И словно тушью нарисован
В альбоме старом Булонский лес.

Бензина запах и сирени,
Насторожившийся покой...
Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.

«Верх экипажа» — «глаза его» — взгляд «в себя» (в «томящееся сердце») — и снова в даль... Так, как будто случайно, скользит взор девушки в шляпе с пером, выехавшей в карете на прогулку с любимым... Но поэтесса знает, как показать «причину горя» героини. «Грустью скованный» вечер — как бы продолжение ее тоскующей души. А внешне ласковый жест мужчины («почти не дрогнувшей рукой») раскрывает тайный смысл отношений «ее» и «его». Спокойно-ласковая холодность спутника возвращает нас к уже понятному нам «томлению сердца» девушки...

Сравните знаменитое стихотворение «Сероглазый король».

Слава тебе, безысходная боль!
Умер вчера сероглазый король —

связывает «боль» героини и смерть «сероглазого короля», но как они связаны — еще не ясно. Далее ситуация усложняется: появляются образы мужа героини («рабочего») и горюющей королевы:

... Муж мой, вернувшись, спокойно сказал:

«Знаешь, с охоты его принесли,
Тело у старого дуба нашли.

Жаль королеву. Такой молодой!..
За ночь одну она стала седой».

Трубку свою на камине нашел
И на работу ночную ушел.

Дочку мою я сейчас разбужу,
В серые глазки ее погляжу.

А за окном шелестят тополя:
«Нет на земле твоего короля . . .»

Так, без всяких объяснений, через мелкие, казалось бы, детали («сероглазый король» — «серые глазки» дочери; спокойствие ни о чем не знающего мужа) раскрывается драма тайной любви героини и короля . . .

Ранняя лирика Ахматовой — настоящая поэтическая энциклопедия сердечных томлений и надежд. Но уже в эти годы в ее поэзии возникают и темы родной «скудной [бедной] земли», и тема Музы, творчества, и «вечные» вопросы о смысле жизни, о Родине, о войне и смерти. В годы революции и в последующие десятилетия эти темы становятся главными.

Ахматова не приняла революцию. Но зато она сразу поняла, что родину свою она никогда не оставит, как бы тяжело ей ни жилось. В эмиграции оказались самые близкие друзья и подруги, но поэтесса писала о них:

. . . Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной.
Темна твоя дорога, странник,
Полынью пахнет хлеб чужой.

Свою правду Ахматова видит в том, чтобы разделить со своим народом трагедии и несправедливости истории:

А здесь, в глухом чаду пожара
Остаток юности губя,
Мы ни единого удара
Не отклонили от себя.

И знаем, что в оценке поздней
Оправдан будет каждый час . . .
Но в мире нет людей бесслёзней,
Надменнее и проще нас.

Жизнь Ахматовой действительно становится трагедией. В 1921 году был расстрелян по обвинению в контрреволюционной деятельности бывший муж Ахматовой Николай Гумилев. Неудачными оказались ее второе и третье замужества. В 1937 году арестовали сына Ахматовой и одного из ее ближайших друзей — поэта Осипа Мандельштама. А в 1946 году, после доклада А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», Ахматова вообще была как бы «объявлена вне закона»: в течение более десяти лет ее произведения нигде не печатали, а критика поливала ее потоками грязной клеветы. В чем только не обвиняли замечательного поэта: она и «антисоветски настроена», и плохая патриотка, и «мистик», и писать не умеет ни о чем, кроме своих (!) любовных увлечений. Только после смерти Сталина началось «второе рождение» Ахматовой-поэта.

... Во второй половине 1920-х — начале 1930-х годов Ахматова пишет стихи редко, но талант ее все растет. Если раньше рассказать о любви — значило нарисовать сцену, зримую и слышимую, то теперь Ахматовой достаточно двух строк:

От других мне хвала — что зола,
От тебя и хула — похвала.

Стих ее становится кратким, афористичным. Любовь остается одной из основных тем, но теперь это жесткое, порой жестокое чувство. Почти никого из близких уже нет в живых, и любовь — почти всегда память о прошлом:

... Он в шестнадцатом году весной
Обещал, что скоро сам придет.

Любовь к сыну — тоже страдание, и в лирике Ахматовой сын превращается в Сына — распинаемого Христа, а мать — в Богоматерь, Богородицу:

Магдалина¹ билась и рыдала.
Ученик любимый² каменел.

¹ Мария Магдалина — евангельский персонаж.

² Ученик любимый — имеется в виду апостол Иоанн.

А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

Женщина, мать, Богородица. Ахматова, конечно, и теперь смотрит на мир с «женской» точки зрения, но теперь это и точка зрения миллионов людей-современников.

Однако не только страдание слышится в ахматовских стихах 1930-х годов и последующих — военных — лет. Ахматова оказалась одним из самых смелых и честных русских поэтов. Уже в начале тридцатых годов Ахматова ответила на вопрос, почему она теперь так мало пишет, с неслыханной смелостью и простотой:

И вовсе я не пророчица.
Жизнь моя светла, как ручей.
А просто мне петь не хочется
Под звон тюремных ключей.

В конце десятилетия она пишет поэму «Реквием» — о тех, кто погиб во времена сталинизма (любой строки этой поэмы достаточно было, чтобы автор поплатился за нее жизнью).

Лучшее произведение поздней Ахматовой, над которым она работала до конца жизни, — «Поэма без героя», начатая ею в последний предвоенный год. В ней талант Ахматовой раскрывается с совершенно новой стороны.

В годы молодости все ценили в ахматовской лирике простоту. Этот признак переносился и на самое поэтессу:

Я — тишайшая, я — простая,
«Подорожник», «Белая стая» —

так вспоминает Ахматова о своей прошлой поэтической и человеческой репутации. Репутация эта ошибочна: «тишайшая» Анна никогда не была «простой», как и ее стихи.

И все же «Поэма без героя» написана в гораздо более сложной манере. Это поэтесса видела и сама. Связывая начало поэмы с тем, что осенью 1940 года она как-то раз заглянула в шкатулку, где хранились пись-

ма времен ее молодости, Ахматова говорит своему читателю:

... У шкатулки ж тройное дно.

Но сознаюсь, что применила
Симпатические чернила¹,
Что зеркальным письмом² пишу,

И другой мне дороги нету, —
Чудом я набрела на эту
И расстаться с ней не спешу.

Действительно, в поэме за одними значениями образов раскрываются другие, за ними — еще более глубокие и т. д.

Раньше душевная жизнь героини раскрывалась на фоне природы и быта. Теперь Ахматова как бы возвращается от акмеизма к символизму с его сложными, «загадочными» образами, мистикой, фантастикой. Более того, она идет еще дальше, в глубь XIX века, и ее поэма — романтическая: вся она наполнена призраками, ожившими сонными видениями; люди из разных эпох встречаются в ней под одной крышей — и тут же исчезают, растаяв, как дым.

В первой (и основной) части поэмы — «Девятьсот тринадцатый год (Петербургская повесть)» — мы переносимся в последний год перед началом первой мировой войны. Здесь как бы накладываются друг на друга два сюжета. Первый — это «новогодняя баллада» о том, как в 1940 году, в новогоднюю ночь, «к автору вместо того, кого ждали, приходят тени из тринадцатого года под видом ряженых³».

Второй сюжет — это история из прошлой жизни «теней» и из молодости единственной живой среди них, героини повести. Из многих историй бурной, праздничной жизни, любви, ревности и гибели людей той поры

¹ Симпатические чернила — жидкость, используемая для тайнописи. Невидимый в обычных условиях текст выявляется особыми способами.

² Зеркальное письмо — другой вид тайнописи: текст кладется перед зеркалом и срисовывается его отражение. Чтобы прочесть такое письмо, надо его снова поднести к зеркалу.

³ Ряженный — одетый в маскарадный костюм.

Ахматова выбирает одну. Это «не ее» история, но события, которые развернулись в кругу ее ближайших друзей: поэтов, художников, артистов.

Начинающий поэт, драгун¹ Всеволод Князев влюбился в «Коломбину десятых годов», подругу Ахматовой Ольгу Глебову-Судейкину, популярную в художественных кругах Петербурга танцовщицу. Но «Коломбина» и знать ничего не хочет о серьезной, «вечной» любви молодого драгуна: она живет сегодняшними радостями, быстро меняющимися увлечениями. Очередное увлечение Олечки Глебовой-Судейкиной окончательно показало Всеволоду Князеву, что он нелюбим, — и драгун застрелился.

Почему из множества погибших друзей, возлюбленных, знакомых Ахматова выбрала именно молодого драгуна? Поэтесса отвечает на вопрос так: Князев был первым погибшим среди петербургских поэтов, близких к ахматовскому кругу. А первый — это предвещание всего того, что будет потом:

Сколько гибелей шло к поэту,
Глупый мальчик: он выбрал эту, —
Первых он не стерпел обид,
Он не знал, на каком пороге
Он стоит и какой дороги
Перед ним открывается вид . . .

Имя Всеволода Князева в самой поэме прямо не названо. «Первое посвящение» адресовано «памяти Вс. К.», но имя героя так автором и не расшифровывается. И хотя тема погибшего от жизненных «обид» мальчика очень близка Ахматовой, но все же не он главный герой «Поэмы без героя». Не он — так кто же?

На вопрос о герое можно ответить двояко. С одной стороны, название подсказывает, что героя здесь нет. Есть только воспоминания об уже умерших, видения близких — далеких, отделенных от героини смертной чертой, дорогих и страшных. Есть «гость из будущего» — кто-то очень близкий героине и, главное, живой. Но и он, видимо, не герой. Героя ни в прямом смысле слова (того, кто героичен), ни в романическом (предмет любви) в поэме нет.

¹ Драгуны — вид кавалерии в европейских и русской армиях в XVIII—XX веках.

Надо сказать, что в годы, когда поэма была начата и писалась, выражения «безгеройность», «безгеройное время» в критике могли означать только одно — суровый выговор автору за то, что он не видит героев, не создает героических образов. Ахматова, видимо, прекрасно понимает это, и само название поэмы оказывается дерзким и полемическим (впрочем, название можно понимать и иначе: герой был, но он погиб, как погибли Гумилев, Мандельштам и другие, и в поэме — только призраки героев).

Но «герой» в литературоведческом смысле — «персонаж» — в поэме есть. Сама Ахматова уверяет нас (точнее, героиня поэмы, «автор», уверяет своего «редактора»):

... «Там их трое —
Главный был наряжен верстою¹,
А другой как демон одет, —
Чтоб они столетьям достались,
Их стихи за них постарались,
Третий прожил лишь двадцать лет, —

И мне жалко его»...

«Третий» нам уже известен — это Всеволод Князев. Второй («другой») — это какой-то знаменитый поэт, соперник юного драгуна и невольный виновник его гибели. Имя его тоже не названо, но «вычисляется» из многочисленных цитат и намеков. Например, рассказывая об отношениях «знаменитого соперника» и прекрасной танцовщицы, Ахматова пишет:

Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале.

В стихотворении «В ресторане» Александр Блок писал:

Я сидел у окна в переполненном зале.
Где-то пели смычки о любви,
Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого как небо ай².

¹ Имеется в виду маскарадный костюм героя — полосатый столб, которым отмечали на дорогах расстояние между населенными пунктами.

² Ай — марка шампанского.

... У нас нет данных о романе Блока и О. Глебовой-Судейкиной, и стихотворение «В ресторане», видимо, посвящено не ей. Скорее всего, эти эпизоды вымышлены Ахматовой. Блок вводится в поэму как самое яркое воплощение эпохи 1910-х годов, это ее прекрасный и страшный, трагический «демон».

Что касается первого «героя» — того, чей призрак явился героине поэмы в ночь на Новый год в маскарадном наряде «полосатой версты», — то здесь труднее всего определить прототип образа. Сама Ахматова говорила, что это обобщенный образ поэта; исследователи находят в «полосатой версте» черты разных поэтов 1910-х годов.

Видимо, героем «безгеройной» поэмы является сама эпоха 1910-х годов, как ее представляла себе Ахматова в 1940 году, когда вторая мировая война уже бушевала в Европе.

«Девятьсот тринадцатый» — это время молодости поэтессы. Каким оно теперь кажется ей? Прекрасным, «ослепительным» — но и во многом жестоким, бесчеловечным. Жизнь молодых, талантливых литераторов, художников, артистов предреволюционного десятилетия рисуется в поэме как бесконечный праздник. Даже тени уже погибших людей тех лет являются героине пестрой, нарядной и шумной толпой. Ах, как прекрасен танец «козлоногой» (О. А. Глебова-Судейкина исполняла роль Козлоногой в балете И. Саца «Пляс козлоногих»):

Как копытца, топочут сапожки,
Как бубенчик, звенят сережки¹,
В бледных локонах злые рожки,
Окаянной² пляской пьяна, —
Словно с вазы чернофигурной,
Прибежала к волне лазурной,
Так парадно обнажена.

Пусть у «козлоногой» танцовщицы рожки — «злые», а пляс — «окаянный». Все равно она прекрасна. Она до того легка, грациозна и счастлива, что, вспоминая подругу своей юности, героиня сомневается, действи-

¹ Сережки — серьги.

² Окаянный — проклятый.

тельно ли такая всепобеждающая красота могла существовать на свете:

... неужели
Ты когда-то жила в самом деле
И топтала торцы¹ площадей
Ослепительной ножкой своей?

Среди пришедших к поэтессе других «теней из тринадцатого года» так же много бурного веселья, страсти. Это — «новогодние сорванцы», гуляки. Что из того, что многие из них — великие грешники? Зато они все талантливые художники, а

поэтам
Вообще не пристали грехи.

И даже когда мы узнаем о тревоге и страхе героини, увидевшей, вместо того, живого, которого она так ждала к себе, призраки прошлого:

Нету меры моей тревоге...

<...>

Не для них здесь готовился ужин
И не им со мной по пути, —

даже и тогда мы чувствуем страшную красоту происходящего. Это — романтическая красота баллады, и здесь к месту и мертвецы, и призраки, и даже сам «Владыка Мрака» — Сатана.

Ощущение какой-то колдовской поэзии поддерживает и метр «Поэмы без героя», напоминающий балладный стих. В середине и конце каждой строфы есть строка с мужской рифмой. Но перед ними и между ними как бы течет поток рифмующихся строк с женской рифмой, число которых колеблется от двух до пяти. Это создает ощущение какого-то волшебного кружащегося водоворота, который засасывает в себя читателя:

¹ Торец — pakksillutis (tee).

Этот — Фаустом, тот Дон Жуаном,
Дапертутто¹, Иоканааном²;
Самый скромный — северным Гланом³
Иль убийцею Дорианом⁴,
И все шепчут своим Дианам⁵
Твердо выученный урок —

и т. д.

Сама Ахматова пишет, что, создавая поэму, она была как бы поневоле захвачена музыкальным потоком («Музыкальный ящик гремел», «И отбоя от музыки нет»). Музыка с любовью сравнил Пушкин в «Каменном госте». Обе они — гармония, красота.

Все это так. Но полная ли это правда о поэме с молодым драгуном-самоубийцей? Если «поэтам <...> не пристали грехи», то почему же Ахматовой «жалко» юношу, над которым торжествует «знаменитый соперник»? И почему она хочет своей поэмой «казнить» себя? Откуда постоянная тема «вины» и «расплаты»? Да, прекрасен был мир «сорванцов» 1913 года. Но было в нем и ужасное. «Красота», страсть, радость отодвинули всё. Всё, в том числе и чувство долга, вины, даже простой человеческой жалости. Иначе, быть может, и не погиб бы «глупый мальчик». Ведь его ночной крик о спасении и помощи:

«Помогите, еще не поздно!
Никогда ты такой морозной
И чужою, ночь, не была!» —

не был услышан никем.

Отсюда — трагически безответный вопрос героини о том, что же это такое — последний год жизни, в которой еще не было мировых войн:

¹ Дапертутто — волшебный доктор из сказки Э. Т. А. Гофмана «Приключение накануне Нового года».

² Иоканаан — библейский пророк; персонаж пьесы О. Уайльда «Саломея» (1893), популярной в кругах поклонников «нового искусства».

³ Глан — герой романа К. Гамсуна «Пан» (1894).

⁴ Дориан — герой романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1890).

⁵ Диана — в римской мифологии богиня растительности, охоты, воплощение луны; здесь «Дианы» (ироническое) — «возлюбленные».

Золотого ли века виденье
Или черное преступленье?

Мысль Ахматовой, конечно, глубже того, чтобы просто напомнить о «грехах поэтов», о том, что Красота не имеет права отменять или презирать Добро, Любовь.

В «Поэме без героя» поражает глубокое чувство истории. Прошлое, настоящее и будущее — неразрывная цепь:

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный праздник мертвой листвы.

Будущее — всегда возмездие за прошлое (Ахматова не случайно вспоминает в поэме Блока: ее понимание «расплаты» очень близко блоковской поэме «Возмездие»).

Так вот в чем главная (чаще всего — невольная) вина «сорванцов» «девятьсот тринадцатого года». Они были поразительно безответственными. Как бы «заколдованные» своим вечным праздником Красоты и любви, они не глядели в глаза Истории. Не могли или не хотели видеть, что великолепный спектакль их жизни подходит к концу:

Пятым актом из Летнего сада
Веет...

Не хотели «платить по счету», подумать о том, что из малого равнодушия и оправдания зла рождается зло великое, которое сильнее самого «Владыки Мрака».

Словно в зеркале страшной ночи,
И беснуется, и не хочет
Узнавать себя человек, —
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

Но то, что не поняли друзья ушедшей молодости, понимает и не может забыть Ахматова. Для нее связаны все времена, все люди и события в мире. Теперь ясна и еще одна причина выбора сюжета. Ахматова

пишет о красавице 1913 года: «Ты — один из моих двойников». Чужая вина для нее — то же, что и своя («Не тебя, а себя казню»). И все то страшное, что случилось со всей страной и с ней самой, Ахматова принимает как «расплату по общему счету».

Поэтому после повести о девятьсот тринадцатом годе в поэме идут сцены из жизни, современной Ахматовой. Они то окрашены горькой иронией (разговор с редактором, который делает поэтессе выговор по поводу несовременности ее поэмы), то звучат трагически, то героически. Вторая и третья части поэмы написаны в годы Великой Отечественной войны, а эпилог завершен уже после смерти Сталина, в 1960 году.

Здесь мы снова ощущаем глубокий историзм Ахматовой, ее мужество и острый ум. Смерть одного человека была для поэтессы знаком всеобщей гибели. Но в гибели миллионов людей Ахматова видит знак будущей победы. Война рисуется как грандиозная панорама народных передвижений:

От того, что сделалось прахом,
Не сраженная смертным страхом
И отмщения зная срок,
Опустивши глаза сухие
И сжимая уста, Россия
В это время шла на восток.
И себе же самой навстречу
Непреклонно в грозную сечу¹,
Как из зеркала наяву,
Ураганом — с Урала, с Алтая,
Долгу верная, молодая
Шла Россия спасать Москву.

Это не казенный патриотизм («Я ль растаю в казенном гимне?»), а та же самая молчаливая, стыдливая любовь к родному, которая заставила Ахматову остаться дома в годы революции. И снова звучит тема возмездия. Эпоха беспечного праздника, легкомысленной жестокости «виновата» во всем том, что случилось позже, а «платит по счету» народ. Но на новом витке истории появляются и новые виновники народных трагедий — виновники войны, месть которым — Победа.

¹ Сеча — битва.

Конечна жизнь одного и даже жизнь миллионов. Но история бесконечна. Она имеет свой смысл. Этот смысл для человека связан с понятием Долга, ответственности перед всеми.

Ахматова не умерла в годы, когда ее «всенародно опозорили». Она дожила до выхода новых сборников своих стихов, до возвращения сына. В 1960-х годах она была удостоена звания почетного доктора Оксфордского университета, награждена в Италии премией «Этна-Таормина».

Однако многие произведения Ахматовой (прежде всего — поэма «Реквием») при ее жизни «как бы не существовали». Они увидели свет только недавно. И теперь всем видна справедливость горьких и гордых слов «тишайшей» поэтессы:

Нет! и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл —
Я была тогда с моим народом
Там, где мой народ, к несчастью, был.

ОГЛАВЛЕНИЕ

К читателям	5
Эпоха модернизма: «серебряный век» русской поэзии . .	7
Чередование периодов поэзии и периодов прозы в исто- рии русской литературы	7
Литературная и культурная ситуация в начале XX ве- ка. Модернизм	14
Предшественники модернизма в русской поэзии: В. Со- ловьев и И. Анненский	21
Владимир Соловьев	21
Иннокентий Анненский	28
Основные течения русского модернизма	41
Символизм	42
Футуризм	62
Акмеизм	67
Модернизм в искусстве и модернист в жизни	76
Символ	76
Жизнетворчество	86
Портреты	110
Валерий Брюсов	110
Анна Ахматова	134

Лотман М., Минц З.

Л 80 Статьи о русской и советской поэзии. — Таллинн:
Ээсти раамат, 1989. — 160 с.

ISBN 5—450—00694—2

Сборник критических статей о русской советской поэзии для
учащихся старших классов школ с эстонским языком обучения.
Выходит в серии «Школьная библиотека».

Л $\frac{4603020101-349}{901(15) - 89}$ 116—89

84.3 Э

Школьная библиотека
Лотман Михаил Юрьевич, Минск Зара Григорьевна

Статьи о русской и советской поэзии

Редактор В. Горнев
Художественный редактор М. Руйзо
Технический редактор М. Вахтре
Корректор М. Одолева
ИБ № 6539

Сдано в набор 19. 12. 88.
Подписано в печать 10. 05. 89.

МВ-02755
Формат бумаги 84×108/32
Бумага печатная № 1
Гарнитура литературная

Печ. л. 5,0
Усл. печ. л. 8,4
Усл. кр.-отт. 8,6
Уч.-изд. л. 8,10
Тираж 8000 экз.
Заказ № 4905
Цена 45 коп.

Издательство «Ээсти раамат»,
200090, Таллинн, Пярнуское шоссе, 10.
Типография им. Ханса Хейдеманна,
202400, Тарту, ул. Юликооли, 17/19 I