

21572-Р) 8
М-17

Д. МАКСИМОВ

РУССКИЕ ПОЭТЫ НАЧАЛА ВЕКА

Валерий Брюсов
Александр Блок
Андрей Белый
Анна Ахматова



Д. МАКСИМОВ

РУССКИЕ ПОЭТЫ
НАЧАЛА
ВЕКА



Д. МАКСИМОВ

РУССКИЕ ПОЭТЫ НАЧАЛА ВЕКА



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1986

Отдельные части этой книги писались, с перерывами, много лет как обособленные очерки, но постепенно сложились в единство, ясное из заглавия книги. Это единство определяется не только постоянством точки зрения автора, но, прежде всего, общностью тех исторических и духовных закономерностей эпохи, которые, проникая в творчество изучаемых поэтов, дают нам основание видеть в них, при всех их различиях между собою, смежные, связанные и зависимые друг от друга явления литературы. Автор книги рассматривает материал во многих ракурсах, соответствующих различным проблемам и заданиям, надеясь, что такой подход не разрушит последовательности изложения и будет способствовать многостороннему освещению темы.

Д. Максимов

Художник Иван Васильев

1



БРЮСОВ.
ПОЭЗИЯ И ПОЗИЦИЯ

•

О МИФОПОЭТИЧЕСКОМ
НАЧАЛЕ
В ЛИРИКЕ БЛОКА

•

О РОМАНЕ-ПОЭМЕ
АНДРЕЯ БЕЛОГО
«ПЕТЕРБУРГ»

Памяти моего брата
Владислава Евгеньевича
Евгеньева-Максимова

БРЮСОВ. ПОЭЗИЯ И ПОЗИЦИЯ

Имя Брюсова неискоренимо вошло в историю русской литературы. Брюсов известен как прославленный поэт и ученый, обладающий огромным запасом знаний и много-сторонней культурой, как вождь русского символизма, как прозаик и переводчик, как литературный критик, исследователь Пушкина, знаток и историк русской, французской, римской и армянской поэзии, теоретик стиха и вместе с тем как один из тех немногих законодателей индивидуалистического искусства, которые после Октября порвали с буржуазным миром и перешли на сторону победившей революции. Все это обеспечивает внимание к Брюсову.

И тем не менее *непосредственное* отношение читателей к его творчеству сложно и разнородно. Образ его поэзии не вполне сложился в сознании читателей, мерцает и колеблется. Мнения о Брюсове разноречивы и часто основательны в своей противоположности. И эти разноречия и колебания в понимании и в оценке Брюсова можно осмыслить и объяснить. В них отражается не только естественное драматическое столкновение вкусов сменяющих друг друга поколений, но и индивидуальные особенности брюсовского творчества.

Отношение Брюсова к жизни было противоречивым. Самый характер личности Брюсова как поэта, страстной и вместе с тем рассудочной, устремленной к лирике и не всегда способной овладеть подлинным лиризмом, может служить препятствием к живому общению с его поэзией. Его творчество соприкасается с декадентской литературой не только внешними гранями, то есть в какой-то мере включается в ту зону, которая, естественно, продолжает вызывать в нас чувство некоторой настороженности. Однако содержание поэтического мира Брюсова, как и вся-

кого подлинного и самобытного поэта, не сводится к декларациям и канонам литературной школы, к которой он принадлежал и в которой, стоит прибавить, мы находим не только отрицательные явления. Жизнь и творчество Брюсова — это история исканий, эстетических завоеваний и разведок, путь больших достижений и больших утрат, в конечном счете ведущий его к изживанию декадентских пристрастий. Стоя на этом пути, усваивая опыт XIX и XX столетий и, в частности, великий просветляющий опыт русской классической литературы, Брюсов открыл новые стороны поэтического содержания эпохи, показал неизвестные у нас способы эстетической реализации, создал значительное количество своеобразных и весомых произведений, которые, оставив глубокий след в поэзии начала века, не могут быть забыты и в наше время.

Эти мысли положены в основание предлагаемого очерка. Я стремился наметить в нем лишь самые общие контуры поэзии Брюсова и его литературно-эстетических позиций. Оставаясь в границах историзма, я не мог вместе с тем лишиться свои характеристики осторожного контроля современного эстетического сознания. Мне казалось, что эта поправка от лица современности не должна привести к модернизации и нарушить исторический принцип, поскольку прошлое человечества всегда поясняется его будущим, а в изучении искусства *должна* присутствовать его прямая или *хотя бы подразумеваемая* эстетическая оценка. Мне думалось и думается, что существенным недостатком многих современных работ о Брюсове является именно это нарушающее масштабы наблюдаемых фактов ослабление эстетически-оценочного подхода, который нельзя заменить ни анализом тем и идей, ни формальным исследованием поэтики.

И еще одно. Говоря о Брюсове, поэте и литераторе, я пытался дать общее представление о его человеческой индивидуальности. Я убежден, что проникнуть в глубину лирического творчества, закрывая глаза на личность поэта, невозможно. Личность есть причина поэзии и, как всякая причина, присутствует и активно живет в том, что она вызвала к жизни. Воспринимая содержание лирических произведений, мы мыслим это содержание не только в их собственных границах, но и вне границ — в проекции на воссоздаваемую действительность, а в частности, на личность автора: искусство и наши мысли об искусстве по самой своей природе выходят из себя.

Репутация молодого Брюсова как поэта и литератора далеко не соответствовала отношению к нему читательских и литературных кругов в период его зрелости. В 1907—1908 годах Брюсов был признан едва ли не самым крупным из живущих в то время русских поэтов. Совсем по-иному оценивали его раннюю литературную деятельность современники. Читатели, журналисты и репортеры 90-х годов видели в Брюсове дерзкого нарушителя освященных традицией приличий, создателя непонятных, сумасшедших стихов, страдающего манией величия. «Если все это не чья-нибудь добродушная шутка, — писал один из критиков по поводу стихов Брюсова и его друга, поэта Миропольского, — если г.г. Брюсов и Миропольский не вымышленные, а действительно существующие в Белокаменной лица, — то им дальше парижского Бедлама или петербургской больницы св. Николая идти некуда».¹

Такая репутация не была случайной. Молодой Брюсов не только не боялся ее, но даже намеренно ее создавал. Чтобы воздействовать на читателей, воспитанных в традиционных вкусах, чтобы раздражить их, чтобы привлечь к себе внимание, Брюсов решался тогда на крайние меры. Некоторые из его юношеских литературных выходов напоминают эпатаж французских романтиков и являются своего рода увертюрой к «желтым кофтам» русских футуристов. Таково знаменитое, ориентированное на античные моностихи однострочное стихотворение Брюсова о «бледных ногах», которое, против всех правил, занимало в книге целую страницу. Таково экстравагантное заявление в авторском предисловии к первому лирическому сборнику Брюсова о том, что «не современникам и даже не человечеству» завещает автор эту книгу, а «вечности и искусству». Таковы, по-видимому, и некоторые эротические вольности ранней брюсовской поэзии.

Один из современников Брюсова не без остроумия сравнивал его с Теофилом Готье, появившимся, к ужасу публики, на первом представлении «Эрнани» с муаровой лентой вместо воротника и в красном жилете. Готье на-

¹ Кор. А. н. (Коринфский Аполлон). Русские символисты. Вып. 1. М., 1894. — Север, 1894, 22 мая.

дел этот шокирующий жилет всего один раз, а его литературное имя, как он сам выражался, осталось облаченным в него чуть ли не на всю жизнь. Брюсова постигла почти такая же судьба. В сущности, немногочисленными эпатажными выступлениями его никак не соответствовала их многолетняя скандальная слава, надолго искажившая в глазах читателей образ поэта.

Объяснение этого вызывающего поведения молодого Брюсова следует искать в его литературной позиции и в условиях эпохи.

Валерий Яковлевич Брюсов родился 1 декабря (13 декабря н. с.) 1873 года в Москве. Личность и мировоззрение молодого Брюсова в главных чертах сложились во второй половине 80-х и в начале 90-х годов. В истории России это было время политической реакции и подготовки к массовому освободительному движению пролетариата. Русский капитализм достиг своего расцвета и порождал новые формы антидемократической идеологии. В этой обстановке началось формирование той разновидности индивидуалистического сознания, которая выразилась в явлении так называемого «человека *fin de siècle*» — «человека конца века», будущего «декадента». Народничество, потускневшее и в значительной мере потерявшее революционную направленность, уже неспособно было с прежней энергией противостоять идеологии растущего индивидуализма и идейному разброду. Социал-демократическое движение еще не распространилось вширь, еще только набирало силы, хотя уже и возбуждало оживленные споры и привлекало к себе мысли передовых людей. В художественной литературе того времени оно не нашло своего активного выражения.

Русская литература 80-х годов в лице лучших писателей тех лет оставалась верной демократическим и реалистическим традициям. Высокий реализм эпохи, представленный произведениями Льва Толстого, Щедрина, Чехова, Короленко, Гаршина, сохранил в себе и развил то страстное беспокойство и ту непримиримость, которыми отличалось творчество предыдущего периода. Но в литературе того времени, если рассматривать ее в целом, обнаруживаются также и черты, обусловленные прежде всего кризисным состоянием народнической идеологии. Идейный напор и критический пафос, характерные для писателей-демократов 70-х годов, в следующих десятилетиях ослабевают. Литература, так или иначе связанная с гражданскими традициями, становится более умеренной

и эмпирически-описательной. Идейная острота там, где она сохранилась, нередко превращается в схематизм. Пессимистические настроения, вялый либерализм, «теория малых дел» и аполитичная проповедь личного самосовершенствования получают широкое распространение. Вместе с тем заметно притупляется острота и охлаждается пыл в постановке тех общечеловеческих, универсально-философских проблем, которые будоражили русское общество в творчестве Достоевского и Толстого.

«В наших произведениях нет... алкоголя, который бы пьянил и поработал... — жалуется Чехов в письме к Суворину 1892 года. — Наука и техника переживают теперь великое время, для нашего же брата это время рыхлое, кислое, скучное, сами мы кислы и скучны, умеем рождать только гуттаперчевых мальчиков... У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся... Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником. Болезнь это или нет — дело не в названии, но сознаться надо, что положение наше хуже губернаторского». ¹ Как бы ни преувеличивал Чехов значение кризисных явлений в современной ему литературе, несправедливо присоединяя к ним и свое собственное творчество, существенные основания для таких суждений у него были. Литературная погода определялась не столько отдельными крупными писателями, сколько общими настроениями и характером современной литературы. Новаторские тенденции у таких авторов, как Гаршин и Короленко, вносивших в свои реалистические произведения элементы романтического метода, пока еще не получили широкого распространения. К этой эстетической линии, при всем ее значении для настоящего и отчасти для ближайшего будущего русской прозы, литературная жизнь эпохи далеко не сводилась.

Наиболее остро признаки кризиса чувствовались в поэзии: время не давало необходимого ей подъема и размаха. Такой замечательный лирик, как Фет, замыкаясь в благоуханно-прекрасном и все же ограниченном мире, не мог отвечать за эпоху в целом. Полонский в последний период своей жизни отошел от гражданских тем и подался в сторону Фета, не имея, при всем своем таланте, фе-

¹ Чехов А. П. Собр. соч. в 12-ти тт. М., 1956, т. 11, с. 600—601.

товских поэтических ресурсов. Случевский находил неисхоженные, причудливые, многое обещающие пути, ведущие в мир «нового искусства»¹, но не прошел по ним до конца, путаясь в нескладности и шероховатости своего стиха. Другие поэты 80-х годов не отличались ни крупными талантами, ни подлинной эстетической культурой. Брюсов впоследствии имел основание оценить эту эпоху и ее поэзию без всякой снисходительности:

Я вырастал в глухое время,
Когда весь мир был глух и тих.
И людям жить казалось в бремя,
А слуху был не нужен стих.

(1920)

Уныние, малодушие, индивидуалистическая узость или вялая эпигонская гражданственность, пренебрежительное отношение к художественной форме, банальность поэтического видения были типичны для значительной части стихотворной литературы того времени. Об упадке поэтической культуры 80-х годов можно судить хотя бы на том основании, что Надсон с его сентиментально-гражданской темой, небрежным стихом и штампованным языком представлялся тогда едва ли не образцом подлинного, крупного поэта и действительно являлся «властителем дум» молодежи.

Молодой Брюсов был глубоко связан со своей эпохой даже тогда, когда отталкивался от нее. Первое соприкосновение с нею произошло в детстве поэта — в его родительском доме.

Брюсов родился в зажиточной купеческой семье. Отец Валерия Брюсова, Яков Кузьмич, в зрелые годы отошел от торговых дел и жил на проценты. Это был человек, не сумевший найти свое место в жизни, но стремившийся к знанию, демократически настроенный, атеист, поклонник Писарева и Дарвина. В соответствии с убеждениями отца было поставлено и воспитание будущего поэта. Юному Брюсову прививалось независимое отношение к авторитетам и догмам, трезвые, рационалистические взгляды на жизнь и интерес к естественным наукам. «От

¹ И. Коневской, поэт, высоко ценимый Брюсовым, писал ему о «грозном жаре освещения» поэзии Случевского и о ее «жгучей чуткости к темным и возбуждающим смуту явлениям жизни» (Письмо от 3 мая 1900 г. — Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973, с. 355. В дальнейшем это издание обозначается сокращенно: Бр. чтения, год, страница).

сказок, от всякой «чертовщины» меня усердно оберегали, — рассказывает Брюсов в автобиографии. — Зато об идеях Дарвина и о принципах материализма я узнал раньше, чем научился умножению. Нечего и говорить, что о религии в нашем доме и помину не было... После детских книжек настал черед биографий великих людей... Эти биографии произвели на меня сильнейшее впечатление; я начал мечтать, что сам непременно сделаюсь «великим». Преимущественно мне хотелось стать великим изобретателем или великим путешественником. Меня соблазняла слава Кеплеров, Фультонов, Ливингстонов. Во время игр (я рос без товарищей...) я всегда воображал себя то изобретателем воздушного корабля, то астрономом, открывшим новую планету, то мореплавателем, достигшим северного полюса.¹

Эта замороженность наукой, романтикой и поэзией знания характеризует Брюсова на всем протяжении его дальнейшей жизни. Здесь также нужно искать источники сформировавшегося в будущем напряженного интеллектуализма Брюсова, его безграничной преданности мысли, той «ожесточенной сознательности», о которой впоследствии он сам писал, характеризуя поэта Ивана Коневского.

Молодому Брюсову трудно было разобраться в явлениях эпохи, почувствовать и оценить ее новые пробуждающиеся силы. Конечно, его отец, у которого почитание Писарева совмещалось со страстью к скачкам, тотализатору и «зеленому змию», не мог служить ему образцом гражданственности и серьезно увлечь его передовыми идеями 60-х годов или размахом философской мысли. Писаревский дух владел Брюсовым лишь в самой ранней юности и на его дальнейшее развитие не оказал прямого воздействия. Русскую революционно-демократическую культуру Брюсов считал односторонней, и даже не «святой односторонностью», как писал о декабристах Герцен. Общение Брюсова с окружавшей его мещанской средой и интерес к широкому, но не связанному с текущей большой жизнью знанию способствовали укреплению в нем склонности к аполитичности. Позитивистски окрашенная, индивидуалистическая культура послужила барьером, отделившим молодого Брюсова от демократической гражданской традиции русской жизни и литературы. И Брю-

¹ Брюсов Валерий. Автобиография. — Русская литература XX в. Под ред. С. А. Венгерова. М., 1914, т. 1, с. 102—103.

сов, неспособный охватить жизнь России в целом, во всей ее широте, в перспективе ее социально-исторического и духовного развития, оставался как бы наедине с буржуазной действительностью, с ее идеологией, литературой и, конечно, с буржуазным *бытом*.

Вопрос о быте в истории формирования Брюсова имеет особое значение.

Речь идет не только о семье Брюсовых — отца и деда, — в которой еще чувствовались остатки старомосковских купеческих традиций, и не только о доме Брюсовых (на Цветном бульваре), который даже своим внешним нескладным устройством, своими мезонинами, пристройками, полутемными комнатами, скрипучими деревянными лестницами напоминал о нравах и привычках едва ли не дореформенного торгового мещанства. Обстановка, окружавшая молодого Брюсова, отражала и более поздний уклад. Брюсов вырос в Москве — большом капиталистическом городе, который в то время в значительной мере уже потерял свою старозаветность.

Даже в облике и в характере Брюсова-старшеклассника, бородатого, некрасивого, преисполненного юношеского самомнения, чудаковатого, погруженного в свои мысли, поражающего учителей способностями и знаниями и одинокого среди товарищей, угадывалось зарождение какой-то непривычной породы людей, уязвленных реальностями и видениями приближающегося двадцатого века. Юному Брюсову открылась сумрачная, искривленная душа буржуазного города, мир ночных ресторанов, домов терпимости, тотализатора и картежных страстей.¹ Еще в ранней юности он соприкоснулся с этой стихией, вошел в нее изнутри, переболел моральными болезнями горожанина. Чувство оторванности от окружающих, равнодушие к общей, гражданской и национальной, жизни, обостренные эротические интересы, склонность к самым пессимистическим настроениям — эти особенности людей конца века стали его собственными свойствами и легли в основу его ранней лирики.

Но эта самоотдача стихиям окружающей жизни парадоксально сочеталась у Брюсова с волевым складом его

¹ Дом Брюсовых на Цветном бульваре находился в ближайшем соседстве с кварталами, которые товарищ Брюсова по гимназии В. К. Станюкович называет «омутом» и «жуткой зоной» (см. их яркое описание в его воспоминаниях о Брюсове. — Лит. наследство, М., 1976, т. 85. В дальнейшем это издание обозначается сокращенно: ЛН, т. 85, страница).

личности, с присущей ему активностью, с его редкой способностью управлять собой, конструировать себя, свое поведение и свою поэзию. Брюсов не блуждал в мучительных поисках жизненно важных решений, не метался и редко сомневался в выборе путей. Он еще с юности почувствовал в себе избыток сил и поверил в свое предназначение, в то, что он на всю жизнь «схвачен беспощадным зовом». ¹

Пользуясь аналогией из истории литературы, можно сказать, что в составе его личности различимы элементы, напоминающие стендалевского героя Жюльена Сореля, честолюбца, который как будто жил для себя, для своей «карьеры», а по сути, выполнял некую подымавшуюся над его личными интересами, принятую им миссию. Для Сореля это был «долг» («*devoir héroïque*») и кредо плебей-демократа, вступившего в чуждое ему привилегированное общество эпохи Реставрации, чтобы завоевать в нем равноправное место. Для Брюсова это был «поэтический долг» — рано осознанное призвание сильного человека, будущего собирателя культуры, «завоевателя» и поэта-новатора, стремившегося к самоутверждению, к славе и вместе с тем к реализации литературного дела, за которое он боролся и которое, как долг, вероятно, перевешивало то, в чем мы с полным основанием видим его индивидуализм. «Не знаю сам, какая, и все ж я миру весть!» (I, 308) — писал Брюсов в 1902 году.

Как Сорель, Брюсов обладал изумительной энергией и способностью к самодисциплине, умел точно и холодно анализировать свои чувства, если нужно — имитировать их и, подымаясь над ними, насколько это возможно, программировать свое поведение. По-видимому, в этом сказывались не только личные свойства Брюсова, но в какой-то мере и его принадлежность к разночинскому, плебейскому, антидворянскому кругу, несущему в себе нерастраченные жизненные силы и наступательный порыв. Брюсов знал, чего хотел, и четко определял последовательность своих ближайших занятий и свои перспективные планы. Его программы и планы не всегда выполнялись им буквально, но общее направление его жизни и работы предугадывалось ими вполне точно.

¹ Из поэмы Брюсова «Царю Северного Полюса» (в кн.: Брюсов Валерий. Собр. соч. в 7-ми тт. М., 1973, т. 1, с. 249. В дальнейшем это издание обозначено сокращенно: в сносках — Брюсов, том, страница; в тексте в скобках — том и страница).

В его дневниках 90-х годов поражает обилие самонаставлений, наметок на будущее и стоящее за этим чувство обязанности перед собой, какого-то высшего императива, о котором позже Брюсов говорил в одном из лучших своих стихотворений «В ответ» (1902), превращая это чувство в поэтический миф:

Над Кем-то Высшим подвиг дан,
И спросит властно Он отчета...

Недаром еще в юности Брюсов вспоминает очень модный в то время опубликованный в печати дневник молодой русской художницы Марии Башкирцевой, жадно наблюдавшей рост своего искусства, полной воли к труду, славолубия и творческих исканий. «Ничего так не воскрешает меня, как дневник М. Башкирцевой, — записывает Брюсов 16 мая 1892 года. — Она — это я сам, со всеми своими мыслями, убеждениями и мечтами. Башкирцева хоть могла сказать: «Каждый час, употребленный не на это (приближение к одной из своих целей), *и не на кокетство* (оно ведет к любви, ерго к замужеству), падает мне на голову, как тяжесть. Увы! мне нет этого утешения, и часы, потраченные на рисовку перед барышнями, — потеряны для меня... Работать, писать, думать, изучать. Два дня буду работать с утра до вечера и вставать лишь затем, чтобы обдумать какую-нибудь фразу». ¹

И в одной из дальнейших записей (28 июля) девятнадцатилетний Брюсов продолжает: «Я похож на Антония, очарованного Клеопатрой. Вырвавшись из власти любви, я снова царствую. Сегодня я писал «Юлия Цезаря», изучал итальянский язык, разрабатывал «Помпея Великого», набрасывал строки из «Мимоходом», читал Грота и Паскаля, разбирал Козлова и отдыхал на любимом Спинозе.

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!.. Вечером читал по-французски, исправлял роман Вари... Вся моя оригинальность перед ней в том, что я не объяснялся в любви. Прочь чувство! Царствуй мысль! Здесь будет моя точка опоры, времени еще много впереди».

19 августа: «Я верю в свое будущее, а любовь к Варе кажется смешной и пустой. Вперед! На победу!»

31 августа: «Я рожден поэтом. Да! Да! Да!»

¹ Брюсов Валерий. Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 5—6.

18 ноября: «...Я увидел, что довольно любоваться собственными страданиями: пора взяться серьезно за себя. Могучим усилием воли я сдавил свои чувства и овладел своей душой».

И через несколько лет как итог:

«Юность моя — юность гения. Я жил и поступал так, что оправдывать мое поведение могут только великие деяния. Они должны быть, или я буду смешон. Заложить фундамент для храма и построить заурядную гостиницу. Я должен *идти* вперед, я принял на себя это обязательство» (запись от 9 апреля 1898 г.).

Таких записей можно было бы выбрать из дневника Брюсова большое количество. Все эти мотивы Брюсов лирически обобщает в своем программном стихотворении «Обязательства» (1898):

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

Бесконечны пути совершенства,
О, храни каждый миг бытия!
В этом мире одно есть блаженство —
Сознавать, что ты выше себя.

Так соединялись в личности Брюсова ее «стихия» и ее воля.

Но конечно, эта брюсовская стихия, его вовлеченность в поток окружавшей его жизни, определявшая поэтическое зрение молодого Брюсова, не могли способствовать подлинному сближению его с традициями русской классической поэзии. Раннее увлечение Некрасовым, о котором Брюсов говорит в автобиографии, окончилось еще в долитературный период его развития — в 80-х годах. Тяготение Брюсова к Пушкину и Лермонтову было более глубоким и постоянным, но и они не сыграли решающей роли в оформлении его раннего поэтического мировоззрения. Надсон и поэты 80-х годов индивидуалистического склада (Апухтин и особенно Фофанов) притягивали Брюсова лишь на первом, подготовительном этапе его творческого пути и вскоре потеряли для него непосредственный интерес. Ни они, ни классики не могли полностью выразить то новое сознание личности конца века, носителем которого Брюсов себя чувствовал, и их влияние не стало для него ведущим. Очень большое значение имели для Брюсова из русских поэтов Фет (Тют-

чев стал влиять позже), а из западных — Гейне. Недаром Фета он называл своей «первой любовью» и в то время предпочитал его даже Лермонтову. Однако и эти поэты были далеки от урбанистической основы брюсовского мировосприятия со свойственными ему темами, диссонансами и противоречиями.

В процессе самоопределения поэзии Брюсова и его эстетических взглядов очень важным оказалось воздействие на него творчества Эдгара По, отчасти парнасцев, Бодлера и особенно французских символистов, в первую очередь Верлена, а также, в меньшей мере, Малларме.¹ Именно они во многом подсказали Брюсову лирические темы и формы, в которых он мог закрепить то новое, что увидел в себе и в окружающем.² Вместе с тем заметно повлияли на Брюсова и его русские современники, представители «нового искусства» — Сологуб, З. Гиппиус, Мережковский, самый младший и самый близкий к методам новейшей французской поэзии Ал. Добролюбов, Коневской и, более других, восторженно воспринятый Брюсовым Бальмонт.³

В этом тяготении Брюсова к символистам прежде всего проявилась его органическая близость к их мировосприятию, но некоторое значение имела и «тактическая» сторона. «...Талант, даже гений, — писал Брюсов в дневнике 4 марта 1893 года, — честно дадут только медлен-

¹ На тему о Брюсове и французских символистах и французской поэзии вообще писали многие, в том числе М. Волошин (Весы, 1907, № 2), Л. Гроссман (см. его Собр. соч., М., 1928, т. IV), в наше время И. С. Поступальский, В. С. Дронов, М. Л. Мирза-Авакян, А. Е. Маргарян, профессор Лондонского университета Жоржетт Дончин (Georgette Donchin. The Influence of French Symbolism on Russian Poetry Mouton, The Hague, 1958). Однако главный вопрос о преломлении французских влияний в творчестве Брюсова только еще намечен и нуждается в дальнейшем углубленном исследовании.

² По мнению Брюсова, задача символизма заключалась именно в том, чтобы «приблизить поэзию к современности», т. е. «рисовать мир таким, как он отражается в душе современного человека» (Брюсов В. Символизм (Подражания и переводы). — Отд. рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 386, карт. 40, ед. хр. 22. Рукопись относится к середине 90-х годов).

³ Характерная и важная для будущего развития Брюсова черта: считаясь с опытом этих поэтов, молодой Брюсов в то же время не терял критического отношения к ним. В его архиве сохранились наброски статьи «О молодых поэтах», в которой он критически оценивает поэтическое творчество Бальмонта, Минского, Мережковского и свое собственное (см. об этом: Паниян Ю. М. Бр. чтения, 1963).

ный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало. Надо выбрать иное... Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!» Это характерное для Брюсова определение своей роли, а позже и своего литературного пути оказалось исключительно точным и реализовалось в полной мере.

Символизм или, пользуясь словоупотреблением того времени, «декадентство» — явление, связанное с культурой буржуазного общества, переживающего состояние подъема и одновременно кризиса, уходящей от прежних устоев, но не нашедшей новых прочных духовных опор, колеблющейся в своем восприятии бурно изменяющейся действительности, которая в глазах носителей этой культуры теряла привычные контуры, превращаясь в сочетание фрагментов, загадок, намеков, симптомов, страхов и надежд.

Символисты и их читатели сами по себе, по своим социально-психологическим и интеллектуальным корням принадлежали не столько к «хозяевам жизни», зараженным духом тревожного мира, но, главным образом, к ее жертвам или подобным им — «встревоженным», «испугавшимся», «потрясенным», «уединившимся», ушедшим в «игру» или в мечту. Поэтому общественная почва символизма была узкой лишь при его зарождении, но в потенции широкой, охватывающей большой круг «мобилизуемых» им душ. И в развивающейся литературе символизма эта потенция вскоре вполне реализовалась. Символистская литература и примыкавшие к ней течения оказались, как показывает перспектива времени, очень заметными явлениями русской культуры начала века.

Литература символизма как порождение разобщенного сознания впервые возникла в Западной Европе, а в начале 90-х годов, под прямым воздействием Запада, распространилась и в России. Отсюда — склонность русского символизма конца века к сближению с европейской культурой, его стремление пересадить в Россию традиции зарубежной символистской поэзии и созвучной ей идеалистической философии.

Ранний русский символизм проявил себя как литературное течение активное, нетерпимое к своим противникам и вместе с тем хорошо вооруженное в культурном отношении. Символизм объявил войну материалистиче-

скому мировоззрению, неправомерно объединяя его с позитивизмом, а также реалистическому методу в литературе. Он боролся за «расширение художественной впечатлительности», основанное на субъективно-импрессионистическом подходе к искусству. Символисты 90-х годов отстранялись от демократической идеологии предшествующих поколений русской интеллигенции, видя в этой идеологии препятствие к свободному проявлению суверенной личности или, говоря на языке нашего времени, угрозу отчуждения личности от самой себя. Вместе с тем они отворачивались от социальных вопросов и, выдвигая лозунги идеалистической эстетики, признавали главным содержанием поэзии вечные темы: природу, мироздание, любовь, смерть, искусство, религию. Даже в том случае, когда авторы, представлявшие «новое искусство», обращались к бытописанию (Сологуб), косность мещанского быта понималась ими как вечная категория, как проявление «мирового зла». Анархический бунт декадентско-символистской литературы 90-х годов против пошлости и бездушности буржуазного общества, сам по себе искренний и горячий, был оторван от гражданской традиции и лишен конструктивного общественного содержания. Этот бунт расшатывал не только косные устои старого мира, ослабляя его «круговую поруку», но и организованное сопротивление этому миру. Какие бы мятежные декларации ни выдвигали символисты, их мятеж в ту пору касался лишь их самосознания и индивидуального поведения личности, способствуя ее разобществлению.

Подготовленный лирикой Фета и поэтов 80-х годов, стоявших в стороне от общественно-демократической тематики, Валерий Брюсов с 1892—1893 годов, как уже говорилось, решительно поворачивает к символизму.

2

Одной из важных особенностей ранней поэзии Брюсова является двойственность ее литературной ориентации. Его поэзия в равной мере зависит от русской традиции — главным образом лирики Фета и от французских влияний (символисты). Обе линии русская и французская сосуществуют у молодого Брюсова, перекрещиваются и взаимодействуют.

Первый период творческого развития Брюсова, представленный его ранними *печатными* выступлениями, начинается с 1892 года и заканчивается приблизительно

1897 годом. В то время ни стихи, ни статьи Брюсова не могли быть терпимы в русских журналах и издательствах и ему приходилось надеяться на будущий успех и пока на свою собственную издательскую инициативу. В 90-х годах он печатал свои сочинения и свои издания собственными силами на собственные средства. В 1894—1895 годах Брюсовым были составлены и опубликованы три тоненькие тетрадки стихотворных сборников «Русские символисты», в которых он помещал свои стихи и переводы; а также стихи близких ему по литературным устремлениям поэтов-любителей. К «Русским символистам» примыкает первый лирический сборник Брюсова, вышедший под эпатирующим названием «Chefs d'oeuvre» («Шедевры», 1895). Последующим звеном, замыкающим развитие молодого поэта, является второй сборник его стихов — «Me eum esse» («Это — я»; вышел в 1896 году, на обложке «1897»).¹

Уже само издание «Русских символистов», самый тип этого издания показывают, что Брюсов вступил в литературу не только поэтом символистской ориентации, но и организатором-пропагандистом этого движения. «Русские символисты» были задуманы Брюсовым как своего рода хрестоматия, как собрание различных образцов «нового искусства» и отчасти его лаборатория. Составляя эти сборники, Брюсов стремился к тому, чтобы популяризировать символизм, дразня публику непривычными ей формами. Эпатирующий дух проявился и в двух первых лирических книгах Брюсова. При всех своих очень значительных и резких отличиях друг от друга, они объединены «декадентской», наступательной платформой автора, о которой говорилось выше.

Позиция Брюсова-лирика, совпадавшая во многих отношениях с позициями близких к нему поэтов, сторонников «новых веяний», требовала теоретического объяснения. И Брюсов стремился выполнить это требование — уяснить для себя и для других суть возникающего в русской литературе движения, к которому он сам принадле-

¹ Молодой Брюсов подготовил еще один сборник своих наиболее ранних стихотворений — «Juvenilia» («Юношеское»), который должен был выйти в 1896 г., но появился в печати только в 1913-м в составе первого тома Собрания сочинений поэта (изд-во «Сирин»). В предисловии к «Juvenilia» Брюсов характеризует этот во многих отношениях интересный сборник (он состоял главным образом из стихов Брюсова, входивших в «Русские символисты») как подражательный и узкосубъективный.

жал. Однако первый период развития эстетических взглядов Брюсова — середина 90-х годов — был отмечен лишь исканиями, сбивчивыми догадками, разведками в большей мере, чем определенными выводами и решениями. Об этих исканиях мы можем судить по его предисловиям к «Русским символистам» и к сборнику стихов «Chefs d'oeuvre», по его письмам, дневнику, интервью, а также по некоторым его статьям, опубликованным посмертно («Апология символизма», «К истории символизма» и др.).

В центре внимания Брюсова в те годы стоял вопрос о символизме, о его сущности и его признаках. При этом Брюсов в своих ранних высказываниях не столько боролся за основы символизма и декларировал их, как это делают теоретики-идеологи вновь возникающей школы, сколько пытливо присматривался к явлениям «нового искусства» (главным образом к французской поэзии) и, как бы принимая роль историка литературы, пытался — пока еще робко — вывести генерализирующие принципы.

Брюсов не признавал главными те признаки символизма, которые часто выдвигали в качестве его основания, — метод символизации (двуплановость или многоплановость) и мистику. Теорию символа, открывающую путь, при известном понимании ее, к философии идеализма и к мистике, защищали тогда Мережковский и Минский — сотрудники журнала «Северный вестник» — и отчасти, с оговорками, главный критик этого журнала Волынский. Брюсов, соглашаясь с поэтами «Северного вестника» в признании эпохального значения символизма для современной культуры, противопоставлял их воззрениям свою ориентацию. Молодой Брюсов считал, что целью «нового искусства», идущего на смену реалистического творчества с его устремлением к объективному миру, является обнажение субъективного начала, личности творца, его души во всей ее сложности как первоэлемента художественного созидания. С этим тезисом было связано настойчивое стремление Брюсова, объединявшего поэтический опыт Верлена и Малларме, увидеть в символизме в первую очередь импрессионистическое творчество, поэзию настроений и оттенков, с одной стороны, а с другой — суггестивную лирику намеков, недосказанности и иррациональных внушений.

Новой фазой в развитии эстетических взглядов молодого Брюсова явилась его брошюра «О искусстве» (написана в 1898 году), в которой он, расширяя горизонт своей мысли, рассуждает о сущности искусства вообще, хотя —

фактически — с позиций «нового искусства». Брюсов, не смущаясь эклектизмом, опирается в этом небольшом трактате на отдельные положения философии Шопенгауэра, Лейбница и, по-видимому, на интуитивистские высказывания Эдгара По. «Человек как личность, — пишет Брюсов, объединяя основные положения монадологии Лейбница и гносеологии Шопенгауэра, — отделен от других как бы неодолимыми преградами. «Я» — нечто довлеющее себе, сила творческая, которая все свое будущее почерпает из себя. Мир есть мое представление».¹

Однако с этими суждениями совмещалось в брошюре Брюсова отнюдь не лейбницианское утверждение о возможности преодоления человеческой разобщенности посредством искусства, иначе говоря, об искусстве как о способе общения — мысль, далекая от символистских теорий, которую положил в основу своей эстетики Лев Толстой. Брюсова отделяло от Лейбница и отсутствие в брошюре «О искусстве» основополагающей идеи немецкого философа о «предустановленной гармонии», уводящей к чуждой Брюсову вере в божественное начало мировой жизни. С такими же ограничениями подходил Брюсов к учению Шопенгауэра. Принимая его гносеологию, он проходил мимо его метафизики. Доминантой в этом сплетении заимствованных идей и собственных поправок к ним является мысль, высказанная Брюсовым еще в предшествующие годы и отмеченная выше, — мысль о том, что цель искусства — в общении с душой художника, которая является сущностью искусства.²

Все эти рассуждения молодого Брюсова вполне совпадали с основным направлением его раннего творчества.

Здесь следует заметить, что именно направленность, «установочность» и явилась важной отличительной чертой стихотворных опытов Брюсова. Это не значит, что его стихи были лишены лирической непосредственности — она, в конечном счете, их порождала, но их лирическая основа зависела от авторского задания определеннее, чем во многих других поэтических системах. Именно в этом нашли свое выражение те свойства лич-

¹ Брюсов Валерий. О искусстве. М., 1899, с. 27 (Брюсов, VI, 52).

² Ср.: Помирчий Р. Е. Из идейных исканий В. Я. Брюсова (Брюсов и Лейбниц). — Бр. чтения, 1971; Кульбюс С. К. Ранний Брюсов о философских основах мировоззрения Эдгара По (1890-е гг.). — Бр. чтения, 1980; Нуралов Э. Л. В. Я. Брюсов и Л. Н. Толстой. — Бр. чтения, 1963.

ности Брюсова как человека и поэта, о которых было сказано выше, — его волюнтаризм и конструктивность его мышления. Эти свойства отразились в авторском образе первых лирических сборников Брюсова лишь в редких и беглых отблесках (стихотворения «Обязательства», «Не плачь и не думай»), но в формировании его метода они играли большую роль. В этом смысле можно утверждать, что молодой Брюсов был в известной мере демиургом своего поэтического мира.

В поэзии Брюсова 90-х годов, следующей за его юношескими стихами («Juvenilia»), отчетливо намечаются два этапа, соответствующие его двум ранним сборникам. Основной фон «Chefs d'oeuvre» — объективно-предметная городская действительность, которая представлена в этом сборнике полнее, чем во втором. Она расцветчивается здесь эротической тематикой и экзотикой, ориентированной на парнасскую традицию. В «Me eum esse» поэтический мир Брюсова резко изменился. Брюсов пытался здесь оторваться от быта и декларативно заявлял о своем разрыве с людьми и самоизоляции. Именно этот сборник, в котором сам Брюсов видел наиболее полное выражение своих декадентских устремлений, открывался (в первом издании) нашумевшим стихотворением «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 беспрдельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

Хотя эта тронутая влиянием Ницше эгоцентрическая программа и не была последовательно реализована в поэтическом творчестве Брюсова, но она в какой-то степени действительно сказалась в его лирике тех лет (особенно в соседнем с «Юным поэтом», напечатанном в том же сборнике, столь же декларативном стихотворении «Как царство белого снега»). Во всяком случае, все то, что составляло основу большой русской литературы XIX века — ее гуманность, гражданственность, ее связь с общенародными интересами, — в поэзии Брюсова 90-х годов, как и в творчестве ряда других поэтов, причаст-

ных к раннему русскому декадентству, в сущности, отсутствовало.

Наряду с декадентским индивидуализмом молодого Брюсова общей, объединяющей основой его лирики того времени является, как уже упоминалось, ее урбанистический характер. Лирический субъект Брюсова полон тривиальными и пряными впечатлениями городского быта, соблазнен его соблазнами. Природа заслонена от него городскими образами, и он, вопреки общепринятым литературным традициям, бурно от нее отмежевывается:

Есть что-то позорное в мощи природы,
Немая вражда к лучам красоты:
Над миром скал проносятся годы,
Но вечен только мир мечты.

(1896)

Образ города в первых книгах Брюсова еще не раз-
вертывается во всю ширину, не принимает законченной
формы, не становится главным объектом художествен-
ного изображения. Но уже и тогда в самом складе пере-
живаний поэта, в особенностях его лиризма, в поэтиче-
ских пристрастиях, в отборе образов и деталей обнару-
живается его урбанистическая суть. При этом многие из
его лирических зарисовок отличаются остро ощущаемой
цепкой предметностью и натуралистической обнажен-
ностью. Особенно ярко этот непривычный для того вре-
мени поэтический натурализм проявляется в эротических
стихотворениях Брюсова — в пунктирных образах лю-
бовных встреч его героя на улице, в саду, на вокзале,
в купе, в комнатах при свете фонаря, в «вертепе» (циклы
«К моей Миньоне», «Будни» и др.). Любовь, о которой
рассказывает Брюсов в своих стихах, раскрывается пре-
имущественно с чувственной стороны, иногда с налетом
какой-то грешной сентиментальности:

Здесь, в гостиной полутемной,
Под навесом кисей
Так заманчивы и скромны
Поцелуи без любви.

(«Поцелуй», 1895)

И уже без всякой сентиментальности:

Да! жестоки и строги укоры!
Но тебе все равно ведь, как видно!
Ты закинула руки бесстыдно
И бесстыдно устала взоры.

Ты молчишь. Ты стальному упорству
Предала свою детскую душу.
Но я криком молчанье нарушу!
Плачь! проси о пощаде! покорствуй!

Этот стан, слишком гибкий и стройный,
Эта грудь, за разрезом рубашки. . .

(«К моей Миньоне», 1895)

В осязательной прямоте и откровенности таких описаний проявляется органичность и своего рода едкость молодой поэзии Брюсова. В чисто художественном отношении весь этот пласт его ранней лирики (ее «первый» стиль), достигший наивысшего развития в сборнике «Chefs d'oeuvre», на фоне современной Брюсову банально-традиционной поэзии представляется особенно своеобразным и осязаемым. Недаром один из младших современников Брюсова, оценивая пятнадцать лет спустя ранние брюсовские стихи, поражался их непреходящей жизненностью и поэтической остротой, а позже прямо объявил брюсовскую лирику 90-х годов вершиной его творчества. Это последнее суждение, конечно, преувеличено, но не вовсе лишено справедливости: оно может предохранить от распространенной с давнего времени недооценки художественной выразительности ранних брюсовских стихов.

Автогерой молодого Брюсова одинок. Упоминания о «друзьях» и обращения к возлюбленной не могут заменить ему живой человеческой среды, заслуживающей сочувствия и способной к сочувствию.

И нет никого на земле
С ласкающим, горестным взглядом,
Кто б в этой томительной мгле
Томился и мучился рядом.

(«И ночи, и дни примелькались», 1895)

Есть основания утверждать, что в стихах Брюсова 90-х годов, задолго до знаменитого блоковского цикла, уже возникает образ «страшного мира» со всеми его гримасами и гротесками. Об атмосфере этого мира, в ее крайнем сгущении, можно судить хотя бы по следующему шестистрочному стихотворению:

Мне снилось: мертвенно-бессильный,
Почти жилец земли могильной,
Я глухо близился к концу.

И бывший друг пришел к кровати
И, бормоча слова проклятий,
Меня ударил по лицу.

(«Посв. ***», 1896)

Лик «страшного мира» проступает у молодого Брюсова не только в монологической лирике самовыражения, но отчасти и в его стихотворениях, проецированных на объективную городскую действительность. На улицах брюсовского города появляются три грязные пьяные женщины («Подруги», 1895), и обманувшаяся в любви, пережившая ее безрадостный опыт девушка («Туманные ночи», 1895), и еще женщина, ночная проститутка («Фантом», 1894), и сумасшедший, в ужасе скользящий по городу, окруженный своими бредовыми видениями:

Я встречаю нагие тела,
Посинелые в рыхлом снегу,
Я минуты убийств стерегу
И смеюсь беспощадно с угла.

А потом, отряхнувши пальто,
Принадвинув картуз на глаза,
Я бегу в неживые леса...
И не гонится сзади никто!

(«Сумасшедший», 1895)

Последняя строка в приведенных стихах обнажает потаенные, нижние пласты лирического сознания Брюсова и, конечно, является открытием в поэзии своего времени. Никто из русских поэтов до Брюсова не писал о том, что ужас порождается не только действительно существующей угрозой, но и тем, что ее нет, что пустота («не гонится сзади никто») может быть хищной, угрожающей, что отсутствие реальных врагов, так или иначе заполняющих собой пустоту, может быть страшнее, чем их присутствие.

Из этих штрихов создается мир, в котором реальное, как у Достоевского, граничит с фантастическим, сдвинутым со своих осей, безумным. И в ранней лирике Брюсова мы видим не только разрозненные явления этого мира, но и обобщенный образ его. Таково стихотворение «Ночью» (1895), где спящая Москва сравнивается с чудовищным экзотическим трупом, над которым кружатся стервятники и раздается грозный голос «близкого к жизни» возмездия. Таким же антиурбанистическим духом, характерным для всякого подлинного и глубокого урба-

низма, определяется и другое стихотворение Брюсова — «Satirae» (1895):

Картина чахлого бульвара
Сменяет сонные гроба.

Но пара вдоль идет за парой,
Признанья, глупая мольба,
Все тот же вздор угрюмо старый,
Все та же ложь — и, как судьба,
Висит фабричная труба.

Сознание покинутости и заброшенности в этом непрочном и подавляющем мире срастается у Брюсова с гнетущим переживанием усталости, отвращения от жизни, с ожиданием смерти и мечтой о ней (здесь имела значение и реальная болезнь Брюсова во время работы над стихами его второй книги¹). «Усталый», «утомленный», «унылый», «мучительный» — эпитеты, которые мы встречаем во многих стихотворениях раннего Брюсова. Чувство обреченности — особенно в сборнике «Me eum esse» — достигает большой силы и напряженности. Не случайно, говоря о своих стихах, Брюсов называет их «предсмертными»:

И я опять пишу последние слова,
Предсмертные стихи, звучащие уныло...

(«Последние слова», 1896)

Когда он размышляет о своей судьбе и о судьбе своих близких, он, на иной лад, повторяет, в сущности, то же самое:

Друзья! Мы спустились до края!
Стоим над разверзнутой бездной...

(«Свиваются бледные тени...», 1895)

Даже в те минуты, когда жизнь представляется ему светлой и ясной, мысль о подстерегающей гибели не покидает его:

Жизнь прекрасна, как сказка, как сон,
Как певучий призыв муэдзина.
Но как страшно вперед посмотреть!
Умереть, умереть, умереть!

(«Воспоминание о малюточке Коре», 1896)

¹ Об этом см. в статье В. С. Дронова «К творческой истории „Me eum esse“» (Бр. чтения, 1971).

Но чаще всего жизнь показывает ему не свою прекрасную, а свою отвратительную сторону:

Наши язвы наполнены гноем,
Наше тело на пададь похоже. . .

(«Облегчи нам страдания, боже! . .», 1894)

Нельзя сказать, что этими признаниями исчерпывается отношение молодого Брюсова к действительности. Он находил в любви, в городских впечатлениях и даже в природе, несмотря на эпатирующую ее оценку (см. выше), светлый лиризм, красоту и умиротворение («Хорошо одному у окна», «Первый снег», «Весна», «Звон отдаленный, пасхальный», «Ангел бледный»). Прямолинейно-чувственная любовь сменяется у него порою противоположным ей романтическим образом любви мечтательной и нежной:

О, когда бы я назвал своею
Хоть тень твою!
Но и тени твоей я не смею
Сказать: люблю.

(1897)

На смену страхов, неуверенности, самобичеваний приходят также слова о вере и воле к жизни:

Не плачь и не думай:
Прошедшего — нет!
Приветственным шумом
Врывается свет.

Что вечно — желанно,
Что горько — умрет...
Иди неустанно
Вперед и вперед.

(1896)

Но эти светлые мотивы в общем потоке поэтических реакций Брюсова не выдвигаются на первый план. Традиционность их словесной реализации сама по себе сигнализирует о том, что они не стояли на передовой линии брюсовской поэзии. В творчестве молодого Брюсова чувство тревоги и ущербности преобладает над остальными эмоциями. Поэтому по соседству с поэтическими слепками и «зарисовками с натуры», особенно характерными для первой книги Брюсова, мы замечаем в его лирическом творчестве 90-х годов и противоположные тенденции. В резком противоречии с предметно-описательным стилем молодого Брюсова находится второй его стиль,

широко распространенный в поэзии символизма, — стиль эстетического преобразования, пересоздания вещей или их устранения.

В сборнике «*Me eum esse*» намечается попытка освободиться от законов реальности, упразднить среду, оградить себя от созерцания окружающего мрака, от «соблазнов тьмы», остаться наедине с собой, принимая свое уединение за единственный способ самозащиты, за единственное прибежище.

Конфликт с действительностью порождает порыв к мечте, к поэтической иллюзии: «Уйдем в мечту! Наш мир фатаморгана...» «В моей будущей книге (*«Me eum esse»*. — Д. М.), — пишет Брюсов в 1896 году, — я надеюсь свести действительность к роли простой модели художника; я надеюсь создать поэзию, чуждую жизни, воплотить построения, которые жизнь дать не может».¹ Этим же стремлением противопоставить тревожному миру реальностей мир, не зависящий от них, непохожий на них и обусловленный одною лишь волею поэта, объясняется брюсовская экзотика и фантастика в первом сборнике, о котором уже упоминалось, — все эти навеянные лирикой французского Парнаса «венки из орхидей», «львы», «гиппопотамамы», «журчащая Годавери», «острова Пасхи» и пр.

Заслоняя собою реальную жизнь, экзотика выполняла у Брюсова приблизительно ту же роль, которую стала играть стилизация в символистской поэзии XX века: у Бальмонта, Кузмина, даже у Андрея Белого. Брюсов упорно пытался пересоздать «низменную действительность». Отсюда — пристрастие его к транспонирующим образам, соответствующим метафорам и перифразам. Так, например, прозаически-обыденную московскую спальню его мечта преобразует в «леса криптомерий», проститутку он называет «осужденной жрицей», а ночной город сравнивает с «самкой убитого страуса» («В ночной полумгле», «Осужденная жрица», «Ночью»). Эта тенденция к экзотической образности не являлась обязательной принадлежностью русского символизма, но вполне уживалась в нем и ассимилировалась его поэтикой.

В большей мере, чем экзотика, в эстетике символизма находит опору стремление молодого Брюсова к борьбе с «материальностью» слов, с их конкретностью и пред-

¹ Предисловие Брюсова к сборнику его стихов «*Juvenilia*», 1896 г. (автограф). — Отд. рукописей ГБЛ, ф. 386, карт. 5, ед. хр. 1, л. 5.

метностью («второй стиль» Брюсова). В одном из стихотворений 1895 года Брюсов говорит, что он «лишал» вещи «крыльев и пространства», а в другом, того же года, замечает, что «слово бросает на камни одни бестелесные тени». С этим связаны и синкретические эпитеты Брюсова («голубые» очарования, «атласный сад» и пр.). Сюда относятся и типичные для символизма импрессионистические метафоры, играющие в лирике Брюсова большую роль. Эти метафоры, психологизируя объекты, выдвигая восприятие вещей вместо самих вещей, как бы растворяют действительность в едином лирическом, «музыкальном» переживании. Например, когда у Брюсова «поют цветы», «поют осмеянные сны» и поет куст сирени, то и цветы, и сирень, и сны утрачивают какую-то часть своего бытия и подчиняются преломляющему их авторскому сознанию.

Разорванный диссонансами поэтический мир молодого Брюсова получил свое отражение и в ритмическом строе лирики поэта. Ориентируясь, как и другие близкие и современные ему поэты, на систему русского стихосложения XIX века, Брюсов вместе с тем уже не мог до конца согласовать свое задание с ее строгими нормами стиха — и восставал против них. Ему нужны были более свободные, гибкие и прихотливые ритмические формы, которые он искал за пределами русского классического стиха.

Эти метрические поиски Брюсов начинает в сборнике «*Me eum esse*». Наряду с Зинаидой Гиппиус Брюсов может быть назван инициатором той принципиальной реформы в русском стихосложении, которая заключалась в утверждении права свободной, чисто тонической метрики занять равное положение с традиционным силлаботоническим стихом. (Тонические опыты у предыдущих русских поэтов — сравнительно редкое явление.) Правда, в лирике Брюсова стихотворений, написанных чисто тоническими стихами, не очень много.¹ Тем не менее без них, без таких стихотворений Брюсова, как «Мечта»,

¹ Согласно подсчетам П. А. Руднева, общее количество всех стихотворных строчек Брюсова, написанных неклассическими размерами, по отношению ко всем его стихам составляет 11,7% (Руднев П. А. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX — начала XX в. — Сб. «Теория стиха», Л., 1968, с. 118). Подробная классификация чисто тонических размеров Брюсова — в статье П. А. Руднева «Метрический репертуар В. Брюсова» (Бр. чтения, 1971).

«Я действительности нашей не вижу», «Есть что-то позорное в мощи природы» и некоторых других, построенных на дольниках, введение тонического принципа в поэзию могло бы значительно отодвинуться. Считаясь с опытами русских поэтов XIX века в области «неклассического стихосложения», учитывая вольный строй русского народного стиха и послеверленовские тенденции в метрике французских символистов (Верхарн, Вьеле-Гриффен), Брюсов привлек внимание к чисто тонической системе и показал, что ее можно использовать не только в экспериментальных целях. Поэтому хотя канонизатором тонического стиха в русской поэзии является не Брюсов, а главным образом Блок, — одним из самых энергичных зачинателей этого стиха бесспорно следует признать Брюсова.

Вероятно, в некоторой зависимости от французской традиции находилась и брюсовская рифмовка. В отличие от Блока, у Брюсова в ранних стихах — а отчасти и в зрелых — наблюдается заметное стремление к редкой, изысканной рифме. Блок, связанный со второй стадией развития русского символизма, не боялся банальных рифм, умел их художественно оправдать и спокойно рифмовал «любовь» с «кровью» и «новью». Брюсов, сформировавшийся в период символистских «бури и натиска», с большей энергией и запальчивостью отталкивался от всяческих трафаретов, в том числе и от трафаретов в рифмовке. Редкие и неожиданные рифмы были нужны ему, чтобы подчеркнуть остроту и экзотичность своей поэзии в целом.

В противоположность Фету и Полонскому, у которых рифмы типа *морозы — розы, даль — печаль* были обыденным явлением, Брюсов любит рифмовать такие слова, как *прерий — атмосфере, фатаморгана — Аримана, зигзаги — саги, страуса — Яуза, иммортиели — цели* и т. п. Это не значит, что Брюсов вовсе отказывался от общераспространенных рифм. Напротив, таких рифм у него много. Однако в поэзии Брюсова число редких рифм все же значительно выше, чем у большинства современных ему поэтов 80—90-х годов, и к тому же самый факт присутствия этих броских и запоминающихся рифм, даже при их сравнительно умеренном количестве, создавал сильный и своеобразный эффект.

Вместе с тем Брюсов, опять-таки считаясь с поэтикой французских символистов и подхватывая традицию Ал. К. Толстого, склоняется к неточной рифме. В этом

отношении он уже не расходится с Блоком. Напротив, он подготавливает поэтику Блока, а также одну из наиболее популярных форм рифмовки в русской поэзии XX века. Неточные и усеченные рифмы типа *лес — крест, облако — около, унынием — полулиниям, скромный — наполним, тополей — аллее, зари — Мариш* являются характерным элементом в системе художественных средств Брюсова. Эти рифмы привлекали внимание новизной созвучий и, конечно, расширяли диапазон возможных словесных сочетаний.

Свойственный раннему Брюсову ущербный индивидуализм, драматически противостоящий действительности, продолжал развиваться и постепенно принимал формы, угрожающие его поэзии. С особенной очевидностью это проявилось в сборнике «*Me eum esse*», в котором, как уже говорилось, поэтически реализовалась попытка Брюсова обуздать в себе «земные страсти» и отмежеваться от внешнего мира. Но поэзия, уходящая от действительности, поэзия, сопротивляющаяся притоку свежих впечатлений, даже подлинная и эстетически острая, естественно подвергается опасности внутреннего истощения. С точки зрения крайнего декадентства, с позиций солипсической эстетики иллюзионизма, эта творческая отрешенность не должна была казаться губительной. Но Брюсов остро почувствовал кризисность такого состояния, и это во многом определило его дальнейшую судьбу как поэта и человека.

Душевная боль, неудовлетворенность, сознание духовного тупика были отражены в ряде юношеских стихотворений Брюсова, о которых уже упоминалось: «Облегчи нам страдания, боже!», «Свиваются бледные тени», «Ночью» и др. Но духовный кризис сопровождается у Брюсова кризисом творческим. «Муза, где ты! — писал он в 1896 году в своем дневнике. — Увы, моя прежняя муза умерла, а новая... закрыла лицо и покинула меня, видя, как я оскорбляю ее лучшие заветы...»¹ И через три месяца в том же дневнике Брюсов возвращается к этой теме: «Писать? — писать не трудно. Я бы мог много романов и драм написать в полгода. Но *надо*, но *необходимо*, чтобы было, что писать. Поэт должен переродиться, он должен на перепутьи встретить ангела, который рассек бы ему грудь мечом и вложил бы вместо

¹ Брюсов Валерий. Дневники. 1891—1910, с. 26.

сердца пылающий огнем уголь. Пока этого не было, безмолвно влачись „В пустыне дикой...“»¹

В перспективе развития молодого Брюсова это чувство внутреннего неблагополучия, вероятно, было одним из самых благополучных и обещающих.

ДЕВЯТИСОТЫЕ ГОДЫ

ПОЗИЦИЯ, МИРОВОЗЗРЕНИЕ, РАБОТА

1

Путь преодоления кризиса был для Брюсова путем к объективному миру, к людям. Уже в его брошюре «О искусстве», наряду с индивидуалистическими и субъективистскими декларациями, появляется — это отмечено выше — контрастирующее с ними и как будто неожиданное для молодого Брюсова толстовское определение искусства как средства «общения с душою художника», которое ведет к «счастью единения» с людьми.² Вступление на этот путь, как и всегда у Брюсова, явилось актом его мысли и воли, совершившимся под воздействием действительности.

Русская жизнь в начале века продолжала стремительно развиваться и перестраиваться в ее основах и формах. Капитализм непомерно расширил свою базу и стал походить на свои европейские прототипы. Но рядом с ним зрело и крепло освободительное движение. На рубеже двух столетий широко развернулась деятельность Ленина. Была создана пролетарская партия, и становилось ясным, что революция не за горами. Всесторонняя европеизация, обострение социальных и идейных противоречий привели к небывалому росту напряжения и темпа политической и культурной жизни. Все масштабы — социальные, бытовые, литературные — увеличились. Россия строила новые города и перестраивала существующие. «С наступлением нового века, — вспоминает Б. Пастернак, — на моей детской памяти мановением волшебного жезла все преобразилось. Москву охватило деловое неистовство первых мировых столиц. Бурно ста-

¹ Там же, с. 28—29.

² Брюсов Валерий. О искусстве, с. 16.

ли строить высокие доходные дома на предпринимательских началах быстрой прибыли. На всех улицах к небу поднялись незаметно выросшие кирпичные гиганты. Вместе с ними, обгоняя Петербург, Москва дала начало новому русскому искусству, — искусству большого города, молодому, современному, свежему». ¹ Действительно, искусство и литература все больше и больше втягивались в этот мощный поток городской жизни. Количество журналов, газет, издательств увеличилось в невиданных до того времени размерах.

На фоне этих общих процессов все резче и определенной выявлялось идеологическое размежевание в литературе. Ее демократический лагерь пополнился новыми кадрами и укрепился. Вождем и организатором писателей-демократов стал Горький.

Но и модернистская литература ² и связанный с нею символизм перевооружались и разрастались. Уже в конце 90-х годов в Петербурге возник близкий к символистским кругам журнал «Мир искусства», а в 1903 году —

¹ Пастернак Борис. Люди и положения. — В его кн.: Воздушные пути. Проза разных лет, М., 1982, с. 419—420.

² Я употребляю здесь слово «модернизм» как условное наименование того многозначного направления в русском искусстве 90—900-х годов, отличительным признаком которого является, совместно с целым рядом эстетических особенностей, замкнутость в пределах «сегодняшнего дня»; т. е. оторванность от национальной культуры прошлого и мировой гуманистической традиции. Таким искусством, как и противоположным ему — архаическим, пессимистическим, ориентированным на отжившие каноны, нарушается закон преемственности, единства мирового развития, который мы можем закономерно назвать принципом связанности, неделимости времени. В подлинно высоких произведениях искусства настоящее, прошлое и будущее (перспективное) сливаются в единство, обуславливающее прочность этих произведений и их включенность в духовную жизнь мира. В последовательно выявленном модернистском искусстве распадается «связь времен», обнажается бессилие изолированного времени: на основе модернизма (в узком смысле слова) высоких произведений искусства создано быть не может, хотя в нем, в отличие от кубизма или, скажем, поп-арта, и сохранились элементы органического человеческого содержания. Поскольку русский символизм (в широком значении), особенно на ранних этапах его развития, в какой-то мере отрывался от культурных ценностей прошлого, от большой национальной культуры (стилизация — не в счет!), мы не можем не видеть в нем признаков модернистского искусства. Однако в символизме начала нового века усиливалось и росло стремление приобщиться к опыту классической русской литературы, посчитаться с ее методом, принять на себя ее проблематику и ее ответственность. Символизм в таком его наполнении, разумеется, не должен быть отождествляем с модернизмом, который в этом случае становится лишь одной из сторон эстетики символизма, но не его сутью.

частично совпадающий с ним по составу сотрудников «Новый путь». Приблизительно тогда же в Москве было организовано символистское книгоиздательство «Скорпион», которое с 1901 года стало выпускать свой альманах, а через три года — «центральный орган» русского символизма — журнал «Весы». С 1903 года, параллельно с альманахом «Скорпиона», появился в Москве и другой символистский ежегодник и издательство «Гриф».

Центральное место в этой литературе некоторое время продолжали занимать «старшие символисты» — Бальмонт, Сологуб, Мережковский, З. Гиппиус, Минский. Но к этим лидерам русского декадентства конца XIX века в 900-х годах присоединилось большое число новых, еще не известных читателям авторов — поэтов, прозаиков, теоретиков, критиков. Самыми яркими и значительными из них оказались «младшие символисты» — Вяч. Иванов, Блок, Андрей Белый, а также Сергей Соловьев и Эллис (Л. Л. Кобылинский).

Сторонники «нового искусства» не составляли однородной, единой группы. Внутри русского символизма следует различать целый ряд течений, своего рода «фракций». При этом одним из самых существенных оснований к размежеванию явилось отношение представителей школы к ее изначальному индивидуалистическому кредо.

«Старшие символисты» — Сологуб, Бальмонт, Минский, хотя и значительно изменились со времени своих прежних выступлений, продолжали еще в какой-то мере сохранять верность индивидуалистическому декадентству 90-х годов (Мережковский и З. Гиппиус, увлеченные неохристианской проповедью, заняли в этом отношении особую позицию). «Младшие символисты», при всем уважении к своим предшественникам, не принимали декадентского индивидуализма, особенно в тех формах, в которых он сложился в 90-х годах, и пытались преодолеть замкнутость своего сознания на почве религиозно-мистического мировоззрения, подкрепляемого учением Вл. Соловьева, идейными концепциями Достоевского и Ницше, во многом переосмысленного. К французским поэтам конца века, которыми увлекалось старшее поколение символистов в 90-х годах, «младшие символисты» относились сдержанно, пропагандой их не занимались и, как уже говорилось, несравненно большее внимание, чем их предшественники в последнем десятилетии прошлого столетия, уделяли классической русской литературе.

Какое же влияние оказала новая обстановка на Брюсова и какое место он занял в новых условиях?

Внешняя жизнь Брюсова мало изменилась, если не считать того, что в 1897 году он женился, а в 1899-м — окончил историческое отделение историко-филологического факультета Московского университета. К этому времени Брюсов был уже зрелым поэтом и всесторонне образованным человеком.

Брюсов, принадлежавший к старшему поколению символистов, связал себя с литературно-журнальной деятельностью символизма в целом крепче, чем кто-либо иной из русских поэтов 900-х годов. Эта связь его была многосторонней: он был литератором, то есть критиком, журналистом, почти в такой же мере, как поэт. Хотя впоследствии он и заявлял, что роль вождя русского символизма была «навязана» ему извне,¹ — эту роль он провел с редким умением, с верой в ее общекультурную значимость и с большой заинтересованностью. Не сочувствуя крайностям символистских теорий, он принимал их в общих чертах. «Новое искусство», кроме того, было для Брюсова волной, которая несла его к литературной известности, отнюдь не безразличной для него. Фактически руководя издательством «Скорпион» и журналом «Весы», Брюсов чувствовал себя в них едва ли не полным хозяином. Символизм служил ему опорой среди чуждого и враждебного литературного окружения. «В то время, — пишет А. Белый, — он (Брюсов. — Д. М.) был одинок, против себя имея всю русскую литературу и всю русскую критику... нужно было иметь железную волю для организации очень трудной борьбы; нужен был запас знаний, чтобы обставить себя аргументами; и все то оказалось у Брюсова...» «Ходил (Брюсов. — Д. М.) среди людей стенобитным тараном каким-то, чтобы идущие вслед за ним ощущали вольнее себя...»² «...Он обалдевал, выборматывая между двух типографий свой стих, — в миг единственный, отданный творчеству, в дне, полном «дела», чтоб... я, Блок, Бальмонт, Сологуб в «Скорпионе» могли печататься». И еще — о том, что он оказывал «мне, начинающему литератору, крупную и бескорыстную помощь» и что «я обязан ему всей карьерой своей;

¹ Брюсов Валерий. Автобиография. — Русская литература XX в., т. 1, с. 112.

² Андрей Белый. Валерий Брюсов. — Россия, 1925, № 4, с. 268 и 265.

я ни разу себя не почувствовал пешкой, не чувствовал «ига» его». ¹

С такой же признательностью рассказывает о Брюсове тех лет К. И. Чуковский. «Ни об одном писателе моего поколения, — читаем у Чуковского, — я не вспоминаю с таким чувством живой благодарности, с каким вспоминаю о Валерии Брюсове. Его журнал «Весы» был первым журналом, где я, двадцатидвухлетний, стал печататься. Брюсов выволок меня из газетной трясины, затягивавшей меня с каждым днем все сильнее, приобщил меня к большой литературе и руководил мною в первые годы работы. При этом ни разу не становился он в позу учителя. Вся сила и прелесть его педагогики заключалась именно в том, что эта педагогика была незаметна». ²

Но в воспоминаниях о Брюсове мы улавливаем и другие оттенки. «...Он вел полемику, заключал союзы, объявлял войны, соединял и разъединял, мирил и ссорил, — рассказывает о Брюсове один из современных ему поэтов. — Управляя многими явными и тайными нитями, чувствовал он себя капитаном некоего литературного корабля и дело свое делал с великой бдительностью. К властвованию, кроме природной склонности, толкало его и сознание ответственности за судьбу судна. Иногда экипаж начинал бунтовать. Брюсов смирлял его властным окриком, но иной раз принужден был идти на уступки «конституционного» характера. Затем, путем интриг внутри своего «парламента», умел его развалить и парализовать. От этого его самодержавие только укреплялось». А уменья и сил для таких действий у него было немало: «исключительный «зверь» — неуютный, — писал о нем Белый, — его не дразни: под себя подомнет, сев в засаду». ³ Не случайно свояченица Брюсова, Бронислава Матвеевна, в шутку называла его «зверем в штанах». ⁴

Облик Брюсова-человека, изменившийся к тому времени, вполне гармонировал с характером его литературной позиции и тактики. Современникам Брюсова запомнилась его «наполеоновская статья», его мягкие, властные манеры, его холодноватая четкость, подчеркнутая деловитость и сдержанная страстность, аргументированность

¹ Андрей Белый. Начало века. М.—Л., 1933, с. 162, 159.

² Корней Чуковский. Из воспоминаний. М., 1958, с. 332—333.

³ Андрей Белый. Начало века, с. 154.

⁴ Чудецкая Е. Воспоминания о воспоминаниях. — Брюсовский сборник. Ставрополь, 1974, с. 141.

его суждений, исключительность, всегдашняя мобилизованность его памяти и острота его аналитической мысли. Не случайно мемуаристы, характеризуя Брюсова-человека и, по-видимому, не обходясь без стилизации, непременно рассказывали о его скрещенных на груди руках и черном сюртуке, застегнутом на все пуговицы. «Об этом застегнутом сюртуке, — писал в своих воспоминаниях С. В. Шервинский, — слишком часто упоминают теперь в докладах те, кто не знал Брюсова лично. Брюсов никогда не был человеком в футляре. Он был страстен, порывист, угловат, но это сочеталось в нем с любовью к некоторой официальности, торжественности. Человек, влюбленный в идею власти, не может быть равнодушным к прелестям субординации и этикета»¹.

О том, какое недоброжелательство и глумление пришлось преодолеть Брюсову в начале 900-х годов, дают понятие отзывы о нем большинства газет и журналов того времени. Если черносотенные газетчики (главным образом, Буренин) изощрялись в изобретении площадных шуток, направленных против Брюсова, именуя его Валерием Безвкусовым и Валерием Противоестественным, то и либеральная печать подымалась над этим стилем сравнительно невысоко. Во всяком случае, так называемая «общая пресса» не откликнулась в те годы на стихи Брюсова ни одной серьезной и обстоятельной статьей.

Популярность Брюсова в читательских кругах была в тот период также еще довольно ограниченной. Не случайно, например, одна из лучших книг Брюсова «Urbi et Orbi» («Граду и Миру», 1903) была отпечатана всего лишь в 1200 экземплярах и распродавалась едва ли не пять лет, тогда как 18-е издание Надсона 1900 года почти сразу разошлось в количестве 12 000 экземпляров, причем спрос на надсоновские стихи удовлетворен не был, и в ближайшие годы потребовались их новые многотиражные (по тому времени) переиздания (например, 20-е издание вышло в 1903 году в количестве 9000 экземпляров).

Атакам, предпринимаемым против символизма справа и слева, символисты противопоставили широкое наступление по всему фронту литературы. Это наступление, поскольку оно велось против натурализма, банальности, серого эпигонства, идеологического схематизма, вносило в

¹ Шервинский С. В. Ранние встречи с Валерием Брюсовым. — Бр. чтения, 1963, с. 504.

литературную жизнь элемент творческого беспокойства, освежающей тревоги и дух исканий, но, поскольку наступающие боролись с литературой передовой в идейном отношении, оно заметно окрашивалось в антидемократические цвета. Участие Брюсова в этой войне за символизм сводилось, в первую очередь, к пропаганде новых имен, к эстетической критике эпигонской продукции и к борьбе за высокое качество литературы как таковой. Однако, заняв свое место в общем строю с другими символистами, Брюсов, так же как и они, от случая к случаю направлял свои удары на Белинского, на Горького, не говоря уже о реалистической прозе писателей-знаньевцев.

Эстетические взгляды Брюсова 900-х годов, как и прежде, не выливались в строго разработанную систему. Брюсов отчасти развивал, но частично и преодолевал те мысли об искусстве, которые были высказаны им в предшествующий период. В основе их, как тогда, так и теперь, лежал лозунг «свободного искусства». Брюсов провозглашал его теперь с напором, значительно большим, чем в конце прошлого столетия. Хотя этот лозунг теоретически и допускал включение в поэзию гражданских тем, но в то же время был еще более пригоден, чтобы мотивировать отказ от гражданской тематики. Эта позиция, подразумевающая суверенность искусства и его независимость от общественного долга,¹ явилась основной причиной расхождения Брюсова с демократической литературой. Вместе с тем именно этой позицией определялась наиболее общая линия связи Брюсова начала века с эстетикой раннего индивидуалистического символизма — декадентства как такового и с той литературой, в которой эти тенденции были продолжены.

Тем не менее и в годы, предшествующие первой русской революции, Брюсов по своему мировоззрению и эстетическим взглядам не только смыкался с идеологией символизма в целом, но и выделялся на ее фоне. Правда, характерные для «младших символистов» мистические тенденции, которых Брюсов сторонился в 90-х годах и с которыми боролся впоследствии, в ту эпоху оказывали на его взгляды некоторое влияние. В его сборнике «*Tertia Vigilia*» («Третья стража», 1900) можно отметить несколько стихотворений с мистическим и даже с неохристианским уклоном. В программной статье «Ключи тайн»

¹ См. статью Брюсова «Современные соображения» (Искусство, 1905, № 8).

(1904), открывающей первый номер «Весов», Брюсов в известной мере считается с мистической линией символизма и, опираясь главным образом на Шопенгауэра, определяет искусство как интуитивное постижение непознаваемого рассудочным путем.

Но могли ли эти и подобные им высказывания Брюсова соответствовать внутренней сущности его мировоззрения?

В одной из ранних записей своего дневника Брюсов сравнивает себя с римским диктатором Суллой, человеком без веры и закона («sans foi ni loi»). Значительно позже, в 1899 году, в том же дневнике он набрасывает свое кредо в форме письма к писателю-модернисту Марку Криницкому (Самыгину): «Истин много, и часто они противоречат друг другу. . . Моей мечтой всегда был пантеон, храм всех богов. Будем молиться и дню и ночи, и Митре и Адонису, Христу и Дьяволу. «Я» — это такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются». ¹ К аналогичным утверждениям Брюсов возвращался неоднократно, повторяя их в стихах и в прозе (см. его стихотворение «Я» и статью «Истины», 1901).

Из всего сказанного напрашивается параллель. Вл. Соловьев, старший современник Брюсова, задолго до приведенных здесь высказываний последнего, также задумывался над вопросом о сосуществовании выработанных человечеством «истин» — «отвлеченных начал», как он их называл. И решение Вл. Соловьева, положенное в основу всей его философии, заключалось в том, что эти истины необходимо объединить, теоретически синтезировать, достигнув, таким образом, своего рода «идеологического умиротворения» под знаком венчающей все здание христианской идеи. Брюсов, напротив, не стремился к согласованию противоборствующих истин и признавал факт их сосуществования в сознании личности свидетельством о ее богатстве.

Все это имеет отношение к тому, что принято считать брюсовским скептицизмом. Однако скептицизм Брюсова отличался от обычных форм скептической идеологии. Брюсов не отрицал вслед за скептиками истинности истин, а утверждал в духе плюрализма их равную истинность, хотя бы они друг друга логически исключали. Кроме того, в противоположность господствующим видам

¹ Брюсов Валерий. Дневники. 1891—1910, с. 61.

скептицизма, Брюсов находил в этом утверждении не источник пессимизма, а наоборот — источник жизненного пафоса и духовной энергии:

Мой дух не изнемог во мгле противоречий,
Не обессилел ум в сплетеньях роковых.
Я все мечты люблю, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих.

(«Я», 1899)

И еще о том же:

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

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

(«З. Н. Гиппиус», 1901)

В сущности, эти утверждения соответствовали той, возникшей в эпоху кризисного состояния буржуазной культуры попытке преодоления скептицизма, которая получила название «философии жизни» (Lebensphilosophie). Скептицизм выступает у Брюсова в «снятом» виде, как момент затаенного равнодушия к каким бы то ни было идеологическим системам. Брюсова привлекали не столько идеи, сколько интенсивность переживания самого по себе, мера его яркости и напряженности — количественная сторона. Такой критерий исключал возможность для Брюсова тех лет каких-либо действительно серьезных, глубоко пережитых философских увлечений. В противоположность развернутой интеллектуальной системе взглядов, которую стремились создать Вяч. Иванов и Андрей Белый, для Брюсова характерно скорее вкусовое, психоэстетическое ощущение духовных и культурных ценностей. Теоретические же концепции служили Брюсову скорее лишь временными вехами, рабочими гипотезами, облекавшими в условные формулы то или иное содержание изменяющейся внутренней жизни. А в основе ее у Брюсова — под оболочкой символистских идей — неистребимо присутствовало трезвое и разумное начало и пробудившийся горячий интерес к действительности. «Сквозь символизм я прошел с тем мирозерцанием, которое с детства залегло в глубь моего суще-

ства»,¹ — заявлял Брюсов на праздновании своего юбилея в 1923 году, имея в виду свои отроческие пристрастия к Писареву и Дарвину. Явное преувеличение, которое содержится в этом заявлении, не дает основания полностью сбрасывать его со счета: некоторую долю истины оно в себе заключает.

Только благодаря этому инстинкту трезвости и тяготению к научному мировоззрению поза мистического «пророка-символиста»² не стала устойчивой позицией Брюсова и могла нравиться ему лишь непродолжительное время. Вскоре он потерял интерес к этой позе и к религиозно-мистической проповеди своих соратников по символизму. Очень характерен, например, его отзыв о взглядах Мережковского, выступавшего в те годы с проповедью обновленного христианства. Вполне естественно, что Брюсов, как символист, сочувствовал Мережковскому и считал себя в конечном счете его литературным союзником. И вместе с тем самые основные стороны мировоззрения Мережковского представлялись ему далекими и чуждыми. «Я никак не могу согласиться с Д. С. (Мережковским. — Д. М.), — заявлял он в письме к П. П. Перцову в феврале 1903 года, — что критика должна быть религиозным самосознанием. К чему тогда Гоголь, Пушкин и все! Довольно быть Мережковским».³

Трезвость и позитивистский дух, «посюсторонность» Брюсова сказались и в его отношении к «младшим символистам», сформировавшимся на философско-поэтических идеях Вл. Соловьева. Его сотрудничество с этими поэтами, его сочувствие и интерес к ним отнюдь не привели к идеологической солидаризации с ними. Еще в ноябре 1904 года он решительно отказывался принять мистические строки посвящения на подаренном ему Блоком экземпляре «Стихов о Прекрасной Даме». «Не возлагайте на меня бремени, которое подъять я не в силах. . . — писал он Блоку. — Дайте мне быть только слагателем

¹ Брюсов В. Я. Ответная речь в Российской Академии Художественных наук. — Сб. «Валерию Брюсову». М., 1924, с. 56.

² Особенно — в отделах «Прозрения» и «Мы» сборника «Tertia Vigilia» (сформированы в позднейших изданиях).

³ Максимов Д. Валерий Брюсов и «Новый путь». — Лит. наследство. М., 1937, № 27-28, с. 278. Впрочем, хотя Брюсов и написал эти строки, он тогда еще не вовсе отказался от своих преходящих и неглубоких религиозно-мистических увлечений. Это видно хотя бы из того, что в газете «Русский листок» от 28 марта 1903 г. с похвалой было сообщено, что он прочитал публичную лекцию на тему «Искусство как путь к богу».

стихов, только художником в узком смысле слова, — все большее довершите Вы, молодые, младшие». ¹ Крайности идеалистических и мистических увлечений Андрея Белого также не находят в Брюсове поддержки. На страницах «Весов» в 1905 году Брюсов критикует Белого, протестуя против «апокалиптического» принципа его литературных оценок и остроумно высмеивая безудержный максимализм его идеалистических выводов. ² Понятно, что и Белый, восторгавшийся поэзией Брюсова, пришел в конце концов к выводу, что «творчество его (Брюсова. — Д. М.) не говорит вовсе о том, как нам быть». ³

И все же на основании этих фактов, свидетельствующих о трезвом и сдержанном отношении Брюсова к идеалистическим увлечениям его соратников, не следует строить далеко идущих заключений. Мне не кажется точной мысль Марины Цветаевой о том, что Брюсов «всей природой своей» был чужд тайне. Его интерес к таинственному, к загадочным явлениям не подлежит сомнению. Однако этот интерес глубоко отличался от того «чувства тайны» и культа тайны, которые были характерны для поэтов соловьевской ориентации.

Как и у них, упорная мысль о «тайне» как бы радиировала творчество Брюсова, внося в него поэтический элемент. Но тайна, которую он страстно искал во всех проявлениях природы и жизни, была лишена, в отличие от их «тайны», связанной с религиозным содержанием. Виднейшие из «соловьевцев», Андрей Белый и молодой Блок тяготели к мистическому мировоззрению, а Вяч. Иванов — к религиозно-мистическому и видели в таинственной сущности мира просветляющее божественное начало. Брюсов был далек не только от теологизма и тем более церковности, но и от мистического исповедания поэтов-«соловьевцев» и вряд ли мог бы сказать вместе с Блоком о том, что «мир прекрасен в тайне».

«Тайны», которых Брюсов искал, не наделялись им ценностным содержанием — ни прекрасным, ни ужасным. «Тайны» Брюсова были нейтральны к добру и красоте и привлекали его как своего рода позитивиста: с познавательной стороны. Он хотел найти их в недрах человеческого сознания, в жизни души, в ее предполагаемом

¹ Лит. наследство. М., 1980, т. 92, кн. 1, с. 489.

² См.: Брюсов Валерий. В защиту одной похвалы (Открытое письмо Андрею Белому). — Весы, 1905, № 5.

³ Андрей Белый. Настоящее и будущее русской литературы. — Весы, 1909, № 3, с. 81.

бессмертии, в любви к женщине, в природе, в древних исторических эпохах. Он не порывался за ними в пустую для него небесную, серафическую сферу, они звали его скорее снизу, из земных пещер, из «нижней бездны» (символическая формула того времени). Они являлись ему как бы материализованными, облечёнными в тяжелую плоть, представлялись ему принципиально постижимыми, но от этого еще более притягательными. Они всегда были связаны для него с материей, с реально-физическим или «астрально-физическим» бытием личности и человечества и мыслились им как объект науки в перспективном ее понимании.

Брюсова пугал и гипнотически привлекал к себе мир косных механических вещей и сил, в котором ему мерещилась уводящая вглубь темная изнанка жизни, ее «забытый чертеж» («В неконченном здании»), прообраз анатомически разъятого бытия. Как знаменательны все эти обступившие поэта недобрые массы архитектурных и машинных конструкций, все эти каменные лестницы, ярусы, проходы, балки, крыши, шаткие леса, город со «стеклянным черепом», «колеса, блоки, коромысла», противовесы, галереи, залы, «многообразные цилиндры», «многообхватные трубы», «сцепления колес и винтов» («В неконченном здании», «Замкнутые», «Земля», ср. «Всхождение»)! В количественном отношении этих и подобных им образов в творчестве Брюсова, доведенных до печати, не так уж много, но они резко выделяются на фоне близкой ему литературы и составляют неотъемлемый элемент его мира, как бы скользящего на границе поэзии и наступающей на нее сомкнутым строем механистической цивилизации.

И Брюсову удавалось из этого скопища материи, из мира рукотворных вещей, из этого «демонизма» урбанистической цивилизации извлекать некую сумрачную и вполне своеобразную, иногда вещую поэзию — одна из самых глубинных разгадок творческого сознания Брюсова. Но бывало и обратное. Случалось и так, что антипоэтическая стихия «машинной цивилизации» оставляла в его творчестве разрушительный след даже тогда, когда он открыто выступал против ее засилья. Так получилось, например, с написанными им в 1908—1921 годах и недавно опубликованными в «Литературном наследстве» его новеллистическими опытами: «Восстание машин», «Мятеж машин» и «Первая межпланетная экспедиция». Осознанная в наше время исключительная актуальность тем,

поставленных в этих новеллах, не возмещает их бросающуюся в глаза художественную неполноценность. Брюсов, по-видимому, сам это чувствовал и оставил перечисленные произведения незавершенными.

Прямое отношение к этим органически присущим Брюсову особенностям имело увлечение его спиритизмом и оккультизмом. В свое время оно было распространено у французских декадентов, но чуждо и враждебно Вл. Соловьеву и связанному с ним молодому поколению русских символистов. Именно это увлечение привело Брюсова к сотрудничеству в спиритическом журнале «Ребус» (статьи 1900—1902 годов), к рецензированию в «Весах» целого ряда спиритических и оккультных сочинений и к собственным выступлениям на эту тему.¹ Есть основание предполагать, что Брюсов в глубине души, может быть, не вполне верил авторам этих сочинений, но окружавшая их атмосфера таинственной отрешенности и эзотеризма несомненно отвечала его внутренним потребностям и запросам. Завороженный воображаемыми тайнами, над которыми бились спириты, Брюсов не хотел признать научной несостоятельности этого модного тогда увлечения. Скорее наоборот, его притягивала именно та сторона спиритизма, которая шокировала приверженцев религиозного миропонимания — внешнее сходство с экспериментальной наукой. «Спиритические силы, — говорил Брюсов в те годы, — со временем будут изучены и, может быть, даже найдут себе применение в технике, подобно пару и электричеству».

«...Он стремился, — пишет о Брюсове А. В. Луначарский, — истолковать мистику как своего рода познание, как познание в угадке, как помощь науке в еще не разработанных ею вопросах со стороны интуиции и фантазии».² Таким образом, даже в том, что можно было бы назвать «мистическими» тяготениями Брюсова, в какой-то мере отразился антимистический, позитивистский склад его сознания. Когда Блок в стихотворении (1912), обращенном к Брюсову, называл его дух «таинственным» («твой дух таинственный»), он не думал, конечно, о Брюсове-мистике, а только о той зоне недостижимого, неразга-

¹ Можно указать, например, предисловие Брюсова к поэме А. Л. Мировпольского «Лестница» (М., 1903) и его статью «О смерти, воскресении и воскрешении» в кн. «Вселенское дело» (вып. 1, Одесса, 1914).

² Луначарский А. Литературные силуэты. М.—Л., 1925, с. 173.

данного, присутствие которой воспринималось в нём окружающими, может быть, более определенно, чем в других поэтах и вообще в людях.

К совпадению своих научных интересов и своей устремленности к «тайнам» Брюсов относился вполне сознательно. По крайней мере, характеризуя поразительно близкого ему духовно и сильно повлиявшего на него (главным образом, на его новеллы) Эдгара По, он отмечал в американском писателе именно те названные выше особенности, которые в иных сочетаниях мог наблюдать в себе самом. «Английское воспитание и американская действительность, — писал Брюсов, — навсегда отстранили Эдгара По от туманной метафизики и всякой мистики: в значительной мере «позитивист» в предпосылках своего мировоззрения, он под «познанием» разумел знание ясное, точное, «научное». В то же время личные склонности увлекали его в область «таинственного». Чтобы примирить эти два влечения, приходилось, с одной стороны, расширять пределы «научного», с другой — подводить теорию под «сверхъестественное», обращая его в естественное, только высшего порядка. Из таких стремлений и родится своеобразие замыслов Эдгара По». ¹ Если устранить из этой характеристики слова об английском воспитании и американском окружении, вся она во всех своих пунктах как нельзя более подходит к самому Валерию Брюсову. Он обнаружил свою близость к тому типу сознания, соединяющего в себе тяготение к «научному» и «таинственному», который был представлен в литературе прошлого именами Эдгара По, Стивенсона, Уэллса, а в наше время — Рея Бредбери и Станислава Лема. Эта линия, характерная для всего творчества Брюсова, закреплена и в ряде его стихотворений, и во многих его произведениях и набросках с уклоном к фантастике и утопии. ²

Все эти тенденции, соответствующие миропереживанию Брюсова, сказались и в его эстетических воззрениях 900-х годов. Они были выражены в его критических сочинениях и особенно в его декларативных статьях 1904—1905 годов: «Ключи тайн», «Священная жертва», «Совре-

¹ Брюсов В. Эдгар По. — История западной литературы. М., 1914, т. 3, с. 333—334.

² Не случайно автор монографии «Русский советский научно-фантастический роман» (Л., 1970) А. Ф. Бритиков включает подробную информацию о Брюсове как «фантасте» в главу, в которой излагается предыстория этого романа в русской литературе.

менные соображения», а также в более поздних — «Научная поэзия» (1909), «О «речи рабской» в защиту поэзии» (1910) и др.

Как уже говорилось, эти позиции Брюсова регулировались общесимволистским категорическим требованием свободы искусства, не ограниченной никакими императивами. Однако к этому требованию свести их невозможно. Значительную часть статьи «Ключи тайн», которая расценивалась как манифест русского символизма, Брюсов посвятил критике существующих эстетических учений — наиболее известных из них. Он отвергал теорию «утилитарного искусства» и понимание его как отражения жизни, считая, что искусство не воспроизводит, а перестраивает образ действительности. Он решительно не принимал попытку ограничить действие искусства «наслаждением» и также связанную с нею теорию «чистого искусства», отрывающую искусство от жизни во имя красоты, которую он не признавал обязательной принадлежностью художественного творчества, относя его объекты к области не только прекрасного, но и безобразного. Он отрицал вместе с тем и правомерность мыслей Шиллера и Спенсера об искусстве как игре. Он отвергал теперь, в отличие от своих ранних утверждений, и понимание сущности искусства как средства общения людей.

Заключительный, позитивный раздел статьи Брюсова «Ключи тайн» очень мал по сравнению с ее негативной частью, но крайне важен для характеристики взглядов поэта. В этом разделе Брюсов, перекликаясь с мыслями своей ранней брошюры «О искусстве», но уже без всякой опоры на Лейбница и Толстого, рассматривает художественное творчество как орудие познания.¹ Однако между ранней и более поздней эстетическими декларациями Брюсова — значительная разница, которая свидетельствует о существенных изменениях его мировоззрения. В 90-х годах он признавал, что искусство ведет прежде

¹ Важно отметить, что, хотя это выступление Брюсова стихийно признавалось манифестом русского символизма, основной его тезис об искусстве как познании не мог вполне удовлетворить «младших символистов», сторонников так называемого «теургизма» (принцип «религиозного действия» в искусстве). «Искусство — не «ancilla» (служанка. — Д. М.) познания, — писал Вяч. Иванов Брюсову 28 декабря 1903 г. — Как я понимаю его действительную (теургическую) задачу, я сказал в стихотворении «Творчество» в „Кормчих звездах“» (ЛН, т. 85, с. 442, 447). И все же в одном из следующих писем Вяч. Иванов называл статью «Ключи тайн» прекрасной (там же, с. 446).

всего к познанию *души художника* и является, таким образом, способом общения с художником. В 900-х годах Брюсов видит основу искусства в интуитивном познании таинственных глубин души и жизни в целом.

Брюсов, как уже было сказано, сравнивал искусство с «откровением», с «приоткрытыми дверями в Вечность», настаивал на превалирующей в нем роли интуиции, вне-рассудочного познания, и на решающем значении «мгновений экстаза» — идея, которую символисты заимствовали в конечном счете из философии Платона. Но все эти основополагающие утверждения, символистский эстетический этос, в сущности, являлись для Брюсова, как показало будущее, лишь временными вехами, лишь сопровождением его основного, продуманного и устойчивого тезиса об искусстве как познании. Изучая последующие брюсовские высказывания по вопросам эстетики, мы видим, что Брюсов остался верен этому тезису, освобожденному в дальнейшем от наслоения символистских мистических умозрений, всю свою жизнь, вплоть до последней его теоретической работы «Синтетика поэзии» (1924).

2

Для понимания творческой работы Брюсова 900-х годов недостаточно знать о его отношении к символистской идеологии и о его месте внутри символизма. Новый этап в развитии Брюсова ознаменован прежде всего усилением и укреплением его связей с жизнью в самых больших ее разворотах и расширением его культурных и литературных интересов. Круг действительности, питавший поэзию молодого Брюсова, как уже говорилось, был крайне ограничен. Он определялся, в основном, узкой сферой индивидуалистического сознания, связанного с городским буржуазно-мещанским бытом, который воспринимался прежде всего в его сумеречных болезненных проявлениях. Поэзия молодого Брюсова отражала этот быт и, отмежевываясь от него чисто эстетическими средствами, на самом деле еще более в него вращалась. Теперь действительность наполняется для Брюсова не только бытовым, но и широчайшим культурным, историческим и политическим содержанием.

Именно в этот период начинает складываться тот примечательный образ Брюсова, который впоследствии прочно вошел в сознание русского читателя. «...Я всегда говорю о Вас: это самый культурный писатель на

Руси!» — писал Брюсову Горький незадолго до Октябрьской революции.¹ Эту характеристику можно отчасти приложить и к Брюсову 900-х годов.

По многогранности интересов, по широте своих знаний, по разнообразию своей литературной деятельности, по силе своей влюбленности в культуру Брюсов занимал среди современных ему русских писателей одно из первых мест. «Боже мой! боже мой! Если бы мне жить сто жизней, они не насытили бы всей жажды познания, которая сжигает меня», — отмечает он в одной из черновых заметок.² Неукротимая, неистовая страсть к культуре, к расширению своего горизонта, владевшая Брюсовым с самого детства, выросла в нем и созрела. Как будто в какой-то момент подготовки он разделил всю гуманитарную культуру на квадраты и повел на нее планомерное наступление, чтобы завоевать ее и обогатить ею своих современников. Жадно и азартно, с поражающей быстротой, он изучал русскую и зарубежную, древнюю и новую литературу, языки, философию, историю и пробовал свои силы чуть ли не во всех видах литературного творчества. В этом проявлялся у Брюсова своего рода просветительский пафос и размах. И с годами эта неопросветительская активность Брюсова все отчетливее и определеннее наполнялась гуманистическим содержанием, превращаясь в борьбу за высокие ценности духовной культуры человечества:

За все, что нам вешала лира,
Чем глаз был в красках умилен,
За лики гордые Шекспира,
За Рафаэлевых мадонн, —
Должны мы встать на страже мира,
Заветного для всех времен!

(«Проснувшийся Восток», 1911)

Могучее волюнтаристское начало, сочетавшееся в Брюсове с воинствующей аналитической мыслью, ставило его на путь экспериментатора. Он неутомимо «пытал естество», осуществлял бесчисленные пробы и смелые разведки в самых различных направлениях. Даже себя самого он готов был считать объектом для эксперимента. Можно указать случаи, когда его личная жизнь пре-

¹ Горький М. Собр. соч. в 30-ти тт. М., 1955, т. 29, с. 383.

² Цит. по кн.: Ашукhin Н. Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. М., 1929, с. 273 (цитата относится к 1909—1911 гг.).

вращалась им, по его воле и заданию, в экспериментальную сценическую площадку, в лабораторию чувств и ситуаций, дающих материал для его творчества. И то новое, что он вносил в литературу — темы, экстремальные психологические соотношения, жанры, формы, — явилось во многих смыслах реализацией этого влечения к эксперименту. Отсюда — впечатление заданности, о которой уже шла речь, сделанности, возникающее порою при чтении его стихов, отсутствие в некоторых из них подлинной поэтической органичности.

Конечно, наибольшее творческое многообразие было достигнуто Брюсовым в его основной области — в поэзии. Близкий друг его, может быть один из самых близких, Нина Петровская писала о нем в своих воспоминаниях: «фанатиком, жрецом, священнослужителем искусства прошел Брюсов сквозь жизнь. . .» (ЛН, т. 85, с. 786). Нам следует пояснить: речь идет об искусстве поэзии. И его подход к этому искусству был своеобразен. Тогда как Блок интенсивно разрабатывал свои темы, углубляя и связывая их поэтической концепцией единого сквозного, закономерно развивающегося пути, выводя одну тему из другой, Брюсов чаще всего пользовался экстенсивным методом, захватывая все новые области и стараясь скорее покинуть только что завоеванные. «К тому времени, когда я закончил «Urbī et Orbī», — писал он Н. И. Петровской 13—14 июля 1906 года, — что-то было изжито. Какой-то рудник, который другим мог хватить надолго, был мной исчерпан, потому что я не разрабатывал его, а грабил. Я выхватывал из него слитки и губил золотоносные жилы. . .» (там же, с. 791).

Решительно нельзя согласиться с автором зарубежной книги о Брюсове К. Мочульским, утверждавшим, что Брюсов стоял «вне изменений, вне развития». ¹ Развитие было, и все же сквозная тема осознанной внутренней эволюции с выделением конкретных периодов отчетливо звучала у Брюсова лишь на ранних этапах, точнее, в 1896—1903 годах, ² и не охватывала, в отличие от Блока, весь его путь. Для Брюсова имело значение не столько его

¹ Мочульский К. Валерий Брюсов. Paris, 1962, с. 22.

² В итоговых формулах эта тема выражена в стихотворении «Возвращение» (1900), в котором говорится о трех фазах пути Брюсова, соответствующих трем первым сборникам его лирики. Ср. более полное, но менее углубленное, «обзорное» стихотворение «О себе самом» (1917).

духовное развитие во всей его качественной сложности, сколько само стремление «вперед и вперед» к обновлению и совершенству, прежде всего чисто литературным. Брюсов был заморожен, загипнотизирован мыслью о новизне, о новизне во что бы то ни стало. Эволюция Брюсова, так же как и Блока — у каждого по-своему, в конечном счете соответствовала общему поступательному движению русской действительности. Но Брюсов, опять-таки в отличие от Блока, не мыслил свое развитие как нечто закономерное, predetermined, единое и органически целостное: в этом также проявлялась экстенсивность его метода. Блок создавал *миф* о своем пути, называя этот путь «трилогией вочеловечения». Этот миф о пути был вполне реален, стоял в центре блоковской поэзии, глубоко ее осмыслял и по сути своей был близок к фаустовскому типу духовной эволюции. Поэтому, двигаясь от этапа к этапу, Блок не отрицал своего прошлого, всем своим сознанием помнил о нем, видя его необходимость, «предназначенность» и его нерасторжимую связь с настоящим, тогда как Брюсов легко уходил от прошедшего и был готов его зачеркнуть. «Да, — писал Брюсов Л. Н. Вилькиной в 1903 г. по окончании своей работы над сборником «Urbi et Orbi», — я печатаю свои стихи: книга выйдет в сентябре. И опять, как это бывало каждый раз, чувствую я, что все это, все — стало для меня прошлым и ненужным. Есть особое чувство перепутья, чувство границы. С закрытыми глазами ощущаешь блеск пересекающихся дорог и невидимую линию, разделяющую два мира, и вдыхаешь воздух новых полей, на которые еще не ступал раньше. Приходят минуты этого ощущения, совершенно не сходного ни с каким другим, и знаешь, что нечто в жизни кончено и началось что-то иное».¹

Конечно, во всем этом огромное значение имела устремленность Брюсова прежде всего к поэзии как таковой. Вполне понятно, что критики, писавшие о Брюсове, так часто и охотно цитировали его программное стихотворение «Поэту» (18 декабря 1907 г.), где говорится о том, что «быть может, все в жизни лишь средство для ярко-певучих стихов».² Абсолютизировать эти строки и подобные им брюсовские высказывания и делать из них

¹ См. примечания М. И. Дикман в кн.: Брюсов Валерий. Стихотворения и поэмы. «Б-ка поэта» (Б. с.), Л., 1961, с. 749.

² Возможно, что эти не лучшие в словесном и содержательном отношении строки — перифразировка известного во Франции устного афоризма Ст. Малларме: «Le monde est fait pour aboutir à un beau

вывод о законченном эстетизме и тем более формализме Брюсова, разумеется, нет оснований. Брюсов в своей зрелой поэзии отнюдь не отрешался от жизни и не культивировал «чистое искусство» или «самовитое» слово (оно и вообще невозможно, даже в творчестве его проповедников), а писал — как и все подлинные поэты — ради того, чтобы создавать поэтические вещи, в которых выражение и содержание, слово и познаваемая жизнь, стоящая за словом, неслиянные и нераздельны.

И тем не менее следствием «скептицизма» Брюсова (определение условно) являлась его упорная борьба с тем, что представлялось ему подчинением искусства ценностям внеэстетического порядка. Борьба эта в пределах собственной поэтической практики Брюсова не могла быть последовательной, поскольку, доведенная до конца, она уничтожила бы саму поэзию, но импульс к этой борьбе присутствовал в его сознании постоянно и, конечно, влиял на его творчество. Увлекаясь многими философскими идеями и концепциями, обступавшими его в XX веке, Брюсов не заражался ими надолго и до глубины и оставался верным и преданным одной лишь поэзии, ставя ее — чаще всего — во временную и относительную зависимость от ее идейного наполнения. Поэтическое творчество, которое он хотел считать автономной областью духовной деятельности, было для него выше жизни, любви, философии, политики.

Такое отношение Брюсова к поэзии и к литературе в широком смысле можно обнаружить не только в его высказываниях, но и в его общении с людьми. С. В. Шервинский, хорошо знавший Брюсова и с полным правом считающий себя его учеником, характеризует своего учителя таким образом: «Брюсов совсем не интересовался мною, как индивидуумом вне литературы.

Он заботился о поэзии, и только о ней.

Может быть, в этом была и слабая сторона Брюсова. Обычное человеческое отступало перед литературным. Брюсов формировал мастера, не человека. Поэтому, говоря о Брюсове как учителе, пожалуй, не следует писать это слово в эллинском философском понимании с боль-

ivre» («Мир создан для того, чтобы вылиться в прекрасную книгу»). Этот афоризм, между прочим, был приведен в статье Рене Гийя «Стефан Малларме как человек», напечатанной в «Весах» (1908, № 4, с. 69) вскоре после создания стихотворения «Поэту». Рукопись статьи Р. Гийя, конечно, была известна Брюсову до ее опубликования.

шой буквы, — для этого у Брюсова не доставало морального воздействия. Вернее, моральное отношение Брюсов воспитывал только в применении к «святому ремеслу», — выражение Каролины Павловой, поэтессы, как раз в те годы «открытой» Брюсовым».¹

В начале и к середине первого десятилетия нового века Брюсов как поэт достигает своего творческого апогея. «Вообще в творчестве чувствую свежую бодрость, силу, возможность всего — окрыленность ясного утра... — пишет он Вяч. Иванову в 1905 году. — Написал, осуществил многое из того, о чем безнадежно мечтал *целые* годы. И если по *бодрости* сил я только что сравнивал переживаемое время с утром, то столь же был я прав, сравнивая его с полднем, по *полноте* сил, по чувству, по сознанию, что я достиг полного обладания всем, что во мне, что годы собирания кончены, пора расточать» (ЛН, т. 85, с. 481). И в самом деле, в лучших сборниках Брюсова — они были созданы в начале столетия — мы чувствуем мощный поэтический размах и напор, избыточность и подъем зрелой творческой энергии, которая кипела в стихах поэта — исключительно разнообразных по жанрам и темам, чеканных, логически выверенных и, скорее, ударных и громких, чем утонченно организованных и изысканных.

Поэзия Брюсова с ее экстенсивной, центробежной динамикой была распахнута для самых различных сфер: жизненных и книжных, современных и отдаленных во времени. Он использовал огромные пласты историко-культурного и исторического опыта, накопленного человечеством, находя в них созвучное себе и нужное. Он любил путешествовать по культуре, по векам и странам и в продолжение этих путешествий редко задерживался на одном и том же месте.

Стихи Брюсова до предела насыщены эрудицией. Исторические и мифологические сюжеты, имена богов, легендарных героев и деятелей истории, названия городов и народов наводняют его поэзию. Брюсов создает огромное количество лирических стихотворений всевозможных типов и структур, лирические медитации, циклы баллад, героические поэмы, описательные поэмы, драмы в стихах и в прозе, овладевает громоздкой формой так называемого «венка сонетов». В 1918 году он издает «Опыты» — итог шестилетней работы, собрание своих

¹ Шервинский С. В. Указ. статья, с. 506.

стихотворений, в котором каждое являлось образцом какого-либо особого приема или формы стихосложения, причем некоторые из этих форм на русской почве или вовсе не были известны, или представляли собой большую редкость. Здесь Брюсов заботился уже не о поэзии, а о поэтической технике и выступал как наставник молодых стихотворцев.

Но его оригинальное художественное творчество не исчерпывается стихами. Еще совсем молодым, в 90-х годах Брюсов заканчивает фантастическую повесть «Гора Звезды».¹ В начале 900-х годов он пишет ряд новелл и драму «Земля», объединяя все это в книгу «Земная ось» (1907), и продолжает эту новеллистическую линию в сборнике «Ночи и дни» (1913). В 1905—1906 годах он создает роман из жизни Германии XVI века «Огненный Ангел», а затем еще два романа и повесть из истории древнего Рима: «Алтарь Победы», «Юпитер поверженный», «Рея Сильвия» (1911—1916). Параллельно с этими произведениями он печатает также трагедию с хором «Протесилай умерший» (1913), имитирующую формы древнегреческих драм, главу из фантастического романа, очерки-воспоминания и бытовую повесть. Но помимо своих напечатанных произведений, Брюсов оставил целые горы переполняющих его архив неопубликованных материалов, литературных опытов, законченных и незаконченных, набросков, проб, планов, чаще всего забракованных им самим, остановленных в самом начале или на полпути к завершению и все также свидетельствующих о его необычайной, безудержной, какой-то чудовищной творческой экспансии. Показательным примером творческого размаха Брюсова служит его незавершенный замысел гигантского цикла стихотворений «Сны человечества». Идея этого цикла несомненно связана с «Легендой веков» Гюго, с «Голосами народов» Гердера и с «научной» эпопеей «Сивге» французского поэта Рене Гиля.² В «Снах человечества» Брюсов пытался отобразить лирику всех времен и народов. В состав этой огромной глобальной антологии (по предположению автора — около 3000 сти-

¹ Напечатана посмертно в сб. «Фантастика. 73-74» (М., 1975).

² В наброске предисловия к «Снам человечества» Брюсов называет в качестве своих предшественников именно этих авторов, а также Бальмонта, ссылаясь на его книгу «Зовы древности» (1908). Посвятить свой цикл Брюсов предполагал Рене Гилю (примечания М. И. Дикман в кн.: Брюсов Валерий. Стихотворения и поэмы, с. 817). Ср.: Рогов В. В. О цикле стихотворений Брюсова «Сны человечества». — Бр. чтения, 1981.

хотворений) Брюсов включал песни и стихотворения, написанные им в духе австралийских туземцев, гренландцев, египтян, ранних христиан, древних римлян, немецких романтиков и французских символистов. Ему было мало народов, существовавших в истории, и он, пользуясь смутными преданиями, импровизирует стихи атлантов, жителей легендарного материка — Атлантиды. Цикл «Сны человечества», разумеется, не мог быть доведен Брюсовым до конца и вряд ли — судя по имеющимся образцам — оказался бы вполне удачным произведением, но самая идея цикла, его чертеж как нельзя более соответствовали духу брюсовской поэзии.

Зная основные европейские языки — классические и новые, — Брюсов выступает как переводчик поэтов (а отчасти и прозаиков) самых различных национальностей. Он выбирал для своих переводов прежде всего то, что соответствовало его вкусу, представлялось ему наиболее важным для него лично и для русских читателей. Его переводческая работа, начавшаяся еще в 90-х годах, интенсивно ведется им до конца жизни. Он переводил Верхарна, Метерлинка, Верлена, Гюго и целый ряд французских лириков XIX века, Эдгара По, Уайльда, Расина («Федра»), Мольера («Амфитрион»), Байрона, Гёте (первую часть «Фауста» и фрагменты второй), Вергилия (семь песен «Энеиды») и многих других авторов, в том числе и римских.

Одним из крупнейших достижений Брюсова являются прекрасные переводы поэм горячо любимого им Верхарна и пропаганда его поэзии. Можно утверждать, что именно Брюсов ввел в русскую культуру творчество этого поэта. Мало того, своими переводами из Верхарна, особенно первой книгой этих переводов («Стихи о современности», 1906), Брюсов привлек внимание к самым острым в социальном отношении сторонам верхарновского творчества. Не случайно он выпустил книгу этих переводов в период революционного подъема — в 1906 году, связав, таким образом, поэзию Верхарна с бурными событиями русской жизни. Если бы его поэтическая работа исчерпывалась переводами верхарновских поэм, то и этого было бы достаточно, чтобы признать его выдающуюся роль в русской художественной культуре XX века. Влияние Верхарна на русскую поэзию (в частности, на Маяковского, на Луговского) еще не учтено, но, по-видимому, заслуживает изучения. И это влияние осуществлялось в русле той «верхар-

новской традиции», которую создал в России Брюсов.¹

Должны быть выделены также брюсовские переводы армянских, финских поэтов и Яна Райниса, о которых до Брюсова русские читатели не имели почти никакого понятия. Велика заслуга Брюсова как переводчика, ценителя и популяризатора этих авторов, как исследователя, который занимался ими при царском режиме, когда они игнорировались академической наукой и находились в подозрении у правительства.²

Большая переводческая работа Брюсова достойна высокой оценки. К своим переводам Брюсов подходил не только как поэт, интуитивно улавливавший особенности своих оригиналов, но и как теоретик, создавший продуманную и не потерявшую своего значения до сих пор теорию перевода (см. его статью «Фиалки в тигеле», 1905; предисловие к переводам Верлена, 1911; «Овидий по-русски», 1913; рецензию «Верхарн на прокрустовом ложе», 1923, и др.). Переводы Брюсова находятся в полном согласии с этой теорией, отличаются точностью, близостью к подлиннику и несут следы страстной и упорной работы. Брюсов, как и всякий другой переводчик, не мог избежать в них субъективных истолкований (например, некоторая «риторизация» Верхарна), но он (главным образом, в своих поздних переводах) прикладывал все силы, чтобы субъективное начало было представлено в его переводческом творчестве минимально и не деформировало бы текста переводимых авторов. В этом отношении бальмонтовские переводы — произвольные и прихотливые — являются полной противоположностью переводов брюсовских, добросовестных, филологически подготовленных, иногда (главным образом, в переводах римских поэтов) даже слишком педантичных, тяготеющих к буквализму, который, в его крайних проявлениях, приводил к результатам не менее сомнительным, чем результаты переводов, превышающих допустимую меру вольности (таков, например, буквалистский брюсовский перевод «Энеиды»).

¹ Значительный и принципиальный интерес представляют критические замечания о брюсовских переводах Верхарна в статье М. Волошина «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов» (Весы, 1907, № 2). Однако несомненные удачи Брюсова-переводчика, к сожалению, заслонены в этой статье размышлениями о его художественных просчетах. Тема «Брюсов и Верхарн» в обзорном порядке поставлена в статье В. С. Дронова (Бр. чтения, 1962).

² О переводах Брюсова с армянского будет сказано ниже, с. 179—181.

Но значение переводов Брюсова не сводится к их непосредственной ценности. Метод брюсовских переводов, переводческая традиция, созданная Брюсовым, несомненно способствовали возникновению той замечательной школы художественного перевода, которой может законно гордиться наша страна. К именам лучших русских поэтов-переводчиков начала XX века — Иннокентия Анненского, Бунина и советского времени — Лозинского, Пастернака, Заболоцкого по праву следует присоединить и имя Брюсова, открывшего своей переводческой работой этот блистательный ряд.

С начала столетия широко разворачивается также литературно-критическая и литературоведческая деятельность Брюсова. Он обладал несомненным талантом критика, критическим темпераментом и огромным критическим кругозором. Он писал о современной ему литературе, о поэтах и прозаиках XIX века, о русских, иностранных (особенно французских) и античных авторах. Брюсов как критик, исследователь и публикатор явился одним из главных инициаторов в деле восстановления поэтической репутации Баратынского, Тютчева и Фета, полуотвергнутых в эпоху народнической литературной гегемонии. Усилия Брюсова и его единомышленников привели к тому, что эти замечательные лирики были наконец полностью признаны и по достоинству оценены русской интеллигенцией. Особенно значимы заслуги Брюсова в истолковании творчества Тютчева, в собирании его текстов и в разработке его биографии. Предпринятое Брюсовым издание сочинений Каролины Павловой явилось в полном смысле слова открытием этого интересного, но забытого в то время поэта. Наконец, гигантская пушкиноведческая работа Брюсова ставит его едва ли не в первые ряды русских пушкинистов.

Брюсову принадлежит ряд талантливых статей, оформленных в жанре литературно-философских характеристик — эссе: «Фет» (1903), нашумевшая статья (речь) «Испепеленный» (о Гоголе, 1909), «Тютчев» (1911), «Александр Блок» (1916) и многие другие. Не будучи создателем оригинальной эстетической теории, Брюсов сумел дать яркие образцы литературно-теоретических деклараций, синтезирующих и развивающих эстетические принципы русского символизма («Ключи тайн», 1904; «Священная жертва», 1905). Он своеобразно разработал жанр статьи-обзора, посвященного современной литературе («Футиристы», 1913; «Акмеисты», 1913, и др). Он

овладел формой критического диалога («Карл V», «Здравого смысла тартарары», 1914). Он выступал также с краткими, очень интересными по существу и крайне важными для характеристики его взглядов сериями отрывков («мыслей»), которые объединял под общим названием «Miscellanea» (смесь). Он пользовался жанром статьи-трактата, статьи-публикации, комментативной заметки, написал огромное количество рецензий-отзывов и кропотливых академических разысканий, особенно много о Пушкине.¹

Статьи Брюсова — конструктивно-четкие, лаконические, скупые, иногда не лишённые «графической сухости», всегда ясные и логичные, внешне сдержанные, уверенные по тону, «объективные» по манере, но порой язвительные, часто изящные, меткие и острые, блестящие огромной и всесторонней эрудицией — представляют собой явление большой культуры и большого мастерства. Сочетание всех этих особенностей заставляет считать статьи Брюсова — даже в стилистическом отношении — вполне индивидуальным явлением русской критической литературы, во многих случаях — явлением «критической прозы». Нечего и говорить о той ценности, которую они представляют как выражение эстетических взглядов и оценок Брюсова, как памятник его литературной борьбы, как вехи, отмечающие различные стадии его эволюции.²

¹ О масштабах этой, пока еще недостаточно изученной колоссальной работы Брюсова — им написано более тысячи статей и рецензий — можно судить на основании наиболее полной из существующих библиографий его сочинений, переводов, писем, а также критических отзывов, разборов и монографий о нем, составленной Э. С. Даниелян, — «Библиография В. Я. Брюсова. 1884—1973» (Ереван, 1976). Обширное дополнение к этой библиографии см. в кн.: Русские советские писатели. Поэты. М., 1981, т. 4, с. 181—240. В сб. Брюсова «Мой Пушкин» (М., 1929) указано 82 его работы о Пушкине.

² Важным дополнением к этой характеристике может послужить отзыв К. И. Чуковского, обратившего особое внимание на рецензии Брюсова. «Замечу кстати, — пишет К. И. Чуковский, — что... необыкновенная литературность Валерия Брюсова сделала его замечательным мастером труднейшего литературного жанра, в котором мы в большинстве случаев еще так неуклюжи и слабы, — коротких, лаконичных рецензий о нововышедших книгах, особенно о книгах стихов. В этих рецензиях Брюсов обнаружил такое же большое искусство, как и в лучших своих стихах, и когда выйдут отдельным томом его рецензии, печатавшиеся в «Весах» с 1904 по 1909 год, эта книга будет служить образцом и даже, пожалуй, учебником для новейшего поколения критиков» (Корней Чуковский. Из воспоминаний, с. 335). В имеющихся работах о литературной критике

Но Брюсов выступает не только как поэт, критик и критик-литературовед, но и как теоретик стиха, театральный критик, историк, биограф, публицист, мемуарист, военный корреспондент, библиограф, публикатор и комментатор литературных текстов. Из этого рода сочинений отдельными монографиями вышли его работы по русской метрике («Наука о стихе», 1919, «Основы стиховедения», 1918), «Летописи исторических судеб армянского народа от VI в. до Р. Хр. по наше время» (1918), «Учители учителей. Древнейшие культуры человечества и их взаимоотношения» (первоначально — в журнале «Летопись», 1917) и некоторые другие, которые здесь не названы.

ПОЭТИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ

1

Новый, *второй период* творческого пути Брюсова отмечен четырьмя центральными сборниками его стихов, как бы составляющих его поэтическую тетралогию: «Tertia Vigilia» («Третья Стража», 1900), «Urbi et Orbi» («Граду и Миру», 1903), «Stephanos» («Венок», 1906) и «Все напевы» (1909). Особенности дооктябрьской поэзии Брюсова и личность его как поэта выявились в этих сборниках, точнее — в *книгах*, исключительно ярко.

История культуры свидетельствует о кризисе индивидуалистического мировоззрения в эпоху социальных революций. С этим кризисом она связывает процессы, нарушающие единство личности, ее цельность. Этот кризис проявился во всех формах психондеологии, в том числе и в художественной литературе. Этот кризис в какой-то мере коснулся и Брюсова.

Парадокс личности Брюсова как поэта заключался в характерном для нее сочетании резкой выраженности ее качеств, очерченности ее границ, ее верности своему внутреннему складу и вместе с тем крайней ее противоречи-

Брюсова в известной мере освещены эстетические взгляды поэта, а также некоторые частные вопросы ее содержания и слабо затронут ее метод. Укажу здесь две работы, ориентированные на обобщающий подход к теме: Тиханчева Е. П. Брюсов о русских поэтах XIX века. Ереван, 1973 и моя статья «Брюсов-критик» (Брюсов, VI).

вости: рационализма и чувственности, воли и стремления к самоотдаче стихийным силам, трезвости и порываний в фантастические миры, дерзновений и академизма, жизненного напора и ощущения нависающей угрозы и угнетенности. Все это нарушало единство внутренней жизни и толкало к поискам компенсирующих это единство конструкций, рационалистических креплений, связанных с той чертой Брюсова, человека и поэта, которую некоторые современники, в частности Блок и Белый, называли его «математичностью».

Трудно сказать, думал ли об этом Врубель, создавая свой замечательный портрет Брюсова. Но облик Брюсова, запечатленный на этом портрете — его лицо, асимметричное, скуластое, как бы выточенное из дерева, волевое, напряженное, тяжелое, но с какими-то грустно-уязвленными глазами, которые как бы противоречили победоносному наполеоновскому скрещению рук, — заставляет предполагать, что художник проник в самую глубину души своей модели. Врубель не передал только в своем портрете (художественный портрет *требует* известного ограничения!) возникающей в какие-то моменты на лице Брюсова детской улыбки (может быть, улыбки слабости?), как будто неожиданной, непредвиденной и все же реальной, замеченной собеседниками поэта (Белым, Чулковым, Луначарским). Имела ли эта улыбка какой-либо внутренний, далеко ведущий, «обещающий» смысл — трудно решить, но не упомянуть о ней не позволяет совесть.

Поэзию Брюсова, как и всякого другого поэта, мы не можем сводить к его биографической личности. Но свойства личности Брюсова — индивидуальные и эпохальные, о которых шла речь, несомненно глубоко повлияли на его эстетическую систему.

Действительно, многие стихотворения Брюсова, даже сильные и прекрасно сработанные, лишены той поэтической непосредственности и цельности переживания, того подлинного трепетного лиризма, которыми в высокой степени обладали русские классические поэты XIX века, а из современников Брюсова более других — Александр Блок и, вероятно, Иннокентий Анненский. Очевидно, у самого Брюсова в какие-то моменты, как это бывает у поэтов, возникали сомнения в подлинности своего поэтического дара. Не случайно он пишет эпиграмму на себя («В. Брюсов»), заканчивая ее таким, надо полагать, по-

лушутливым вопросом-раздумьем: «Царь иль Самозванец?»¹

Поэзия Брюсова не только привлекала, но иногда и отталкивала от себя читателей и литераторов. Я имею в виду в первую очередь направленную против Брюсова очень резкую статью 1910 года критика-импрессиониста Ю. И. Айхенвальда и написанный в более поздний период лирический очерк о нем Марины Цветаевой «Герой труда» (1925). Оценки Цветаевой глубже, интересней и многогранней суждений Айхенвальда, но оба они сближаются в своем негативном отношении к творчеству Брюсова. Статья Айхенвальда, несмотря на все его стремления отказаться от тенденциозности, написана с позиций догматического признания «медиумической» непосредственности искусства как единственной его нормы и отмечена нетерпимостью автора к нарушениям «высокого» традиционно-поэтического стиля. Айхенвальд обрушивается на Брюсова, усматривая в его поэзии «искусственное искусство», творческую «преднамеренность», «прозаичность», отсутствие певучести и чувства слова и заключает свою характеристику парадоксальным выводом о том, что Брюсову «не чуждо некоторое величие... — величие преодоленной бездарности».²

Цветаевой тоже не нравился конструктивный, рассудочный характер брюсовского творчества, — то, что она обозначала словом «сальеризм» (от имени пушкинского Сальери). Ей был несравненно ближе и дороже Бальмонт, которого она называла «божьей милостью лириче-

¹ Брюсов Валерий. Стихотворения и поэмы, с. 561.

² Айхенвальд Ю. Валерий Брюсов. — В его кн.: Силуэты русских писателей. М., 1910, вып. III. См. также повторные издания этой книги, а также отдельное издание (М., 1910). В духе Ю. Айхенвальда высказывались о Брюсове и некоторые другие литераторы того времени. С особенной резкостью отзывался о нем Леонид Андреев. «Брюсов», — писал он в 1906 г. Г. И. Чулкову, — холоден, как рассудительный покойник на 20-градусном морозе. Болел ли у него хоть раз живот?» (Письма Леонида Андреева. Л., 1924, с. 21). И еще: «Брюсов — человек механический, — он на ночь весь разбирается по частям — части кладутся в керосин, а ухо вешается на телефон» (цит. по: Беззубов В. И. Александр Блок и Леонид Андреев. — Блоковский сборник, Тарту, 1964, с. 298). Однако в той же статье В. И. Беззубов, ссылаясь на воспоминания В. Е. Беклемишевой, справедливо отмечает значительные изменения, происшедшие в отношении к Брюсову Л. Андреева. «Из современных поэтов больше всех (Андреев. — Д. М.) любил А. Блока. В 1909 году читал том за томом только что приобретенного В. Брюсова и многие стихотворения его знал наизусть (Реквием, М., 1930, с. 257)».

ским поэтом». ¹ Однако она признавала в самой фигуре Брюсова как человека-поэта своеобразие и силу, которой, кстати сказать, был наделен и пушкинский герой. Она называла Брюсова «поэтом воли», «чудом воли» и труда, *видя в его огромном трудовом пафосе очистительный момент*. Она считала его одним из самых значительных в России пролагателей поэтических путей и настойчиво подчеркивала достоверность того, что он — поэт и что «материалом его был гранит, а не картон», «мрамор, а не гипс».

Тем не менее Цветаева, как и Айхенвальд, не почувствовала, что в стихах и в прозе Брюсова, несомненно, присутствует элемент естественного лиризма, что в них есть и *поэзия* силы, и *поэзия* познания, и то *поэтическое* томление по тайне, о котором уже говорилось выше, и то, что в нем, как писал А. Белый, «был поэтичен рабочий. . . трудолюбив был поэт». ²

Отношение Айхенвальда и Цветаевой к стихам Брюсова объяснялось индивидуальными свойствами творчества Брюсова, но вместе с тем и характерным для начала XX века пониманием поэзии как непреднамеренного и стихийного лиризма, лирического потока, «медиумической», «говорящей музыки». С таким пониманием поэтического творчества, возникшим еще в эпоху романтизма, многие поэтические явления иных систем, например стихотворения классицистов, не могут не оказаться выброшенными из сферы поэзии. Очевидно, для научной истории литературы, которая должна считаться с историческим бытием разнородных эстетических миров, а иногда с их смешением и сосуществованием, такой фракционный подход, поскольку он претендует на универсальность, представляется сомнительным. Поэтому и в оценках поэтического творчества Брюсова, совпадающего в *некоторых отношениях* с рационалистическим мышлением и пафосом классицистов, ³ нельзя руководствоваться лишь од-

¹ Цветаева Марина. Соч., М., 1980, т. 2, с. 320.

² Андрей Белый. Начало века, с. 161. Ср. там же о Брюсове: «Во всем, неизменно — поэт!» (с. 162). Попутно следует отметить, что *молодая* Цветаева находила в целом ряде стихотворений Брюсова то поэтическое «волшебство», о котором в эссе «Герой труда» она уже не упоминала (см. ее статью 1910 г. «Волшебство в стихах Брюсова», опубликованную А. Саакянц в сб. «День поэзии. 1979», М., 1979).

³ Ассоциации, связывающие брюсовскую поэзию с эстетикой классицизма, возникали у современников Брюсова — Евг. Аничкова и П. Н. Сакулина. Этот вопрос рассматривался в моей книге «Поэзия

ним исключаящим другие точки зрения критерием «лирического потока».

И все же в односторонних высказываниях Айхенвальда и Цветаевой содержится значительная доля правды. Как уже говорилось, поэзии «нерукотворной» (Пушкин), «самовозникающей», пришедшей «самопроизвольно», у Брюсова было действительно не больше, если не меньше, чем созданного, сотворенного, организованного им, добытого его волей. *Natura naturata* — природа созданная — преобладала у него над природой созидающей — *natura naturans*.

По силе своей непосредственной стихийной поэтичности и непринужденности лирику Брюсова мы не можем уравнивать с поэзией таких авторов, как Блок. Каждое стихотворение Блока — живой и цельный поэтический мир, хотя и различной интенсивности. В поэзии Брюсова этого органического начала часто недоставало, при всей ее искусной, преднамеренной слаженности и развитого — хотя и не всегда проявленного — чувства слова. В стихах Брюсова вместо живого образа нередко позвякивает схема, появляется наглядная, но рационалистически созданная образная конструкция, вместо лирического движения — «изложенность».¹ Поэтическое переживание как ценностное единство чувственного восприятия и мысли, предметности и духа иногда заменяется у него логической формулой, лишенной внутреннего лирического дыхания, магии. Поэтому образы Брюсова в иных случаях оказываются недовоплощенными; стихи его — живущими своим «открытием», своим «заданием» — своим поэтическим «чертежом», своим *направлением* в большей мере, чем

Валерия Брюсова» (Л., 1940, с. 149—154). Сославшись на речь П. Н. Сакулина на юбилее Брюсова 1923 г., я писал об этом следующим образом: «Симптоматичность утверждения Сакулина о классицизме Брюсова очевидна. Как ни произвольно было применение к стихам Брюсова номенклатуры чуждого им стиля, этой номенклатурой подчеркивались все же некоторые объективные их свойства. Конечно, о брюсовском классицизме в точном смысле слова говорить не приходится. Но тем не менее *тенденция* к «классицизму» — к идеализации, к упорядоченности, к использованию античной культуры (превращение ее образов в образцы и нормы. — Д. М.) — у Брюсова имела и являлась одним из определяющих моментов его творческого метода» (с. 151).

¹ Выражение «изложенность» заимствовано из неопубликованных заметок о Брюсове Б. Л. Пастернака на полях принадлежавшей ему книги «В. Брюсов. Избранные стихотворения» (М., 1945). За предоставление мне этих заметок выражаю глубокую благодарность Е. Б. и Е. В. Пастернакам.

конкретно достигнутыми эстетическими результатами, тем творческим осуществлением, которое превращает стихи в факт искусства действенного, заражающего, связанного с людьми «по прямому проводу». Здесь — одна из причин эстетической настороженности по отношению к Брюсову наших современных читателей.

Но «открытий» в поэзии Брюсова немало. Он совершает их и постановкой новых тем, и трактовкой старых, и в разработке еще не устоявшихся или неизвестных в России жанров и стиховых форм. Огромную роль сыграл он в установлении языка и стиля многих идущих за ним молодых поэтов. Он был художником-первооткрывателем. Мы можем сравнить его с исключительным по таланту конструктором-изобретателем, создающим проекты, которые в целом ряде случаев суждено было овеществить другим. Все это расширяло сферу русской поэзии, открывало для нее новые «пути и перепутья» (так назвал Брюсов первое трехтомное собрание своих стихотворений) и тем самым облегчало работу современных Брюсову русских лириков, иногда таких, которые по духу своему были далеко не близки брюсовской поэзии. «Большинство молодых подражает ныне Валерию Брюсову», — утверждал Белый в 1907 году и почти то же повторил через два года: «...ведь теперь язык его присвоили все; десятки новоявленных брюсовцев черпают свой словарь из его словаря». ¹ И значительно позже в статье-некрологе, посвященной памяти Брюсова, в том же духе высказывался Сергей Есенин. «Брюсов был в искусстве новатором... — писал Есенин. — Много есть у него прекраснейших стихов, на которых мы воспитывались». ² Понятно, что для правильной историко-литературной оценки Брюсова необходимо принимать во внимание — может быть, больше, чем при изучении многих других авторов, — кроме его собственной творческой работы, также и работу поэтов, развивавших его опыты и начинания. ³

¹ Андрей Белый. Арабески. М., 1911, с. 458, 454.

² Есенин Сергей. Собр. соч. М., 1962, т. V, с. 81—82.

³ Б. Л. Пастернак в упомянутых выше заметках о Брюсове, вообще говоря проникнутых критическим духом, высказывает более или менее аналогичное мнение: «Среди вариантов (Пастернак имеет в виду варьирование у самого Брюсова. — Д. М.), словесных, рассудочных, всегда какой-нибудь один, завидно подлинный точностью, программной для целых манер и направлений у него самого и других. Но у Блока и художников нашего порядка эта магма всегда импрессионистично набросочна...».

К его последователям принадлежали не только второстепенные авторы вроде С. Кречетова, В. Гофмана, А. Рославлева («под-брюсники», как иногда о них говорили), или такие поэты-символисты, как Сергей Соловьев, или, как он сам признавался, молодой Вс. Рождественский.¹ К поэтам, на которых брюсовское влияние оставило отчетливый след, нужно присоединить также Андрея Белого и особенно Блока. «Вы давно влияете на меня Вашими книгами (не исключая «Chefs d'oeuvre» и «Me eum esse»», — писал Блок Брюсову 13 декабря 1903 года.² В этом признавался молодой Блок, но влияние брюсовской поэзии коснулось отчасти и его зрелой лирики. С хронологической точки зрения не Блоку, а Брюсову принадлежит открытие в поэзии «страшного мира», мифологизация города, сакрализация эротической темы, подготовка образа Незнакомки, строя «итальянских стихов», поворот к разворачиванию метафоры и пр. Во всем этом Блок не мог не опираться на брюсовский опыт. Поэтому не случайно, что Блок, уже имевший за собой весь длинный ряд стихов о Прекрасной Даме, признавался в письмах к Сергею Соловьеву, что он «вне себя» от сборника Брюсова «Urbi et Orbi», что от волнения он не в состоянии читать стихи этого сборника «вследствие горловых спазмов», что Брюсов «всех крупнее», что он, Блок, совершенно не может надеяться вырасти до Брюсова, что он собирается писать «стихи, которые все окажутся дубликатом Брюсова», и что он о Брюсове ничего не понимает, «кроме того, что он (Брюсов. — Д. М.) — гениальный поэт александрийского периода русской литературы». ³ А в письме к Белому — еще с большим воодушевлением, — что «Urbi et Orbi» «это — бог знает что... Книга совсем тянет, жалит, ласкает, обвивает. Внешность, содержание — ряд небывалых откровений, озарений почти гениальных. Я готов говорить еще больше, чем Вы, об этой книге. Долго просижу еще над ней, могу похвастаться и поплясать по комнате, что не всю еще прочел, не разглядел всех страниц, не пронзил сердца всеми запятыми...» ⁴ И — самому Брюсову 26 ноября 1903 года:

¹ Рождественский Всеволод. Страницы жизни. М.—Л., 1962, с. 116.

² Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми тт. М.—Л., 1963, т. 8, с. 76—77.

³ Письма от 1 и 6 декабря 1903 г., 8 марта 1904 г. и от января 1905 г. — Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми тт., т. 8.

⁴ Письмо от 20 января 1903 г. — там же, с. 69.

«Каждый вечер я читаю «Urbi et Orbi»... Что же Вы еще сделаете после этого? Ничего или — ? У меня в голове груды стихов, но *этих я никогда не предполагал возможными*. Все, что я могу сделать (а *делать* что-нибудь необходимо), — это отказать себе в *честь* печататься в Вашем Альманахе, хотя бы Вы и *позволили* мне это. Быть *рядом* с Вами я не надеюсь никогда. То, что *Вам* известно, не знаю, доступно ли кому-нибудь еще и *скоро* ли будет доступно». ¹ Как мы можем заметить из этих строк, Блока пленяют не столько поэтические качества брюсовских стихов, сколько поэтические *открытия* Брюсова.

Правда, Блок вскоре после этих признаний очнулся от гипноза брюсовской поэзии, стал относиться к ней сдержаннее (см., например, его письмо к С. М. Соловьеву от 21 октября 1904 г.) и даже готов был вовсе в ней разочароваться. ² Именно тогда он назвал Брюсова в беседе с Белым «математиком», «счетчиком», то есть автором «умствующим», поэтически «расчетливым». Однако в этих формулах, вопреки позднейшему истолкованию их Белым, вряд ли можно видеть определенное отрицание значения творческого дела Брюсова, а скорее — лишь отмежевание от рационалистического склада его поэтического сознания. Но в этом вопросе, как можно думать, Блок не занимал твердой позиции.

«Математичность» он не считал антитезой «поэтичности» и допускал или стал допускать, что «математика» («жар холодных числ» — «Скифы») может подыматься до поэзии. Во всяком случае, говоря о «математичности» Брюсова (в рецензии на его сборник «Земная ось», 1907) и утверждая существование в искусстве «математического» принципа (письмо к Е. П. Иванову от 3 сентября 1909 г.), он не только не хотел умалить этим Брюсова и его искусство, но, наоборот, видел в этом их особое специфическое достоинство. Характеризуя прозу Брюсова именно с такой точки зрения, он применял к ней стих Александра Добролюбова: «Сухое опьянение мое». В самом деле, эта диалектическая формула вскрывала творческую суть Брюсова или какую-то глубинную ее ипостась. К этому следует прибавить, что именно в 1909 году, когда брюсовская поэзия уже не действовала

¹ Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми тт., т. 8, с. 72.

² В августе 1909 г. Блок писал А. Белому: «Я *совсем* разлюбил стихи Валерия Брюсова, почти без исключения. Над ним жестоко посмеялся кто-то» (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 138).

на Блока с прежней силой, он, вопреки всем набегам на него очень серьезным сомнениям, записал, что, наряду с немногими из своих современников, он хотел бы иметь своим учителем Валерия Брюсова,¹ а в дарственных надписях на своих книгах, подаренных Брюсову («Нечаянная Радость», 1907 и «Лирические драмы», 1908), называл себя его «преданным учеником».²

К высказываниям Блока о Брюсове можно присоединить аналогичные суждения других больших поэтов, выступавших в начале XX века и в более поздний период. Так, А. Белый, при всех колебаниях его личных отношений с Брюсовым и осознанных идейных отличиях от Брюсова, всегда признавал его большую роль в своем творческом формировании и его масштабность как поэта. Белый прославлял Брюсова в стихах и выражал восторженные оценки его творчества во многих печатных и письменных высказываниях. «Вы и Брюсов нужнейшие поэты для России», — писал он Блоку в 1903 году.³ В статье 1906 года «Венец лавровый» о сборнике «Stephanos» он ставил Брюсова чуть ли не в один ряд с Пушкиным.⁴ «Люблю вас ужасно: вы — самое дорогое, близкое, родное и безусловное, что есть сейчас для меня в литературе, — утверждал он в письме к Брюсову 1907 года. — От «Огненного Ангела» тоже в восторге...» (ЛН, т. 85, с. 409). В том же году он называл Брюсова «единственным великим русским поэтом современности» и «лучшим стилистом среди современных русских поэтов».⁵ Вяч. Иванов со своей стороны оценивал поэзию Брюсова в письмах к нему 1903—1906 годов исключительно высоко. «Urbi et Orbi» он считал «художественным подвигом». Говоря о «Stephanos», признавался, что не может оторваться от этой книги — «она одна из совершенных», в ней «каждое... стихотворение — новое открытие в царстве поэтических форм», а одна из глав (отделов) ее,

¹ Запись от 11—12 июня. — В кн.: Блок Александр. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965, с. 145. Не случайно Блок, давно уже переживший свое прежнее увлечение Брюсовым, пожелал все же в 1912 г. адресовать ему как автору «Зеркала теней» сочувственное и дружественное стихотворение.

² На тему о взаимоотношениях и взаимооценках Брюсова и Блока существует несколько работ. Последняя из них, наиболее полная по привлекаемому материалу, — вступительная статья З. Г. Минц и Ю. П. Благоволиной к публикуемым письмам обоих поэтов (Лит. наследство, М., 1980, т. 92, кн. 1).

³ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 58.

⁴ Золотое Руно, 1906, № 5, с. 43.

⁵ Андрей Белый. Луг зеленый. М., 1910, с. 181, 192.

«Повседневность», «гениально набросана» (ЛН, т. 85, с. 439, 489, 465, 490).

Особенный интерес представляет признание такого, казалось бы, далекого от брюсовских канонов лирика, как Борис Пастернак, в его письме к Брюсову от 15 августа 1922 года. Это письмо, как можно думать, ближайшим образом было вызвано сочувственным печатным откликом Брюсова на книгу Пастернака «Сестра моя жизнь». Но содержание письма далеко не исчерпывается конкретной, «локальной» благодарностью. «Вероятно, эта моя признательность глубже хорошей учтивости, — писал Пастернак, — и, по-видимому, поток этой благодарности, всплывающей при всякой моей мысли о Вас, направлен столько же к Валерию Яковлевичу, сколько и к Брюсову, к поэтической силе высокой (по размерам и по степени) заразительности, к родной и, вместе с тем, — старшей стихии, которая сначала — помощью заочной заразительности сложила тебя и как бы вызвала к существованию, затем — тебя заметила и тебя назвала — и — наконец — (как кажется многим) — в деле рук своих и в своем предвидении оказалась правой. Если бы я сказал, что я сплошь и целиком — ученик Ваш, что я вышел из Вас, так, как из Вас вышли... многие, — это было бы лестью, это было бы неправдой. — И это было бы принижением той правды, которая меня с Вами связывает, которую я горжусь и которая многим значительнее зависимости от Вас упомянутых. Если у индивидуальности есть лицо и если оно — целостно, то в любой из эмоциональных плоскостей этой индивидуальности (любовой, волевой, творческой и пр.) — обязательно имеется *другое* человеческое лицо, к которому целостность первой восходит как к своему началу и в присутствии которого лицо индивидуальности — потрясается, освещается, собирается воедино. Таким лицом в сфере моих художнических, артистических, мужественно творческих чувствований, в сфере ощущения *поэта* в себе — являетесь Вы».¹

Я думаю, что этим не до конца отчетливым объяснением своей зависимости подтверждается вывод о том, что основание связи обоих поэтов — Брюсова и Пастернака — не в преемственности лирических переживаний, не в использовании познавательных открытий или стиховой фактуры. Если верить точности восприятия Пастернака, Брюсов был значим для него как блестящий пример ор-

¹ Отд. рукописей ГБЛ, ф. 386, карт. 97, ед. хр. 37.

ганизовавшего себя творчества, как санкция мужественного артистизма и целостности нашедшего себя и остро выявленного поэтического я. Ошибался ли Пастернак в своем письме или действительно уловил суть своей внутренней связи с Брюсовым — сказать трудно, но его указание на эту связь само по себе для нас небезразлично.

2

Брюсов в зрелую пору своего развития, то есть с 1898—1900 годов, со всей присущей ему страстью и волей прокладывал путь в большой мир современной действительности, в «столицу жизни новой». Он мечтал создать поэзию монументального стиля, поэзию для всех, общезначимую, обращенную к «граду и миру». Это приобщение к большой действительности выражалось в проникновении ее в поэзию Брюсова, в установлении лирической связи поэта с миром. Но уродства, серость и пошлость буржуазно-мещанского строя жизни не могли не вызывать в Брюсове презрения, сопротивления и отталкивания. На этом противоречии, проявляющемся в живом контакте с наличной действительностью и в чувстве несовместимости с нею, и строилось творчество Брюсова.

Укрепившиеся связи Брюсова с окружающей его жизнью, достигшей в этот период истории высокого напряжения и накала, являлись для него как бы изначальной данностью, одной из главных предпосылок его миропонимания и важнейшим фактором, определившим его позицию. Вся широта и пафос литературной деятельности Брюсова, вся безудержная, стремительная экспансия его в мир и в мировую культуру обуславливаются именно этим фактором. Прямое отношение ко всему этому имеет и та перестройка, которую Брюсов осуществлял в своем творчестве на рубеже двух столетий.

В своих книгах — сборниках начала века — Брюсов отошел от многих крайностей декадентско-индивидуалистического мировоззрения и поэтики 90-х годов.

Творчество авторов-символистов прошлого и нового столетий с характерной для них «странностью» и изысканностью представилось Брюсову не в меру уединенным, камерным, эзотерическим и уже не привлекало его с прежней силой. Изменился самый рисунок, самый разворот поэтического мира Брюсова.

Это сказалось прежде всего на его литературной ориентации.

Брюсов сохранил верность большинству из тех авторов, которые влияли на него в предшествующий период, но значительно расширил круг этих авторов. В его зрелом творчестве можно различить связи с такими поэтами, как Тютчев, Фет, Баратынский, Верхарн, Гюго,¹ Бодлер, Верлен, даже Хомяков. Но с особенной настойчивостью и сознательностью Брюсов пытался ориентироваться на Пушкина. «У нас всегда останется общим, — писал он в 1904 году, — восторг и преклонение пред божественной поэзией Пушкина, пред ее чистыми красками и чистыми звуками. Моя поэзия родилась от Пушкинской в той же мере, как мы родились в раю...»² И несколько позже: «„Выбери себе героя — догони его, обгони его“, — говорил Суворов. Мой герой — Пушкин. Когда я вижу, какое количество созданий великих и разных набросков, поразительных по глубине мысли, осталось у него в бумагах ненапечатанными, — мне становится не жалко моих, неведомых никому, работ. Когда я узнаю, что Пушкин изучал Араго (французский физик. — Д. М.), д'Аламбера, теорию вероятностей, Гизо, историю средних веков, — мне не обидно, что я потратил годы и годы на приобретение знаний, которыми не воспользовался».³

Конечно, Брюсов по своему мировоззрению и мироощущению был бесконечно далек от Пушкина, и подлинного сближения с ним, даже чисто стилистического, у

¹ Вопрос о влиянии на Брюсова близкого ему своим интеллектуализмом и своим ораторским, «декламационным» стилем Виктора Гюго еще не разработан. Если говорить о частностях, можно утверждать, что это влияние с особенной наглядностью дает себя знать в структуре брюсовских стихотворных монологов из его «антологических» циклов (ср., например, стихотворения «Ассаргадон» Брюсова и «Соломон» Гюго). Некоторые антологические стихотворения Брюсова, по-видимому, связаны также и с поэтикой Ф. Шиллера (об этом в статье: Либензон З. Е. Валерий Брюсов и Фридрих Шиллер. — Бр. чтения, 1980, с. 220—221).

² Из письма И. Л. Щеглову-Леонтьеву (сб. Лит. архив, вып. 1, 1938, с. 302). Первая из известных нам у Брюсова восторженных характеристик Пушкина входит в составготавливаемых им материалов к работе по истории русской лирики (работа не закончена). Эта характеристика опубликована С. Гиндиным в контексте одного из набросков Брюсова, относящегося к этим материалам (см. его статью «Неосуществленный замысел Брюсова». — Вопросы литературы, 1970, № 9, с. 200). Она приурочена автором статьи к концу 1897 — началу 1898 г. Поразительно, что это пережитое и осмысленное Брюсовым «откровение» о Пушкине относится к переломному моменту в развитии его поэзии, открывавшему и как бы освещавшему именем Пушкина второй период его творческого пути.

³ Из черновых заметок Брюсова. 1909—1911; цит. по кн.: Ашукин Н. Валерий Брюсов, с. 273 (ср.: Брюсов, VI, 399).

него получиться не могло.¹ И все же пушкинское творчество, широта его содержания явились как бы образцом, идеальной моделью поэтического мира Брюсова. Он сознательно стремился приблизиться к пушкинской всесторонности, к пушкинскому «принципу эха», к стройности и ясности Пушкина, развить его ритмы (в частности, пушкинский четырехстопный ямб), его интонации и характер движения его поэтической мысли (см., например, стихотворения Брюсова «Последнее желанье», «На скачках» и др.). Обращение к пушкинскому творчеству и — шире — к русской классике вообще помогало Брюсову упорядочить, дисциплинировать свою поэзию, бороться за освобождение ее от наиболее резких проявлений модернистского стиля. Впрочем, следует заметить, что на пути к Пушкину Брюсов не избежал и творческих просчетов, к которым, между прочим, следует отнести его стихотворение «Памятник» (1912), претенциозно имитирующее великий пушкинский образец.

Современники Брюсова очень скоро уловили этот поворот брюсовской поэзии и отметили его в своих отзывах. «Предыдущий сборник («Urbi et Orbi». — Д. М.) лишь намечает, а последний («Венок») уже окончательно определяет и то, как связан Брюсов с русской поэзией XIX века, — писал Блок в 1906 году. — Ясно, что он «рукоположен» Пушкиным, это — поэт „пушкинско́й плеяды“». ² Несколькими годами позднее один из критиков того времени, В. Чехихин-Ветринский, высказывал эту мысль в более общей форме. «В лице Брюсова, — утверждал этот критик, — модернистско-символистское течение, выдвинувшееся в конце 90-х годов, сдает свои позиции. . . Нам кажется все это очень знаменательным, как признак времени, как поворот целой школы литературной на новые пути — новые для нее, но старые для целого великой литературы. Прозрачная глубина Пушкина, одним из знатоков-исследователей которого является г. Брюсов, видимо, уводит его от той мистической мути, под которой скрывается иногда безнадежно глубокий омут, а иногда — плоская мель. . .» ³

¹ Об этом — в книге В. М. Жирмунского «Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования» (Пб., 1922).

² Блок Александр. Валерий Брюсов. Венок. — Собр. соч. в 8-ми тт., М. — Л., 1962, т. 5, с. 616.

³ Вестник Европы, 1912, № 2, с. 370.

Широте содержания брюсовского поэтического мира соответствовало устремление поэта к синтетической широте творческого метода. Как мы увидим далее, в его поэтике можно различить по крайней мере три основных взаимодействующих — то сливающихся, то расходящихся — тенденции, которые в целом и создают своеобразие его художественной системы.

Характеризуя ранние стихи Брюсова, я уже отмечал, какое значение имеет в них чувственная сторона поэтического видения, способность к острому ощущению материальной, предметной действительности. Вполне возможно, что оно развилось бы еще сильнее, если бы развитие это не ограничивалось противостоящими ему тенденциями. И тем не менее эмпирически конкретная, предметная и вместе с тем биографическая подоснова чувствуется в очень многих стихотворениях Брюсова. На этой эмпирической основе построен ряд важнейших урбанических его циклов — «В стенах», «Картины», «Повседневность», «Вечеровые песни», а также большое количество стихов о природе. Их источником являются чаще всего зрительные впечатления или вполне реальные жизненно-психологические ситуации. Поэзия Брюсова, даже тогда, когда господствующее положение занимают в ней интеллектуальные обобщения или эмоции, связанные с обобщающим самовыражением, тяготеет не к музыкальной, а к скульптурно-живописной реализации. Этой материальной конкретностью, даже вещностью (конечно, относительной!) поэтическое творчество Брюсова резко отличается от лирики его литературного двойника и антипода Бальмонта или хотя бы такого поэта, как Вяч. Иванов.

На этой почве возникло предрасположение Брюсова к описательной поэзии. Он создал ряд лирико-описательных поэм — «Замкнутые» (1900—1901), «Италия» (1902), «Париж» (1903). При этом поэмы «Замкнутые» и «Мир» принадлежат к числу его лучших концепционных произведений. В них и, прежде всего, в автобиографической поэме «Мир» Брюсов достигает особенной зоркости и точности в передаче зримых бытовых подробностей и объединяющей их лирической атмосферы:

Я помню этот мир, утраченный мной с детства,
Как сон непонятый и прерванный, как бред...
Я берегу его — единое наследство
Мной пережитых и забытых лет.
Я помню формы, звуки, запах... О! и запах!

Амбары темные, огромные кули,
Подвалы под полом, в грудях земли,¹
Со сходами, припрятанными в трапах,
Картинки в рамочках на выцветшей стене,
Старинные скамьи и прочные конторки,
Сквозь пыльное окно какой-то свет незоркий,
Лежащий без теней в ленивой тишине. . .

Но эмпирически воспринимаемая, предметная стихия, концентрируясь в описательных поэмах Брюсова, как уже было сказано, присутствует почти во всей его поэзии, вкрапливаясь как заземляющее ее начало. Такой материальной опорой в очень многих стихотворениях Брюсова являются, в частности, их зачин, вступительные строки, вводящие в тему и образующие как бы рамку стихотворения:

Когда сижу один, и в комнате темно,
И кто-то за стеной играет долго гаммы. . .
(1889)

Осенний день был тускл и скуден,
А воздух недвижимо жгуч
(1900)

Так все понятно и знакомо,
Ко всем изгибам глаз привык;
Да, не ошибся я, я — дома:
Цветы обоев, цепи книг. . .
(1901)

В бочке обмерзлой вода колыхается,
Жалко дрожит деревянный черпак. . .
(1901)

С конки сошла она шагом богини
(1901)

Когда твой поезд, с ровным шумом,
Мелькнул и стал вонзаться в даль. . .
(1901)

Свистки паровозов в предутренней мгле,
Дым над безжизненным прудом
(1901)

¹ Чего стоит это «в грудях земли» — не в груди, а именно «в грудях», с ударением на последнем слоге. Как это тяжело, грубовато, шероховато и вместе с тем как материально и ощутимо!

Вьет дорога на деревни
Зеленеющим овсом. . .

(1904)

Мох, да вереск, да граниты. . .
Чуть шумит сосновый бор.

(1905)

Свежеет и светлой прохладой
Веет в лицо мне февраль.

(1907)

Примеры эти выборочны, и число их легко было бы во много раз увеличить.

В иных случаях описательность переходит у Брюсова в резко выраженный эпатирующий современного ему читателя натурализм. Образцом такого натуралистического изображения может послужить стихотворение «Женщина» (1901), в котором подробно, с беспощадной откровенностью, рисуется образ роженицы. Но таких крайностей у Брюсова немного.

Предметную основу в творчестве Брюсова, связанную с его устремленностью к жизненной, материальной стихии, не следует рассматривать как выражение безоглядного мироутверждения. В поэзии Брюсова утверждению сопутствует отрицание. Не случайно в поэме «Замкнутые» все описания быта и обихода символического буржуазного города пронизаны резким сатирическим светом.

Фиксация вещей самих по себе закономерно переходила у Брюсова в фиксацию их восприятия, их лирических ореолов. Иными словами, эмпирическое воссоздание объектов превращалось в такое же эмпирическое воспроизведение субъективных ощущений, вызываемых объектами. Этот переход соответствовал возникшему во второй половине XIX века широкому движению в мировом искусстве от натурализма и реализма к импрессионизму или в более умеренной форме — к обогащению реалистического метода элементами импрессионизма (Чехов, Горький, Бунин). Импрессионизм — это стиль или способ видения, выдвигающий как первооснову субъективное преломление и субъективные иррациональные ассоциации и в этом смысле не оторванный от человека и человечности, но противопоставленный отчуждению и бездушным жизненным схемам. В физике в более поздний период с этим движением совпадало повышение интереса к точке зре-

ния наблюдателя, что давало возможность нового приближения к сущности объекта. Импрессионистический метод, *поскольку* он принимал крайнее выражение, знаменующее отказ от анализа и от человеческой полноты восприятия, приводил к крупным гносеологическим и гуманитарным потерям. Но в том случае, когда импрессионистическое искусство не покушалось на реальность объекта и не отказывалось признать над собой контроль разума и сердца, оно, несомненно, способствовало расширению художественного видения. В этом смысле и при этом условии импрессионизм мог являться и являлся дополнительным элементом, обогащавшим познание, вносящим в него новый ценностный момент.

Фоном, «нижним слоем» символистской поэзии в России и служил импрессионистический метод. Лирика Бальмонта представляла его в крайнем выражении и, конечно, с меньшими «примесями», чем другие поэтические системы того времени. Однако и в творчестве Блока (особенно в раннем и среднем его периоде), и в лирике И. Анненского и многих других поэтов начала столетия импрессионистская стихия имела огромное значение.

Брюсову, впитавшему в себя поэзию Верлена, Фета и Бальмонта, воспитанному на них, импрессионистический лиризм представлялся неотъемлемой принадлежностью поэтического сознания эпохи. Тяготение к импрессионистической образности, стремление укрепить и развить в своем творчестве зыбкие и тонкие формы импрессионистической нюансировки характерны не только для молодого, но и для зрелого Брюсова, особенно в картинах природы и города.

В его лирике мы часто встречаем вкрапления импрессионистических сочетаний, объединяющих ее с поэзией других символистов. Вот примеры: звезды — смущенные (I, 171), узелок — робкий (I, 176), люди — «призраки странные» (I, 176), конки скользят таинственно (I, 176), тополя — идут по придорожью (I, 180); день — несмелый (I, 218), запах вонзает в мечты «нежалящие когти» (I, 304); скрип телег — «самоуверенный и беспощадный» (I, 305), у орхидей — жадные пасти (I, 312); волосы — черная влага (I, 331), молот — хохочет (I, 336); сумрак — чуткий (I, 337); сны — «тихая бездна» (I, 343), зрачки — бездомные (I, 397), «тьмой зажженные глаза» (I, 398), шум дождя — «робкий и смущенный» (I, 461), грустный сумрак и вечер, который вспоминает о «далеких снах» (I, 467).

Иногда такие сочетания усложняются и разрастаются:

Проходящих теней веренища,
Отрывки неугаданных слов,
Женские мимолетные лица,
И смутная память шагов.

(1899)

Безмолвные свидетели
Вечерних сожалений,
Меня перстом отметили
Собравшиеся тени.

(1899)

В отдельных случаях на импрессионистическом фоне возникают символические образы:

В сердце ужас многоликий. . .
Как он жив в глубинах духа?
Облик жизни жалкой, дикой
Закивал мне, как старуха.

(1900)

И еще, о любовной встрече:

Ночь — как тысяча веков,
Ночь — как жизнь в полях за Летой.
Гасну в запахе цветов,
Сплю в воде, лучом согретой. . .

(1900)

В стихотворении «Детская» (1901) с крайним усилением иррационального момента, доведенного до пределов «импрессионистской мифологии» (редкой у Брюсова):

Раз, два, три, четыре, пять,
Бегом тени не догнать.
Слово скажешь, в траву ляжешь,
Черной цепи не развяжешь.
.....
Что под нами, под цветами,
За железными столбами?
Кто на троне? кто в короне?

В стихотворении «Раньше утра» (1902) с таким же усилением:

Ночь канула в года, свободно и безумно.

И еще в стихотворении «Приветствие»:

...И пляшут вечерние мысли
Размерно-радостный танец

Среди еле слышных и звонких
Напевов встающих теней.

(1904)

И еще:

Вечер мирный, безмятежный
Кротко нам взглянул в глаза,
С грустью тайной, с грустью нежной...
И в душе под тихим ветром
Накренились паруса.

(1905)

В стихотворении «Угрюмый час»:

Закат загадочно-багровый
В воде — горит как сон лиловый. . .

(1906)

И строфа, в которой импрессионистическое восприятие как бы находит себе соответствующий идейный эквивалент:

С солнцем смотрим, с небом плачем,
С ветром лугом шелестим. . .
Что мы знаем? что мы значим?
Мы — цветы! мы — миг! мы дым!

(1908, I, 461)

Можно указать также несколько стихотворений Брюсова, построенных целиком или в значительной части на импрессионистической основе. Таковы: «Глаза» (1898), «Демоны пыли» (1899), «Пеплум» (1901), «Оклик демонов» (1902; мифологизация на импрессионистической почве), «Чудовища» (1903; также с мифологизацией), «Прощальный взгляд» (1903; по-видимому, повлияло на стихотворение Блока «Нет имени тебе, мой дальний»), «Туман» (1903; написано, очевидно, под влиянием повести Ж. Роденбаха «Мертвый Брюгге»), «Желтым шелком, желтым шелком. . .» (1905), «Голубое, голубое. . .» (1905) и др.

Импрессионистические ходы в поэзии Брюсова — характерное явление. И тем не менее иррационально-импрессионистическая стихия не получала в его творчестве широкого развития: она ограничивалась самой природой его творчества. Суггестивная выразительность импрессионистического стиля давалась Брюсову далеко не всегда, хотя он и не мыслил без нее своей поэзии. Эмоцио-

нально-импрессионистические формы Брюсов отяжелял логикой, которой они по своей сути были чужды. Ю. Н. Тынянов удачно называет метод, который возникал у Брюсова в результате этого наложения, «рационализмом смутного».¹ Действительно, модернистское пренебрежение к аналитической мысли и к науке (особенно демонстративно заявлял об этом Бальмонт) было глубоко враждебно Брюсову. Логическая мысль, пафос разумного познания жизни являлись для него одним из главных источников вдохновения. Брюсов, в восприятии современников, был поэтом отчетливой мысли.

Проповедуя в своих стихах, как и другие символисты (Бальмонт, Вяч. Иванов), культ страсти, порыва, мгновенных прозрений, «священного безумия», Брюсов, как уже отмечалось, обладал очень трезвым и рационалистическим интеллектом. В день своего пятидесятилетнего юбилея, отвечая на приветствие, обращенное к нему известным литературоведом П. Н. Сакулиным, Брюсов говорил: «Павел Никитич Сакулин сказал... обо мне: «среди одержимых... он был наиболее трезвым, наиболее реалистом». Это правда. И он еще добавляет: «он, — т. е. я, — был среди символистов утилитаристом». И это верно. Я помню, отлично помню, наши очень бурные споры с Вячеславом Ивановым, который жестоко упрекал меня за этот реализм в символизме, за этот позитивизм в идеализме».²

Конструктивно-логическое начало пронизывает и определяет брюсовскую поэзию на всем протяжении ее развития.

Люблю я линий верность,
Люблю в мечтах предел.

(1898)

Эти стихи не следует рассматривать как универсальное всепокрывающее кредо Брюсова. Они являются лишь одним из голосов в его поэзии, но голосом сильным и о многом говорящим. Рубеж, предел, организация, отчетливость, расчлененность — все это имеет в структуре брюсовского творчества основополагающее значение. Этими чертами поэзия Брюсова отличается от господствующей стилевой линии символистского искусства.

¹ Тынянов Ю. Валерий Брюсов. — В его кн.: Проблема стихотворного языка. Статьи, М., 1965, с. 271.

² Сб. «Валерию Брюсову», М., 1924, с. 55.

В связи с этим из всего ряда доминант, определяющих поэтику стиха (слово и его смысловые излучения; жанровые формы; ритм и интонация; фонетика и рифма и др.), едва ли не самой важной для Брюсова является поэтическая тема, взятая не в «музыкальном» смысле, как во многих стихотворениях Блока, а в сюжетном и логическом. Ведь именно *тема*, несущая в себе мысль, и является наиболее прямым и действенным средством логической организации материала, и в этом отношении не только информативна, но и структурна. «В лучших (неурбанических) стихотворениях Брюсова, — писал Осип Мандельштам, — никогда не устареет черта, делающая его самым последовательным и умелым из всех русских символистов. Это мужественный подход к теме, полная власть над ней, — умение извлечь из нее все, что она может и должна дать, исчерпать ее до конца, найти для нее правильный и емкий строфический сосуд. Лучшие его стихи — образец абсолютного овладения темой: «Орфей и Эвридика», «Тезей и Ариадна», «Демон самоубийства». Брюсов научил русских поэтов уважать тему, как таковую».¹

В самом деле, при всем своем пиетете к слову и глубоко внимании к словесной организации стиха, Брюсов управлял своей темой властно и точно. Конечно, тема была у него реализована в осмысленном и выдвинутом поэтическом слове и в стихе, но это не снимало ее ведущей роли. Лучше, чем многие из его современников, он умел почувствовать тему, очертить ее интеллектуальные и образные границы, сжать ее до возможного предела, последовательно и плавно развернуть заключенное в ней содержание и довести ее до логического финала. В явном родстве с тенденцией брюсовской поэзии к тематизму находится и его склонность к повествовательным формам, которая проявляется то в исходном фабульном импульсе, то в непривычном для других поэтов, но характерном для Брюсова сочетании фабулы или микрофабулы с одическим стилем (в балладах, в антологических стихотворениях).

Показательно, что Брюсов, в отличие от Блока, сравнительно редко оставлял свои стихотворения незаглав-

¹ Мандельштам О. Буря и натиск. — Русское искусство, 1923, № 1, с. 77. В этих интересных и метких высказываниях Мандельштам, на мой взгляд, недооценивает урбаническую поэзию Брюсова, которую, как мне представляется, следует считать одним из наиболее значимых явлений в его творчестве.

ленными и в подавляющем большинстве случаев, начиная со сборника «Urbi et Orbi», давал почти каждому из них название, которое, как это обычно бывает (не всегда!) определяло и подчеркивало тему стихотворения.¹ Конечно, преобладание рационалистически организованной темы таило в себе опасное для стиха нарушение равновесия — грозило порабощением целого одной из составляющих его частей, какой бы весомой она ни была. Однако в круговороте поэтических сил начала XX века эта брюсовская тенденция была вполне объяснимой и поэтически оправданной. На фоне господствовавших в то время безудержного импрессионистического разлива и тематической аморфности это присущее Брюсову чувство темы резко выделяло его стихи и придавало им своеобразие. Преобладание тематического принципа, кстати сказать, отделяло Брюсова и от поэтов последующего поколения, таких максималистов слова, как Мандельштам и Хлебников. Брюсовской ориентации на тему они противопоставляли свою завороченность поэтическим *словом*, взятым в его культурных связях или в его корневой «первобытной» основе. В этом смысле водораздел, пролегающий между Брюсовым и поэтами, исповедовавшими «культ слова», очень значителен.

Логическое начало — аналитическое и конструирующее — проявило себя и в композиции лирических сборников Брюсова. Оно сказалось, прежде всего, в непривычной для русской поэзии XIX века организации каждого из этих сборников, *в сущности — книг*, по единому, тщательно продуманному плану. Каждый из них, начиная с «Chefs d'oeuvre», расчленен на несколько строго определенных отделов, составленных по тематическому или жанровому признаку.² При этом стоит заметить, что построение некоторых из этих отделов определялось принципом классификации, то есть опять-таки логиче-

¹ Если взять два вершинных сборника Брюсова «Urbi et Orbi» и «Stephanos» по семитомному Собранию сочинений и 3-й том лирики Блока (также вершина его творчества) в канонической редакции, то окажется, что озаглавленных стихотворений по отношению к общему их числу в пределах этих текстов у Брюсова 89,7%, а у Блока — 21,3%. Различие огромное и крайне важное для сопоставления семантической структуры стихотворений обоих поэтов.

² Стремлением к циклическому построению лирических сборников отличалась не только поэзия Брюсова, но и других символистов, в частности Блока, однако уклоном к жанровой архитектонике, типичной для классицизма, характеризуется прежде всего лирика Брюсова.

ской системой. Так, например, в цикле «Вступления» (сб. «Urbi et Orbi») перечислялись жизненные пути или возможности путей лирического героя, в цикле «Баллады» (там же) — различные формы любви и т. д.¹

Но еще важнее было бы сказать об отчетливой конструктивной слаженности отдельных стихотворений Брюсова, о выдержанной рационалистической последовательности их смыслового развития, о тяготении их к симметрии, к логическому контрасту и ориентации многих из них на аллегорическую форму.

Здесь необходимо сделать несколько замечаний о месте, которое занимает в поэзии Брюсова символика, и о том, насколько она соответствует символике в творчестве символистов.

Нужно иметь в виду, что символика (многоплановость, иносказание), не являясь фактически обязательным признаком поэтики символизма в целом, характеризует очень многие символистские произведения и в этом смысле типична для символизма. Именно символика служила средством той интенсивной концентрации смысла, которую следует считать несомненным, действительно большим чисто литературным достижением школы. Согласно нормативным принципам теоретиков-символистов, отличительной особенностью символов в литературе символизма признавалась «универсальность» содержания символа («космизм», «мифологизм», «мистика», «метаисторизм») и его многозначность, полисемантизм, иррациональность. В художественной практике русских символистов мы встречаем многообразные типы символика. Классификация их не входит в мою задачу, но о некоторых, по крайней мере о двух символических формах, стоит сказать. Одну из них я назвал бы формой *эмпирического символа*, то есть символом, в котором первый, образный план соответствует реальным явлениям, взятым в их единстве, в их объективной смежности и в объективных связях, хотя бы подразумеваемых (например, в стихотворении Блока «Пожар» картина пожара — эмпирична, а ее скрытый смысл — универсален).

¹ Принцип классификации или перечисления реализуется и в ряде стихотворений Брюсова, таких, например, как «Дозор», «L'ennui de vivre», «Отрады», «Фонарики», «Призраки», «На лесной дороге», «Любовь ведет нас к одному», «Выходы», «Роковой ряд», «О самом себе», в поэме «Подземное жилище», в замысле романа «Семь земных соблазнов» (классификация человеческих страстей), в неопубликованной драме «Мир семи поколений» (1924) и др.

Блок и Андрей Белый нередко пользовались «эмпирической символикой», то есть вели свои символические стихотворения от образов реальной действительности (природа и любовные ситуации — в «Стихах о Прекрасной Даме», быт и пейзаж — в «Пепле»).

Наряду с эмпирической символикой в символизме была распространена в такой же или даже в большей мере *символика конструктивная*. Она представлена индизобразительными образами, вырванными из естественного для них контекста действительности, сконструированными с помощью фантазии или отобранными из фондов культуры, мифологии, истории и также частично абстрагированными, лишенными реального контекста (например, у Брюсова «Лестница», «В ответ», «Дух Земли», у Сологуба «Чертовы качели»). Конструктивные символы, так же как эмпирические, были вполне приспособлены, чтобы выражать универсальное многозначное или двуплановое содержание, и действительно его выражали (та же «Лестница» Брюсова; «Отдых напрасен, дорога крута» Блока и его же «Когда в листе сырой и ржавой...» и т. д.). Но в их образовании инициатива рационалистической мысли проявлялась активнее, чем в создании эмпирических символов, и это обуславливало их особое предрасположение к аллегорической форме. Аллегория и является одним из видов конструктивной символики. Эта форма построена чаще всего на однозначном, рассудочном осмыслении образов первого плана. Символисты склонялись к тому, чтобы видеть в аллегории — даже в том случае, если ее *идейная функция* приближалась к функции многозначного символа, — отступление от нормы, измену иррационализму, эстетическое нарушение, с которым можно примириться, не оправдывая его.

И вот, переходя к Брюсову, мы имеем основание утверждать, что в его теоретическом сознании идея символа со всеми примыкающими к нему формами имела, бесспорно, меньшее значение, чем у других символистов. Даже в 90-х годах он не признавал символику отличительной чертой символизма,¹ а в 1906 году, после кратковременного увлечения мистической эстетикой, решительно заявил о том, что главной задачей искусства является прямое воспроизведение действительности, без

¹ Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову, М., 1927, с. 48 (письмо от 18 ноября 1895 г.). Ср. там же, с. 45.

каких бы то ни было символических подразумеваний (статья-диалог «Карл V»).

Этим теоретическим взглядам более или менее соответствовала поэтическая практика Брюсова. Многозначная символика не получила в его поэзии широкого развития. Особенно редко встречаются у него «эмпирические символы» («Облака», 1903; «В ресторане», 1905; «Каменщик» — второе стихотворение под этим названием, 1904). «Конструктивными символами» он пользовался чаще, главным образом — вопреки своим заявлениям — в их аллегорической форме, иногда с внесением в нее мифологизации («Сладострастие», 1901; «Нить Ариадны», 1901; «In hac lacrimarum valle», 1902; «Видение крыльев», 1905; «В публичном доме», 1905).

Из всех видов символики аллегорический метод, как уже говорилось, оказался для Брюсова с его рационалистическим мышлением более естественным и адекватным творческому сознанию. Брюсов систематически высказывался об аллегориях отрицательно и все же в своей поэзии ими пользовался. Можно сказать, что аллегоризм являлся одной из наиболее специфических особенностей его творчества. В этом отношении он был, несомненно, связан с русскими прозаиками и поэтами 80—90-х годов — Гаршиным, Надсоном, Минским, Мережковским, в творчестве которых аллегория, сравнительно редкая в поэзии предшествующего периода, завоевала прочное и видное место. Распространившаяся в широких кругах, хотя уже вызывающая протест, мода на Бёклина и Штука, художников модернистского салона, с их броскими и прилипчивыми иносказаниями, очевидно, также сыграла свою роль в канонизации аллегоризма.

И эта склонность Брюсова к аллегории проявилась не только в том, что им был создан ряд стихотворений аллегорического типа, таких, как «Сладострастие» (1901), «Пытка» (1902), «Война» (1904), «В тюрьме» (1905), «В склепе» (1905), «Паломникам свободы» (1905), «Умиравший костер» (1908), «Цветок засохший, душа моя!» (1909—1912), «Мечты любимые, заветные мечты» (1909—1912), и среди них такие существенные, как «В ответ» (1903) и «Гребцы триремы» (1905). Еще важнее сама предрасположенность брюсовского метода к аллегоризму, возникавшему в поэзии Брюсова как бы произвольно, из самой ткани его образов и их движения в стихотворениях, которые в целом по своему заданию могли и не являться аллегорическими. Такое тяго-

тение к аллегоризму, развивавшемуся из перифраз, метафор и сравнений, мы найдем, например, в стихотворениях «Кипжал» (1903), «К устью!» (1903), «Охотник» (1904), «Кубок» (1904), «Прощание» (1904), «Маргерит» (1905), «Грядущие гунны» (1905) и во многих других. Даже в монументальных образах исторических персонажей, занимающих у Брюсова такое видное место (Ассаргадон, Моисей, Александр Македонский, Клеопатра, Наполеон, Антоний), как бы просвечивал аллегорический принцип выделения однолинейной доминирующей мысли (призрачность земной власти, презрение, бессмертие женской прелести, роковое избранничество, всесилие страсти и т. д.). Аллегии Брюсова естественно наполнялись в его поэзии самым различным содержанием. Они художественно материализовали большие мысли Брюсова о судьбе культуры, об истории, о революции и его раздумья о судьбе человеческой и своей собственной, о его духовной, личной, интимной жизни.

Своеобразный и характерный для Брюсова вид аллегорической поэзии мы имеем в стихотворении 1905 года «Дай устам моим приникнуть...». Приведу это стихотворение полностью:

Дай устам моим приникнуть
К влажно дышащим устам,
Чтоб в молчаньи мог возникнуть
Мой заветный, тайный храм.

Снова сходы, переходы,
Лестниц узкие винты,
В полутьме лепечут воды,
Веют пряные цветы.

Дальше! дальше! в те покои,
Где во мраке сплещет взор.
Чу! как пенье неземное,
Вдалеке девичий хор.

Девы! девы! громче киньте
Через сумрак вещий зов!
Я теряюсь в лабиринте
Переходов и шагов.

Жажду света, жажду встречи
Пред огнями алтаря.
Вот вдали мелькнули свечи,
Словно ранняя заря.

Тороплюсь, спешу к подножью
Царских врат... упал, немой...
С легким стоном, с тихой дрожью
Ты поникла надо мной.

В этом стихотворении отчетливо проступают важные особенности брюсовской структуры. Как и во многих других случаях, здесь очень определенно, на протяжении всего стихотворения мы ощущаем эмпирический подтекст: любовная встреча. В начале стихотворения и в его заключительных строчках этот нижний темообразующий слой выходит на поверхность в обнаженной, адекватной информации (брюсовские зачины такого рода были мной отмечены). Второй особенностью стихотворения является иррациональное восприятие совершающейся любви как таинства. Но эта иррациональная сторона остается *только* моментом, который немедленно рационализируется Брюсовым (ср. тыняновскую формулу: «рационализм смутного»). Так возникает сложная аллегория любви: вступление в храм-лабиринт и блуждания в нем.

Атрибутами этого «тайного храма» оказываются и винтовые лестницы, и «пенье неземное», «сумрак», «переходы», «свечи», «пряные ароматы», «цветы», «алтарь» и «царские врата». Большинство этих образов порознь не поддается однозначной расшифровке. Но все они замкнуты в определенных логических границах; их общий смысл, тональность и логика их движения вполне ясны и рационалистически определены. Любовь и любимая как бы превращаются в здание, в сложное, полное таинственной полутьмы, звуков и запахов архитектурное сооружение. (Воздушно-легкое подобие тяжеловатого брюсовского образа: женщины на картинах Тышлера с хрупкими беседками и причудливыми постройками на голове и плечах.) И любовная тема предстает по-новому — окружается плотным кольцом нужных Брюсову ассоциаций с предметами материального мира, хотя бы связанными с культом. Так в намеке подтверждается уже высказанная мною мысль о том, что одна из разгадок брюсовского творчества видится в его соседстве с современной ему «цивилизацией вещей и формул», которой оно питается и с которой враждует.

Таким образом, в поэтическом строе лирики Брюсова, как уже было сказано, сталкиваются и взаимодействуют несколько стилеобразующих тенденций. Одна из них соответствует эмпиризму брюсовского восприятия — живущему в нем чувству трехмерной эвклидовой, материальной природы мира. Другая тенденция выражается в тяготении поэта к импрессионистической аморфности, к диффузному, ассоциативному принципу. Импрессио-

низм Брюсова, об этом также уже говорилось, не является абсолютным контрастом к его эмпиризму, а как бы вытекает из последнего, вносит в него новое качество. Третий, наиболее активный и существенный для Брюсова фактор — его рационализм, конструктивный характер его мышления, стремление к четкости, тематической упорядоченности, логической кристаллизации поэтического содержания. Определяя интенсивность каждой из этих тенденций, характер их реализации и их взаимодействие, мы выясняем своеобразие брюсовской системы. Но и самый факт совмещения, хотя бы внешнего объединения этих начал в эпоху, лишившую многих поэтов подлинной широты поэтического видения, дает нам основание выделить поэзию Брюсова на общем фоне: ведь даже и в тех случаях, когда ей не хватало *органического* единства, она подводила к этому единству, намечала его контуры и принципы. При этом в синтетически задуманной системе Брюсова господствовало и управляло ею, доходя до степени явного преобладания, конструктивное начало, отсутствие которого сказывалось как ущерб (противоположная крайность!) в творчестве многих современников поэта.

Все указанные здесь особенности поэзии Брюсова имеют для нее основополагающее значение. И все же характеристику его поэтического видения мы не можем свести к этим особенностям и признать законченной.

3

Я уже говорил о двойственном характере отношения Брюсова к открывшейся ему во всей широте современной действительности — о его притяжении к ней и отталкивании от нее. Это была та сложная диалектика, которую уловил Блок в сознании людей XX века:

И отвращение от жизни,
И к ней безумная любовь. . .

Притяжение к действительности, ко всему многообразию ее явлений питало эмпирические тенденции в поэзии Брюсова. Но это притяжение сразу же превращалось в отталкивание, ограничивающее и во многом подавляющее брюсовский эмпиризм.

Отталкивание и сопротивление явилось результатом встречи Брюсова с прозой и пошлостью буржуазно-мещанского мира. «Делю время между спиритами и дет-

ской влюбленностью, — писал Брюсов И. И. Ясинскому в октябре 1900 года. — Смеюсь над собой и над другими... С каждым днем и годом все ближе, все более вплотную подхожу к знанию, что так нельзя дальше. Все равно что-нибудь, — но нарушение... О мерзость! хочу преступления, отравы, хоть болезни смертельной; уйти на богомолье, уехать не с женой в Каир, хоть детскости, хоть глупости... Только бы не игра теней». ¹ Эти бунтарские настроения достигали по временам такой интенсивности, что Брюсов готов был с сочувствием отнестись даже к своим антиподам, шестидесятникам, забывая о расхождении с ними и помня лишь о том, что он и они имели общего врага: косные устои старого мира. «Во мне есть пути, на которых я схожусь с крайностями шестидесятых годов, — признавался Брюсов Ив. Коневскому в конце 1899 года. — Я люблю их буйство и ниспровержение всех кумиров, разрешение всяческих свобод». ²

Конечно, эти и подобные им высказывания Брюсова не были случайными. Их источником являлась личность Брюсова, та ее сторона, о которой уже тогда догадывался Горький, вообще говоря относившийся к литературной деятельности Брюсова тех лет более чем сдержанно. «...Вы производите чрезвычайно крепкое впечатление, — писал Горький Брюсову 26 ноября 1900 года. — Есть что-то в Вас уверенное, здоровое». И еще, в 1901 году: «Вы мне страшно нравитесь, я не знаю Вас, но в лице Вашем есть что-то крепкое, твердое, какая-то глубокая мысль и вера». И тогда же: «Вы, мне кажется, могли бы хорошо заступиться за угнетаемого человека». ³

К сожалению, простая правда этого призыва (в последнем из цитированных писем) в то время была недоступна Брюсову. Об участи отданных в солдаты студентов, о которых тревожился Горький в этом письме, он не хотел задумываться. И все же в его ответе Горькому можно уловить не только проявление индивидуа-

¹ Новый мир, 1932, № 2, с. 197 (опубликовано И. Г. Ямпольским).

² Цит. по: Цехновицер О. В. Я. Брюсов. — Звезда, 1939, № 7-8, с. 256.

³ Горький М. Собр. соч. в 30-ти тт. М., 1954, т. 28, с. 141, 153. О личных и литературных отношениях Брюсова и Горького см.: Ильинский Александр. Горький и Брюсов. — Лит. наследство, М., 1937, т. 27—28; Литвин Э. С. Горький и Брюсов. — Труды Ленингр. библиотечного ин-та им. Н. К. Крупской, т. 2. 1957. Письма к М. Горькому (4 письма Брюсова) опубликованы Ю. А. Красовским и В. Н. Чуваковой (ЛН, т. 85).

листического аполитизма и анархистской бравады, но и подлинное презрение к миру пошлости и неравенства. «Давно привык я на все смотреть с точки зрения вечности. Меня тревожат не частные случаи, а условия, их создавшие. Не студенты, отданные в солдаты, а весь строй нашей жизни, всей жизни. Его я ненавижу, ненавижу, презираю! Лучшие мои мечты о днях, когда все это будет сокрушено». ¹

Ту же тему мы находим в письме Брюсова к А. Белому 1904 года: «...все окружающее *должно, обязано* оскорблять нас всечасно, ежеминутно. Мы самовольно выбрали жизнь в том мире, где всякий пустяк причиняет боль». ²

Этот брюсовский протест в первые годы нового столетия носил отвлеченную форму и был далек от политической и социальной конкретизации. И все же неприязнь Брюсова к тому, что он называл в стихотворении «Кинжал» (1903) «позорно-мелочным, неправым, некрасивым» строем современной жизни, при всей своей непоследовательности, была искренней и сильной. О степени и характере этой неприязни Брюсова к буржуазно-мещанскому миру мы можем судить, вероятно, с наибольшей определенностью по его поэме «Замкнутые» (1901). Направленная непосредственно против старого мира обветшалых буржуазных традиций, она, по сути, выводила свою критику за пределы своего сюжета и обрушивала ее на всю филистерскую буржуазную цивилизацию в широком смысле.

И понял я, что здесь царил кумир единый:
Обычной внешности. Пред искренностью страх
Торжествовал и в храме и в гостиниой,
В стихах и вере, в жестах и словах.
Жизнь, подчиненная привычке и условию,
Елеем давности была освящена.
Никто не смел — ни скорбью, ни любовью
Упитья, как вином пылающим, до дна;
Никто не подымал с лица холодной маски,
И каждым взглядом лгал, и прятал каждый крик;
Расчетом и умом все оскверняли ласки
И берегли свой пафос лишь для книг!
От этой пошлости, обдуманной, привычной,
Как жаждал, хоть на час, я вольно отдохнуть!
Но где в глаза живым я мог, живой, взглянуть?
Там, где игорный дом, и там, где дом публичный!

¹ Февраль 1901 г. Опубликовано А. Ильинским в выше упомянутой статье, с. 642.

² Переписка с Андреем Белым. — ЛН, т. 85, с. 379. (Публикация С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова.)

Позиция Брюсова, ярко выраженная в поэме «Замкнутые», подтверждается и его стихотворениями последующих лет: «Гребцы триремы» (1904), «К олимпийцам» (1904), «Одному из братьев» (1905) и др. Последнее из этих стихотворений, как разъяснял сам Брюсов, является ответом некоему лицу, упрекавшему его в том, что его поэзия «лишена общественного содержания».¹ Отводя этот упрек, Брюсов не отождествляет своего творческого дела с революционной борьбой в прямом смысле слова, не указывает в ней и свое собственное место (в данном случае нас интересует само мнение Брюсова, а не оценка этого мнения):

Стремлюсь, как ты, к земному раю
Я, под безмерностью небес:
Как ты, на всех запястьях знаю
Следы невидимых желез.

Но, узник, ты схватил секиру,
Ты рубишь твердый камень стен,
А я, таясь, готовлю миру
Яд, где огонь запечатлен.

Он входит в кровь, он входит в душу.
Преображает явь и сон...
Так! я незримо стены рушу,
В которых дух наш заточен.

Воскрешая романтическую традицию, Брюсов сравнивает мир с тюрьмой. Вообще говоря, образ тюрьмы был одним из наиболее употребительных в творчестве Брюсова. Тюрьму строит герой знаменитого «Каменщика» (1901). В другом «Каменщике» (1904) символом тюрьмы Брюсов обозначает человеческую жизнь вообще («Горе тем, кто свеж и молод здесь в тюрьме земной!»). Тюрьмой названа и та грандиозная постройка, которая в стихотворении «В неконченном здании» дол-

¹ Это разъяснение Брюсова уточняется в воспоминаниях его брата Александра Яковлевича (1885—1966). А. Я. Брюсов свидетельствует, что стихотворение «Одному из братьев» было обращено к нему лично (см.: Брюсов А. Я. Воспоминания о брате. — Бр. чтения, 1962, с. 300—301). Это свидетельство можно принять как указание на первоначальный импульс к созданию стихотворения. Однако подразумеваемый адресат выступает в стихотворении обобщенным и абстрагированным. Брюсов, конечно, имел в виду не только своего реального брата (в 1905 г. у него остался лишь один брат, тогда как в заглавии употреблено множественное число), а одного из «братьев-революционеров».

жна символизировать культуру современного человечества в целом.

Вся эта линия «мировой скорби», неприятия и противоборства, как можно предполагать, имела прямое отношение к эстетике Брюсовского творчества.

Брюсов накануне первой русской революции по-прежнему был разобщен с прогрессивно-демократическими общественными силами. То, что в *самой* действительности «неправого и некрасивого строя» реально ей противостояло, не могло служить для Брюсова той поры точкой опоры. Поэтому противоборство долгое время не выражалось прямо в темах и сюжетах его поэзии как отчетливо выявленный протест. Брюсов не рубил «секирой» «твердый камень стен». Его творчество было направлено не к тому, чтобы разгадать и запечатлеть жизнь такой, какой она была, в образах, адекватных ее феноменологии, ее объективно-исторической сущности, и вынести ей приговор. В поэзии Брюсова преобладало над всеми другими ее свойствами стремление художественно преодолеть, эстетизировать действительность, «преобразить» «явь и сон», как говорится в его стихотворении. И эта попытка осуществлялась зрелым Брюсовым решительней и последовательней, чем в ранних его сборниках. Не случайно в творчестве Брюсова 900-х годов огромное значение приобрела создаваемая им *норма*, сознательно избранный *образец* того, какой в его представлении должна быть действительность и его собственная внутренняя жизнь как явление поэзии.

Из жизни медленной и вялой
Я сделал трепет без конца, —

формулирует он этот принцип в стихотворении «Золото» (1899).

И в другом месте:

Сны совершенства! в мечтах и в искусстве
Вас, — поклоняясь, — приветствую я.

(«Отрады», 1900)

Брюсов отвергает жизнь в ее данности, пошлости, несовершенстве, «незаконченности» (ср. стихотворение «В неконченном здании»). Он ставит на ее место *поэтический* образ мира — действительность, творчески преобразованную, взятую в «пределе» ее возможностей как «сон совершенства», как «чудо» и «безумье», иерархически поднятую в высший эстетический ранг и отвлече-

каемую от ее эмпирически-бытовых основ. Это отвлечение и переработка образа действительности, эта перестройка «неконченного здания» по чертежам, которые по идее своей должны были противоречить архитектурному принципу окружающего мира, и лежали в основе поэтического творчества Брюсова.

Именно это стремление к нормативному эстетическому преобразению давало повод относить Брюсова к «неоклассицизму». Можно утверждать, что жизненные и творческие принципы Брюсова в этом отношении совпадали. Он умел управлять в равной степени и своей жизнью и своей поэзией. Организуя и отчасти даже стилизуя свою жизнь, он как бы приближал ее к поэзии. Стремление к нормативности, как уже говорилось, оттесняло тенденцию Брюсова к эмпирически-описательному изображению и регулировало тяготение к импрессионистически-иррациональному стилю. Вместе с тем оно вполне совпадало с брюсовским конструктивным мышлением, с его строительным импульсом и, в частности, с его приверженностью к тематической организации поэтического творчества. Поэзия Брюсова в большей мере сооружение, чем стихия и созерцание.

Идеалом Брюсова, претворенным в его лирике, становится *напряжение* и *подъем* жизненных сил во всех сферах их возможных проявлений. И самую высшую форму напряжения Брюсов видел в *героике*. Этот идеал Брюсова отчасти совпадал с известным влечением к героическому Горького, хотя, разумеется, содержание этого идеала и форма его реализации у обоих писателей существенно отличались друг от друга.¹ Героика соответствовала не только нормативному заданию Брюсова, но и его волюнтаристскому складу. Однако прозаичность современного общества не давала оснований для развития героического стиля. Героiku же революционной борьбы Брюсов, в отличие от Горького, разглядел и оценил далеко не сразу. Отсюда последовательно реализуемое желание Брюсова связать свою поэзию с героиче-

¹ Напоминаю широко популярное высказывание Горького о героизме в его письме к А. П. Чехову (январь 1900 г.): «Право же — настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее. Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь, и, как только она это начнет, — жизнь прикрасится, т. е. люди заживут быстрее, ярче» (М. Горький. Собр. соч. в 30-ти тт. М., 1954, т. 28, с. 113).

ским содержанием древних эпох, и прежде всего с римской и греческой античностью. «Античные мифы обладают среди нас и поныне совершенно исключительной живучестью и силой, — писал Иннокентий Анненский. — ...Благодаря античным мифам возникала та категория *героизма*, без которой в нашем творчестве, вероятно, не образовалось бы ни поэмы, ни трагедии, ни романа».¹

И вот Брюсов, обращаясь к древним цивилизациям, находил в них образы людей и события, которые служили ему идеальными образцами героического. Смысл этого поворота к древности отчетливо объясняется Брюсовым в стихотворении «Кинжал» (1903):

Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмом клонили молча выи,
Я уходил в страну молчанья и могил,
В века загадочно былые.

Ориентация Брюсова на «былые века» имела в его поэзии огромное значение. Многие десятки стихотворений Брюсова являются целиком антологическими — построенными на материале древних культур. Таковы, например, его стихотворные циклы «Любимцы веков» (сб. «*Tertia Vigilia*»), «Правда вечная кумиров» (сб. «*Strophanos*»), «Властительные тени» (сб. «Зеркало теней»), «В маске» (сб. «Семь цветов радуги»). Стихотворения этих циклов или прямо разворачивают сюжеты, известные в истории и в истории культуры, например библейскую легенду об Адаме и Еве, миф об Орфее и Евридике, известный эпизод с Антонием и Клеопатрой и т. п., или являются вольными вариациями на эти сюжеты, или, наконец, дают характеристику людей древнего мира, оформленную во многих случаях как монолог от их лица. При этом Брюсова привлекают древние культуры Рима и Греции, древний ассирио-вавилонский, финикийский, египетский и библейский Восток («Ассаргадон», «Аганат», «Рамзес», «Египетский раб», «Моисей»), Скандинавия эпохи викингов и Киевская Русь («Царю Северного Полюса», «Разоренный Киев»).

Брюсова притягивают героика и трагическая судьба людей древних цивилизаций, в которой он пытался находить аналогии с судьбой современного человека и современного мира. Поэтому большинство извлеченных Брюсовым на свет образов древних цивилизаций — три-

¹ Анненский И. Ф. Античный миф в современной французской поэзии. СПб., 1908, с. 6.

умвир Антоний, Александр Македонский, Ассаргадон и многие другие — оживлено сознанием XX века, и в первую очередь собственным лиризмом автора. С наибольшей силой завораживают его масштабы человеческих страстей, бушевавших в Древнем Риме («количественный принцип»), классическая законченность в проявлениях «римской души», ее трезвость и рационалистическая ясность. Ему близок также лиризм увядания, ощущение бренности и обреченности могучего римского государства в период его упадка. Римские увлечения Брюсова характеризовались, между прочим, тем, что четыре своих сборника он назвал по-латыни. Греческая тема была представлена в поэзии Брюсова не менее широко и монументально, чем римская, хотя по своему душевному складу и образованию он не был эллинистом и не чувствовал греческий мир столь остро и проникновенно, как умел чувствовать римскую культуру и связанную с нею культуру романских народов.

«Мне памятна одна беседа с Брюсовым... — вспоминает Максимилиан Волошин. — Одни области прошлого раскрылись, а другие замкнулись, — сказал Брюсов, — Египет мне совершенно чужд. А вот Ассирия очень близка. Совершенно закрыт для меня мир библии. Из этой области я не написал ни одного стихотворения... Для меня... Рим ближе всего. Даже Греция близка лишь постольку, поскольку она отразилась в Риме. В сущности же я отношусь к эллинскому миру с тем же недоумением и непониманием, с каким относились римляне. Я знаю, что в моих стихах я никогда не мог воплотить духа Греции. — Но ваш Рим кончается Антонинами и едва ли переходит к Северам? — Антонины для меня золотой век человечества и латинской литературы. Латинская поэзия только там имеет смысл для меня. Век Августа — это архаические времена. Латинский язык тогда еще не был разработан. Это был наш державинский торжественный язык. Вергилий, которого я когда-то так любил, это Державин. Овидий и Гораций — поэты допушкинского периода римской литературы». ¹

¹ Волошин М. Лики творчества. Валерий Брюсов. — Русь, 1907, 29 декабря. Точность этого пересказа признаний Брюсова в их процитированной здесь части подтверждается его письмом в редакцию, напечатанным в газете «Русь» (1908, 4 января). В новейшей литературе о Брюсове вопрос об его отношении к римской культуре поставлен в интересной и содержательной статье М. Л. Гаспарова «Неизданные работы В. Я. Брюсова по античной истории и культуре» (Бр. чтения, 1971).

Образы, заимствованные из древнего мира, параллели и сравнения, несущие эти образы, имена богов, царей и героев в изобилии вводятся Брюсовым не только в стихотворения с античными сюжетами, но часто и в современные, и даже в злободневные его стихи.

Однако привлечение античности, несмотря на все значение, которое оно имело в творчестве Брюсова, являлось лишь частной формой стремления поэта к поэтическому отвлечению, идеализации и героизации. Это стремление не отрывало целиком поэзию Брюсова от ее чувственных начал, о которых сказано выше, но заметно их приглушало. Оно давало себя знать в подходе Брюсова к своим темам и в его работе над словом. Например, говоря о небе, Брюсов не пытается развернуть его образ в эмпирически воспринимаемую сторону. Брюсову ближе идущая от этого образа дематериализующая его метафора: «голубая тайна». Поэтому в соответствующем стихе, очень емком по смыслу, отвлеченное содержание в конечном счете преобладает над предметным:

И между сосен тонкоствольных,
На фоне тайны голубой. . .

(«*Меня, искавшего безумий. . .*», 1905)

Часто, в отличие от вышеприведенных примеров (с. 72—74) поэтическая мысль Брюсова направляется не от материального явления к обобщению, а, наоборот, от последнего к предмету. Так, в одном из стихотворений сборника «Все напевы» предметные образы «пыли» и «придорожья» являются лишь пояснениями обобщающих понятий «заботы» и «суеты», а сами никакого самостоятельного значения не имеют, то есть материально-эмпирическое опять-таки оказывается подавленным:

Под зноем дня, в пыли заботы,
На придорожьях суеты. . .

(I, 477)

Свои эпитеты и сравнения Брюсов нередко вовсе лишает конкретного, индивидуализирующего признака и превращает их в отвлеченные оценочные суждения: *нежный, прекрасный, величавый, небесный, дивный*. Когда, например, в балладе «Рабыни» (1902) он сравнивает свою героиню, царевну, со светом и сиянием:

Она была как свет прекрасна
И как сияние света, —

читатель об этой героине ничего эмпирически-определенного и индивидуально-характерного не узнает, — зато в сознании остается нужная поэту обобщенная оценка. Таких примеров можно было бы привести очень много.

Отвлеченность художественного мышления и стремление эстетизировать действительность привели Брюсова к украшающему иносказательному, перифрастическому стилю, о котором много и верно писал В. М. Жирмунский в упомянутой уже книге о Брюсове. Брюсов не говорит, например, «я поцелую», а употребляет перифраз: «я прикоснусь обрядом поцелуйным». Брюсов не говорит просто: «склонись», но провозглашает: «клони чело свое до праха». Слово «мечты» он часто заменяет метафорой «сны», радостные переживания — «весной», женщин он именует «царицами» или «сестрами». Поэтическая речь Брюсова насыщена редкостными именами, названиями и отвлеченными словесными эмблемами, которые сплошь и рядом выделяются многозначительными большими буквами: *Рок, Святой гнев, Судьба, Храм Свободы, Любовь, Грех, Сумрак, Рассвет, Город, Суд, Пошлость, Случай, Революция, Ночь.*

Слова, даже в тех случаях, когда они относятся к обыденным вещам, подбираются Брюсовым в пределах витийственного, высокого стиля. В этом смысле характерно тяготение Брюсова к архаизмам. В его стихах встречаются и *чресла*, и *воскрылия*, *облак*, и *севы*, и *лоно*, *лики*, *выя*, *судия*, *длани*, *рдяный*, *ложница*, а также культовые, церковные слова: *храм*, *алтарь*, *серафимы*, *церей*, *плащаница*, *тропарь*, *псалом*, *купель*, *кадильница*. Недаром в своей книге о языке Брюсова один из его придирчивых и очень наивных критиков, А. Шемшурин, писал: «Особенности слога поэзии г. Брюсова таковы, что по характеру этого слога личность поэта следует отнести к духовному званию».¹

Организованная таким образом поэтическая речь Брюсова становилась торжественной литургической и общим своим колоритом напоминала отчасти тот «язык богов», который лежал в основании поэзии русского классицизма.

Но, конечно, этой вольной и непритязательной ассоциацией мы не вправе заменить исследование особенностей брюсовского языка на фоне современных ему сти-

¹ Шемшурин Андр. Стихи В. Брюсова и русский язык. М., 1908, с. 41.

лей. Такое исследование — впереди. Однако, даже и не производя его, предварительно, мы можем утверждать, что стиль Брюсова в поэтической культуре символизма по степени своей высоты соответствует средней, центральной линии. Язык Брюсова «выше» по своему стилистическому регистру скромного и простого (для того времени) языка Ф. Сологуба, а также языка И. Анненского, заметно сдвинутого к прозаической интеллигентской речи. И вместе с тем в стилевом отношении поэзия Брюсова далеко не достигает уровня сверхвозвышенной, стилизованной, «пифической», до предела насыщенной славянизмами лирики Вячеслава Иванова.

Следует отметить еще, что у Брюсова конкретная лексическая окраска заметных, экзотических слов и имен, их прикрепленность к определенным культурным сферам иногда тускнеют или стираются под воздействием их «итоговой» абстрактно-смысловой основы. Отсюда — возможность смешения имен и представлений, совершенно разнородных по своему происхождению и культурному бытованию. Так, например, в стихотворении «Изда изведенные» (1905) ассиро-вавилонские Астарта и Иркалла соседствуют с реминисценцией из древнегреческой мифологии («Гефестова сеть») и образами, почерпнутыми из евангельского предания («язвы распятия», «плащаница», «восстание из гроба»). В сонете «К Пасифае» (1907) возлюбленная лирического героя сравнивается и с греческой Пасифаей и одновременно с христианской чашей Грааля. В стихотворении «К собору Кэмпера» (1908) медитация по поводу этого готического собора заканчивается сравнением глядящего на него героя, «автора» с учеником, стоящим перед египетской Изидой. Персонажи урбанической драмы «Земля» (1904), воспроизводящей отдаленное будущее человечества, названы именами древних майя. Такого рода смешения (у Брюсова они встречаются сравнительно не так уж часто) для русского модерна с его космополитической ориентацией — явление характерное.

Приподнятому поэтическому строю Брюсова целиком отвечала ритмическая и мелодическая (интонационная) форма его стихов зрелого периода развития. Как уже говорилось, молодой Брюсов пользовался, наряду с русской традиционной метрикой XIX века, свободным тоническим стихом. Но движение Брюсова к монументальному, неоклассическому стилю и растущая ориентация на Пушкина не соответствовали тонической вольности

его ранних новаторских опытов. Начиная со сборника «Urbi et Orbi», «стяженные» и акцентные стихи отступают в брюсовской поэзии на задний план с тем, чтобы возродиться в ней в обновленной форме лишь после Октября и достигнуть величайшего для Брюсова развития. В своих книгах 900-х годов (за исключением сборника «Tertia Vigilia») Брюсов решительно поворачивает к силлабо-тоническим моделям стиха, в частности к «пушкинским» схемам и вариантам, и заставляет их звучать на свой брюсовский лад.

Правда, просодические качества поэзии Брюсова вызвали со стороны современников поэта критические замечания. Так, например, Андрей Белый в своей работе по морфологии ритма отметил однообразие, «метричность» брюсовского стиха, его бедность *ритмическими* модуляциями и оценивал это явление как недостаток.¹ Однако такая оценка не может быть признана вполне справедливой: ритмическая монотония Брюсова во многом соответствовала его стилю и даже придавала ему особую выразительность. «Бедность ритмических вариаций, — совершенно правильно писал об этом В. М. Жирмунский, — придает... (брюсовскому. — Д. М.) стиху торжественность и мерность, обилие ударений сгущает их действительную силу, увеличение числа слов (каждому ударению соответствует слово) увеличивает словесную насыщенность стиха».²

Равнение на классическую метрику сочетается у зрелого Брюсова с его склонностью к твердым и важным, а порою декламационно-риторическим интонациям («Женщине», «Каменщик», «Кинжал» и др.). И эту брюсовскую риторику не всегда хочется назвать «сладостной», как называл ее Иннокентий Анненский.³ В стихах Брюсова, если брать их в целом, было мало «влаги», самозабвения музыки, приводящих к тому лирическому катарсису, который неизбежно возникал у Блока и в более поверхностном смысле — у Бальмонта. Стихи Брюсова — это стихи с развитой упругой мускулатурой. Воспользовавшись гомеровским эпитетом, можно сказать, что Брюсов был поэтом с «бронзовым голосом». Не случайно

¹ Андрей Белый. Символизм. М., 1910, с. 382, 390.

² Жирмунский В. М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина, с. 44.

³ Анненский Иннокентий. О современном лиризме. — Аполлон, 1909, № 1, с. 26.

Блок писал о «стальных строках Брюсова»,¹ а Сергей Соловьев — о том, что брюсовский стих звенит «вергилиевой медью».² Те же особенности отмечал в своей поэзии и сам Брюсов. Так, в письме к С. А. Венгерову от 17 декабря 1904 года, отвечая на его предложение перевести «Божественную комедию», Брюсов писал: «...Мне кажется, я мог бы переводить Данте. Вы знаете, что детская моя самовлюбленность давно миновала, и вспоминаю я об ней не без стыда, но если я могу признать сам какие-либо достоинства за своим стихом, то прежде всего *сжатость* и *силу* (предоставляя *нежность* и *певучесть* — Бальмонту), а ведь это именно те свойства, которые нужны для перевода Данте».³

Связь этой интонационной энергии брюсовских стихов с отчетливостью и энергией мысли Брюсова наглядно обнаруживается в постоянном для него стремлении к напряженному слову и к смысловому сгущению в *афоризме* — то кратком, однострочном, то превращенном в распространенную формулу, занимающую несколько строк, а иногда и целое стихотворение (см., например, «Грядущие гунны», «Служителю муз», «Антоний»).

Привожу примеры:

Я — мотылек ночной. Послушно
Я знаю гибель нанзуть.

(1900)

Желал бы я не быть «Валерий Брюсов».

(«L'ennui de vivre», 1902)

Присуждены мы к вечной келье,
И в наше тусклое окно
Чужое горе и веселье
Так дьявольски искажено.
.....
Срывай последние одежды
И грудью всей на грудь прильни, —
Порыв бессилен! нет надежды!
И в самой страсти мы одни!⁴

(«Одиночество», 1902)

¹ Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми тт., 5, с. 225.

² См. стих. «Валерию Брюсову» в кн. С. Соловьева «Цветы и ладан» (М., 1907, с. 65).

³ Соколов Н. В. Я. Брюсов как переводчик (Из писем поэта). — В кн.: Мастерство перевода, М., 1959, с. 384.

⁴ Стоит отметить, что 2-ю строфу этого стихотворения —

Напрасно жизнь проходит рядом
За днями день, за годом год.

Горе, кто обменяет
На венок — венец.

(«Искушение», 1903)

В день, когда вышли на подвиг герои,
Будь им сподвижник, Орфей!

(«Орфей и аргонавты», 1904)

Аналогичное:

И если враг пятой надменной
На грудь страны поникшей стал, —
Забудь о таинствах вселенной,
Поспешно отточь кинжал!

Пусть боги смотрят безучастно
На скорбь земли: их вечен век.
Но только страстное прекрасно
В тебе, мгновенный человек!

(«Служителю муз», 1907)

Так! я незримо стены рушу,
В которых дух наш заточен.

(«Одному из братьев», 1905)

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

(«Грядущие гунны», 1905)

Всем равно в глухом Эребе
Годы долгие скорбеть.
Но прекрасен ясный жребий —
Просиять и умереть!

(«Ахиллес у алтаря», 1905)

И еще примеры, взятые из заключительных стихов, которые, как известно, и у других поэтов часто тяготеют к смысловому заострению (пуант):

... так я исполню все,
Но вечно, как любовь, — презрение мое.

(«Моисей», 1898)

Я был, я мыслил, я прошел как дым...

(«В дни запустений», 1899)

Мы лжем любовью, словом, взглядом, —
Вся сущность человека лжет, —

афористическую по форме мысли, трудно назвать афористической по характеру выражения. Я имею в виду, — конечно, не оценивая самой сущности мысли, — прозаическое утяжеление в 4-м стихе строфы — «срыв дыхания» нарушение формы афоризма.

Аналогичное:

Я был! я есмь! мне вечности не надо!

(«К счастливым», 1905)

Все дни направляются случаем,

Могу упиваться я всеми, —

И ночи подобны созвучиям

В одной беспредельной поэме.

(«Я верю всегдашним случайностям...», 1900)

В моем самохвалении служенье Богу есть, —
Не знаю сам, какая, и все ж я миру весты!¹

(«In hac lacrimarum valle», 1902)

Тяготение к энергичному и мужественному стиху, принимавшему иногда риторические формы, вполне уживалось в поэзии Брюсова начала века с характерными для нее и доминирующими в ней напевными интонациями. Они не превращались у Брюсова в безудержный музыкальный поток и отличались некоторой сдержанностью, но в брюсовской лирике всегда присутствовали. В стихах Брюсова 900-х годов они прозвучали с особенной силой в циклах «Вечеровые песни» и «Антология», и все же в зрелой брюсовской поэзии, по сравнению с ранней его лирикой, они заметно перестроились и изменились под влиянием усилившейся ораторской мелодики. Героическая норма Брюсова требовала соответствующего ей героически-мужественного и энергичного стиха. Рационалистическая композиция брюсовской темы предопределяла четкий и строгий интонационный строй, вплоть до «рубленой» формы стиха (например, оды «Человек»).

Иногда эта тенденция достигает у Брюсова почти полного господства и значительно приглушает напевную мелодику, которая чаще всего сохраняется — все же сохра-

¹ Подробный обзор афоризмов Брюсова — в работе на эту тему И. М. Сукиасовой (Бр. чтения, 1971). Жаль только, что в этой работе афоризмы в стихах Брюсова приводятся в одном ряду с афоризмами, извлеченными из его статей и его художественной прозы. Дело в том, что афоризмы, даже лишенные оригинальности, — а их не мало у Брюсова, — попадая в лирический стиховой контекст, в отличие от афоризмов в прозе, семантически заостряются, обогащаются дополнительным «музыкальным», ударным смыслом целого, то есть их афористичность подчеркивается. В стиховых текстах Брюсова это явление легко проследить.

няется! — лишь на самом дне стихотворения, в его общем звуковом подтексте. Таков, например, знаменитый «Ассаргадон», в котором весь лицевой интонационный чертеж строится на ораторских декламационных ходах, паузах, риторических восклицаниях и риторических вопросах:

Кто превзойдет меня? Кто будет равен мне?
Деянья всех людей — как тень в безумном сне,
Мечта о подвигах — как детская забава.

Я исчерпал до дна тебя, земная слава!
И вот стою один, величием упоен,
Я, вождь земных царей и царь — Ассаргадон.

Или в некоторых гражданских стихотворениях Брюсова — таких, как всенародно известный в свое время «Каменщик» (1901), как «Юлий Цезарь» (1905), «Да! цепи могут быть прекрасны» (1905). Второе из них держится на очень энергичных, чуть ли не митинговых речевых жестах. Первое — на характерных для ораторской интонации симметрически расположенных вопросительных и ответных, восклицательных фразах диалога.¹

Но и в тех типичных для Брюсова случаях, когда течением стиха, в основном, управляет напевная мелодика, эта мелодика, как уже было сказано, заметно деформируется ораторским напором. При этом торжественный ораторский эффект достигается здесь не столько риторическими приемами, сколько монументальностью и грандиозностью *звучащего* в стихах *содержания* и энер-

¹ И. М. Брюсова, жена поэта, пересказала мне свой разговор с ним о «Каменщике». Впервые прослушав стихотворение, она оценила его, согласно установившейся у Брюсовых шуточной традиции, «на пять с плюсом». Брюсов возразил против такой оценки: «риторика» — сказал он в ответ. Однако нам известно и другое высказывание Брюсова о «Каменщике». В письме к А. А. Шестеркиной от 20 октября 1901 года, отправляя ей «Каменщика», он заметил: «Кажется, еще не посылал Вам этих стихов, может быть лучших из своих последних» (Брюсов Валерий. Стихотворения и поэмы, с. 759. Примечания М. И. Дикман). Думается, что «Каменщик» по своей стиховой фактуре действительно риторичен, но риторичен, как и «Ассаргадон», в позитивном смысле. Стихотворение это характеризуется ярко выраженной *качественно-своеобразной* индивидуализирующей его смысловой атмосферой (угрюмая сила и затаенная угроза, сквозящие в ответах каменщика), тогда как эмоциональная сторона рассудочно-риторических произведений определяется прежде всего *количественным* моментом: пафосом, лишенным лирической нюансировки, односторонне-прямолинейным, чаще всего совпадающим с таким же однолинейным отношением к предмету.

гией поэтического слова, например в стихотворении о Наполеоне:

Ты скован был по мысли Рока
Из тяжести и властных сил:
Не мог ты не ступить глубоко,
И шаг твой землю тяготил.
.....
Пьянея славой неизменной,
Ты шел сквозь мир, круша, дробя...
И стало, наконец, вселенной
Невмоготу носить тебя.

(«Наполеон», 1901)

Или в стихотворении «Прохожей» (1901) — нарастание энергии, устремленной к заключительной строфе с ее смысловым, словесным и фонетическим взрывом в концовке:

В моих глазах еще синела
Небес вечерних полумгла,
Но теплота чужого тела
Меня объяла и прожгла.

И в ужасе борьбы упорной,
Меж клятв, молений и угроз,
Я был опутан влагой черной
Ее распущенных волос.

«Сжатость и сила», мужественная твердость и метрическая отчетливость, доходящая порою — как уже было сказано — до «рублености», составляли характерное свойство стихов Брюсова, которым они резко отличались от созерцательно-нежной, превращавшейся в страстную, певучести блоковской лирики первого и второго томов. Не случайно Брюсов и произносил их, судя по воспоминаниям П. П. Перцова, «повелительно-властным голосом, точно отдавая приказы по армий».¹ С. В. Шервинский пишет об этом более подробно: «Читая стихи, Брюсов обычно стоял за стулом, прямой, напряженный; держался обеими некрасивыми руками за спинку. Это была крепкая хватка, волевая и судорожная. Гордая голова с клином черной бородки и выступающими скулами была закинута назад. Глухой, но громкий голос вылетал из как бы припухших губ».² В этих двух характе-

¹ Перцов П. Литературные воспоминания. М.—Л., 1933, с. 114.

² Шервинский С. В. Ранние встречи с Валерием Брюсовым. — Бр. чтения, 1963, с. 503—504.

ристиках есть нечто общее, имеющее прямое отношение к сути поэтического творчества Брюсова. Не только язык, но и мелодика многих стихотворений Брюсова, их холодноватый торжественно-декламационный пафос какой-то гранью своей напоминают нам одическую поэзию классицизма.

ПОЭТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

1

Границы между «поэтическим видением» и «поэтическим содержанием» в самом художественном творчестве, конечно, не существует. Видение поэта, его точка поэтического зрения, реализованные, прежде всего, в структуре и в особенностях его лиризма, входят в содержание его творчества, определяя характер преломления мира внешнего и внутреннего. Поэтическое содержание, в свою очередь, не отделимо от точки зрения в обычном и художественном смысле. Разграничение обоих понятий — результат «научного насилия», анализа, только анализа, и имеет условное значение. Рассматривая поэтическое видение (или, в более жестком, конструктивном, то есть ограниченном, значении, — метод), мы, в сущности, изучаем поэтическое содержание в его максимальных обобщениях. Рассматривая поэтическое содержание, мы изучаем конкретное выражение этих обобщений в творческом мире художника, в темах и произведениях, восходящих к конкретным явлениям действительности как бытия и истории.

Путь к поэтическому содержанию Брюсова, как и всякого другого поэта, естественно, начинается для нас с самых общих структурных вопросов.

В лирическом творчестве основополагающее значение имеет соотношение двух неразрывно связанных между собой эстетических категорий — авторского я и поэтического мира, создаваемого поэтом из материи мира реального. Разнообразие в соотношении этих категорий безгранично. Но в этом разнообразии едва ли не важнейшую роль играют две противоположные тенденции. В одном случае, например у Тютчева, у Вяч. Иванова, лирическое я поэта тяготеет к тому, чтобы разлиться в поэтическом мире и окрасить его собой, не превращаясь

при этом (почти) в оформленный и значимый как самостоятельная величина *образ* авторского я как героя. В другом случае, например у Лермонтова (преимущественно раннего) или у Блока, авторское сознание, не отрываясь от поэтического мира, сосредоточивается прежде всего именно в этом *выделенном* образе субъекта лирических монологов или объекта прямой характеристики. Конечно, и в этом последнем случае полное представление о поэтическом я автора (авторский образ) возникает из *всей* поэзии в целом, из ее тем, стиля, стиха, атмосферы, но фокусом, средоточием — менее полным, но более рельефным — является все же образ лирического субъекта, который, упрощая и обобщая, можно называть образом лирического героя.

В системе Брюсова лирический герой занимает основополагающее место, хотя роль его все же меньшая, чем в поэзии Блока.

Поэтический мир Брюсова поражает количеством и разнообразием своих объектов и сфер, своей широтой во времени и в пространстве. Образ лирического героя соотносится лишь с частью этого мира, вписан в его объем и, как выделенный образ, не всегда равен самому себе. Не случайно Брюсов в письмах, записях и стихах говорил, что его индивидуальность — это «смена двойников», что у него «стообразная суть», что *роль* была его роком («Роковой ряд», 1920) и что поэзия вообще по природе своей полифонична, является сочетанием множества лирических голосов.¹ Эти суждения явным образом пере-

¹ В письме к Бальмонту 18/5 апреля 1905 г. Брюсов, между прочим, писал: «В моей жизни не было... прямого пути. Твои годы были прояснением одного лика, мои — сменой двойников. При замкнутости моей души, при моей привычке везде, передо всеми носить маски, при моей вечной лжи передо всеми (о, я так люблю правду, что предпочитаю таить ее в себе!) — эта смена совершается тайно, невидимо. Одну износившуюся маску я заменяю другой, — всем казалось, что я тот же, и никто не примечал, что под этой сходной маской уже другое лицо, другой человек...» (цит. по: Брюсов А. И. О а н н а. Материалы к биографии Валерия Брюсова. — В кн.: Брюсов Валерий. Избранные стихи. М., 1933, с. 137). Значительно позже Брюсов развил эти мысли — они в какой-то мере перекликаются с одной из основных тем его современника Поля Валери, — выражая их теперь как общезначимые истины. «...В каждом лирическом стихотворении, — писал он, — у истинного поэта новое «я». Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц. Лирика почти то же, что драма, и как несправедливо Шекспиру приписывать чувства Макбета, так ошибочно заключать о симпатиях и воззрениях Бальмонта на основании такого-то его стихотворения.

кликаются с плюралистическими рассуждениями Брюсова о равной истинности различных истин. Основания к этим суждениям, поскольку они касались поэтического творчества самого Брюсова, конечно, существовали: в его поэзии принцип масочности был выявлен значительно сильнее, чем, например, у Блока. И все же поэзия Брюсова, какие бы заявления он ни делал, не может быть сведена к смене сознательно избираемых масок или ролей. *Верная себе даже в своих изменениях человеческая и поэтическая индивидуальность в творчестве Брюсова всегда присутствовала, отражая в конечном счете живую, «биографическую» личность поэта.* «Под всеми личинами он всегда оставался самим собою, все тем же Валерием Брюсовым», — вспоминает в своей поминальной речи о нем Федор Сологуб. Внутренние противоречия и смены не разрушали диалектической цельности его лирики, мужественно, хотя и с переменным успехом, сопротивлявшейся духовной раздробленности переходной эпохи.

Однако авторский образ в поэзии Брюсова и, как его модификации, образ лирического героя есть не только стихийное выражение личности поэта, но и явление «рукотворного» искусства. Поэтому все те виды поэтического видения, или, иначе говоря, стилеобразующие принципы, о которых было сказано выше, проявляются и в формировании этого образа.

В предшествующем разделе отмечалось присутствие в тексте и в подтексте брюсовских стихов «прямого отражения» — эмпирической основы. Этот аспект поэтического видения мы находим и в авторском образе поэзии Брюсова. В ряде стихотворений Брюсова авторский образ свободен от стилизации и масочности или затронут ею сравнительно слабо, то есть почти адекватно отражает (поскольку это вообще возможно) биографическую индивидуальность поэта, его «наличное сознание». Таковы поэмы «Краски» (1898), «Мир» (1903) и в разной степени стихотворения «Я много лгал и лицемерил...» (1902), «Презрение», «Я верю всегдашним случайностям» (1900), «У себя», «Люблю одно» (1901), «L'ennui de vivre», «Женщинам» (1902), «В ответ», «Одиноче-

Индивидуальность поэта можно уловить в приемах его творчества, в его любимых образах, в его метафорах, в его размерах и рифмах, но ее нельзя выводить прямо из тех чувств и тех мыслей, которые он выражает в своих стихах» (Брюсов, VI, 399).

ство» (1903), «Целение» (1904) и другие, особенно в циклах о любви и природе.

Думается, что среди названных здесь стихотворений одним из самых характерных и существенных — не по силе выражения, а по своей адекватности и обобщенности — является лирический монолог 1902 года «Я много лгал и лицемерил. . .»:

Я много лгал и лицемерил,
И сотворил я много зла,
Но мне за то, что много верил,
Мои отпустятся дела.

Я дорожил минутой каждой,
И каждый час мой — был порыв,
Всю жизнь я жил великой жадой,
Ее в пути не утолив.

На каждый зов готов ответить,
И, открывая душу всем,
Не мог я в мире друга встретить
И для людей остался нем.

Любви я ждал, но не изведал
Ее в бездонной полноте, —
Я сердце холодности предал,
Я изменил своей мечте!

Тех обманул я, тех обидел,
Тех погубил, — пусть вопиют!
Но я искал — и это видел
Тот, кто один мне — правый суд!

Брюсов не включил эти стихи ни в один из своих сборников. По-видимому, его остановила прежде всего их резкая обнаженность, контрастирующая с преобладающим у него транспонирующим лирическим стилем. Между тем это стихотворение, совпадающее в своей негативной (вероятно, преувеличенной) и позитивной части с многими высказываниями Брюсова в письмах и дневниках, едва ли не уникально по охвату самого ядра биографической личности поэта. С такой же почти мерой обнажения мы встречаемся в поэмах «Краски» и «Мир», хотя образ лирического героя в них проецирован в прошлое и этим эффект значительно смягчен.

Однако, как уже было выяснено, принцип воспроизведения «в натуральную величину» не являлся в поэзии Брюсова определяющим. Основным методом Брюсова заключался в идеализации и героизации, и этот героизирующий метод коснулся в его поэзии прежде всего ав-

торского образа. Отсюда не следует делать заключения, что образ «наличного сознания» поэта во всех случаях подменялся в брюсовской лирике некими «спущенными сверху» нормативными моделями. Такие модели, конечно, оказывали воздействие на формирование образа его лирического я и ложились в основу изображения объективных, «эпических» персонажей его лирики, всех его Ассаргадонов. И все же почвой лирики Брюсова, как и всякой лирики, оставалось реальное душевно-духовное бытие поэта и человека его времени. Но это бытие было героизировано, возведено в перл создания и тем самым поднято над бытием наличным.

Героизирование авторского образа в брюсовской поэзии не исчерпывалось раскрытием в нем атрибутов героизма в прямом и общепринятом смысле слова. Тенденция к идеализации и героизации в большей или меньшей мере охватывала в поэзии Брюсова все стороны авторского сознания, или, в более узком и определенном смысле, все проявления его лирического я.

Противоречивость этого образа является исходным моментом его характеристики. Почти каждое душевное движение лирического субъекта у Брюсова может быть сопоставлено с движением противоположным. Эта антиномичность героя, как уже отмечалось, не разрушает нашего представления об его индивидуальности и ее направленности, которые определяются наличием *именно этих* противоречий, доминирующим значением тех или других сталкивающихся рядов, соотношением сил, перевесом внутри каждой антиномии и развитием всех указанных соотношений в годах. Чтобы подробно охарактеризовать все это, то есть очертить образ лирического субъекта Брюсова, нужно было бы написать целую большую главу. Не имея возможности выполнить здесь эту задачу, я ограничусь лишь некоторыми замечаниями.

К образу и содержанию лирического я Брюсова можно подходить с разных сторон. Наиболее правильным из возможных подходов следует признать тот, который действительно вскрывает реальное сознание поэтической личности Брюсова в соответствии с историческими закономерностями его эпохи. Если стать на эту точку зрения, внутренняя жизнь брюсовского я представится протекающей в двух направлениях, которые условно можно было бы обозначить тенденцией к нисхождению и восхождению. Направления эти связаны — очень сложной связью — с процессами, совершавшимися в са-

мой действительности, с обострением борьбы старой и новой России. Вместе с тем эта двойственность лирического я Брюсова объясняется развитием самого поэта, уходящего от своего ущербного индивидуализма 90-х годов, но еще сохранявшего в себе черты этого изначального для него мироощущения.

Нисхождением для лирического субъекта Брюсова является его крен в сторону сумрачных, обволакивающих сил «страшной действительности» (выражение Белинского) или «страшного мира» (формула Блока).

Об этом влиянии темных, успокаивающих и обезличивающих ключей жизни говорится в стихотворении Брюсова «Целение» (1904), (кстати сказать, восхитившем Вяч. Иванова):

Обвили сладостными платами
Мне тени дышащую грудь.
Нависла сводами и скатами
Над взором тягостная муть.

Брюсова стихийно притягивают «соблазны тьмы» (I, 401), он заклинает именем «предвечной темноты» (III, 113, изд. «Сирин») и, перевоплощаясь в некий таинственный голос (в поэме «Царю Северного Полюса»), возвещает, в духе декадентской философии, о равенстве «Любви» и «Греха» (I, 256). И не случайно одной из авторских масок Брюсова в стихотворении, отражающем остроличную ситуацию в жизни поэта, является древнескандинавский бог темных сил Локи («Бальдеру Локи», 1904).

Нисходящая линия в поэзии Брюсова поддерживается многочисленными заявлениями героя о его покорности судьбе, любви к року («амог fati», как тогда говорили), о его обреченности, «восторге обреченности» и презрении ко всему (I, 181, 187, 293, 320, 346, 421 и др.). Герой Брюсова признается в своей разочарованности и мертвенности (I, 235, 293), в своем непреодолимом одиночестве (I, 318—319), в том, что все пути жизни «обманны» (I, 421) и что он сам — лишь призрак или «чей-то сон» (I, 185, 375).

Но большая часть этих признаний и все они в своей общности и единстве парируются другими, противоположными им, соответствующими восходящей линии в брюсовском творчестве. И зрелое творчество Брюсова, в отличие от раннего, характеризуется ярко выраженным преобладанием восходящего движения. При этом следует сказать, что победа волевых, жизнеутверждаю-

щих начал, связанных с живыми силами самой действительности, определяется у Брюсова не только количеством формул и деклараций, реализующих этот подъем и напор, и не только содержанием лирических сюжетов. Главным основанием, дающим нам право говорить об этой победе или, точнее, об этом преобладании, является сам *строй* и *разворот* поэзии Брюсова, широта его тематики, интенсивность образов и волевое напряжение его стиха. Получается, что брюсовская *форма*, ее энергия и натиск вступают в союз с тем, что в прямом содержании творчества Брюсова соответствует подъемному движению, что она укрепляет именно эту сторону авторского образа. А конструктивная жесткость и даже иногда нескладность брюсовской формы, возникающие как будто от избытка преднамеренности и превращающие поэтическое видение в *метод*, едва ли не в конструкцию, в концепт, показывают, что Брюсов в значительной мере владел этим процессом, умел им управлять.

Впрочем, сознательность этого процесса перестройки эмпирического я поэта и ограничения нисходящей линии засвидетельствованы у Брюсова и в прямой декларации. Я имею в виду его позднейшее, итоговое, поражающее своей отчетливостью стихотворение «Будь мрамором» (1920).

Будь мрамором, будь медью ратной...

Так, не сгорая и не тая,
Преображай знакомый лик,
Предельный призрак выдвигая,
Как свой властительный двойник.

И — концовка, раскрывающая суть «властительного двойника», вскрывающая в нем лик медно-мраморного героя, мужественного и твердого:

Являй смелей, являй победней
Свою стообразную суть,
Но где-то, в глубине последней,
Будь мрамором и медью будь.

Здесь снова, на новом участке, возникает поставленный выше вопрос об устремленности Брюсова к нормативности, к героизации, которая «в глубине последней» связывает «стообразную суть» поэта в единство.

Героизация и была наиболее полным выражением линии восхождения в поэзии Брюсова. При этом, выражая универсальный эстетический принцип творчества

Брюсова, она касалась, конечно, и образа автора, и образа лирического героя, и объективированных лирических персонажей, так или иначе связанных с авторским я.

В иерархии поэтических ценностей едва ли не первое место занимает у Брюсова идеал поэта, носителя высокой миссии, мужественного и сурового художника, который должен быть «гордым, как знамя» и «острым, как меч» («Поэту», 1907). Программность этого стихотворения (о нем было уже сказано выше, с. 51) подчеркивается тем, что с него начинается сборник Брюсова «Все напевы» и новогодний номер «Весов» (№ 1), а значит, издание журнала за весь год (1908). Автогерой Брюсова — вечный странник, сильный и свободный молотобоец (I, 269, 411). Им владеет «единственный клич»: «ты должен идти» (I, 309). Герой пребывает в непрерывном движении (во всяком случае, в жесте движения), он стремится «на ярый бой со всеми», к «чуду», к «новым совершенствам», к «новому раю», к тому, чтобы разорвать замкнутый круг жизни и уйти в вольный и широкий мир (I, 142, 225—226; весь отдел «Вступления» к «Urbī et Ogbī»; I, 354, 355). Этот герой — дерзкий и непреклонный воитель, одержимый трагической страстью, готовый в равной мере к победам и к поражениям. И в создании этого образа Брюсов обнаруживает большую силу, которой его молодая поэзия еще не обладала.

Мне кто-то предлагает бой
В ночном безлюдье, под шатром.
И я, лицом к лицу с судьбой...

Я с богом воевал в ночи,
На мне горят его лучи.
Я твой, я твой, о страсть!

(«И снова ты, и снова ты...», 1900)

В этих торжественных, насыщенных сдержанной силой и страстью строках уже не звучат ни фетовские интонации, ни отзвуки французских символистов и парнасцев: в них слышится подлинный и властный голос самого Брюсова.

Образ лирического субъекта, как уже было сказано, являясь одним из важнейших средоточий поэзии Брюсова, не охватывает ее в целом: гигантская периферия брюсовского творчества больше его центра. Однако авторское, лирическое начало пронизывает весь поэтиче-

ский мир Брюсова, и прежде всего лики его объективированных героев — его лирических персонажей. Обилие этих персонажей, заимствованных из истории и мифологии, и их эстетическая весомость — характерная особенность поэзии Брюсова, резко отличающая ее от лирики Андрея Белого, Сологуба, Блока. Можно сказать, что эти персонажи, вобравшие в себя частицу авторского сознания, обступают лирическое я героя Брюсова, глядят на него и как бы подтверждают его реальность, его общезначимость и его силу. Этим субъективным креном лирические персонажи Брюсова отличаются и от аналогичных им персонажей парнасской лирики. «...Относительно сходства с Эредиа Вы не правы,— писал Брюсов Горькому в 1900 году.—...отличие их (его стихов.— Д. М.) от сонетов Эредиа важное. У того все изображено со стороны, а у меня везде — и в Скифах, и в Ассаргадоне, и в Данте — везде мое «я». Право же дьявольская разница!»¹

И лирические персонажи Брюсова в своем подавляющем большинстве утверждают именно героический, нормативный принцип его творчества. Таковы героические образы воителей или избранников судьбы в стихотворениях Брюсова «Александр Великий» (1899), «Старый викинг» (1900), «Наполеон» (1901), «Тезей — Ариадне» (1904), «Ахиллес у алтаря» (1905), «Эней» (1908). Брюсов ненавидел пошлость, прозаическую «серединность» («das Man»), косность буржуазно-мещанского общества и своей героикой пытался от него оттолкнуться.

Нельзя не согласиться с М. М. Гиршманом, который в своем интересном разборе брюсовского «Антония» замечает, что персонажи «историко-мифологического» цикла Брюсова в своем «количественном максимализме» «теряют теплоту индивидуальных проявлений человеческой жизни». Он прав даже и в том, что у Брюсова «при всей энергии лирического переживания (связанного с этими персонажами.— Д. М.) оно порой кажется приподнятым на какие-то искусственные котурны, в нем ощущается несколько нарочитая взвинченность...».² Однако в этой приподнятости, думается, обнаруживается не только индивидуальное свойство лирики Брюсова, но и судьба антологической поэзии в XX веке.

¹ Лит. наследство, М., 1937, № 27-28, с. 640.

² Гиршман М. М. В. Брюсов. «Антоний». — В кн.: Поэтический строй русской лирики. Л., 1973, с. 208—209.

Вместе с тем следует признать, что героические образы и весь героизирующий метод Брюсова нельзя прямолинейно рассматривать как реализацию антидекадентских устремлений поэта. Та литература, которую в 90—900-х годах называли декадентской, развивалась и в минорном и в мажорном ключе, совмещая в себе и линию спада и линию подъема. Так и методы героизации у Брюсова, возникшие, в основном, из его сопротивления филистерским будням, могли охватить — и охватывали — содержание самого различного и даже противоположного идейного и психологического значения.

Брюсов прославлял подлинных героев, совершавших подвиги, нужные людям, — героев науки и искусства («Халдейский пастух», 1898; «Орфей и аргонавты», 1904; «Дедал и Икар», 1908), Архимеда, вставшего на защиту отечества в минуту общей опасности («Служителю муз», 1907), неизвестных тружеников, строителей пирамид («Египетский раб», 1911) и позже — великих патриотов, борцов за родину («Гарибальди», 1913; «Завет Святослава», 1915).

Но в своем осуждении явлений буржуазного мира Брюсов не был последователен, не шел до конца. Завет гуманистической литературы «оставь герою сердце» (Пушкин, стихотворение «Герой»; Горький, Маяковский) не мог в такой же мере сделаться заветом Брюсова. Брюсов поднялся до гуманистически-ренессансной культурной и творческой разносторонности и «верности земле», он позволял себе выпады против «неправого и некрасивого» строя современной ему действительности. Но гуманизм Брюсова оказался неполным: Брюсову не хватало той конкретной любви к людям, без которой в искусстве ослабляется его человечность, теряется его народность, его способность к утверждению положительного содержания жизни и к органическому и универсальному отрицанию того, что мешает людям жить по-человечески.

Брюсова привлекали сильные герои, отмеченные не только высокими, человечески ценными качествами. У него есть стихотворения, в которых он поэтизировал образы героев или мифологических персонажей, гордых и холодных, злых, неистовых, равнодушных к людям или их презирающих. Таковы царь Ассаргадон (1897), Баязет (1899), Моисей в трактовке Брюсова, приписавшего ему презрение к народу (1904), дух тьмы Локи (1904), экзотическая, кровожадная Медея, лишенная у Брюсова

тех человеческих чувств, которые увидел в ней Еврипид, воинственный король Швеции Карл XII (1906), жестокий и утонченный римский диктатор Сулла (1912).

Эти образы подымались над современной мещанской цивилизацией эстетически, яркостью и силой, но, конечно, не противостояли ей всей полнотой своего духовного содержания. Наоборот, некоторые из них могли ассоциироваться с антинародными, агрессивными устремлениями буржуазного мира. Поэтому, независимо от намерений Брюсова, эти образы способствовали созданию поэтического ореола вокруг тех явлений, в которых нельзя не видеть противоположности высокому гуманистическому героизму, мрачной пародии на него.

2

Поэтический мир Брюсова, окружающий его автогероя и объективированных персонажей его лирики, представляет собой, при всех своих противоречиях, некое органическое единство. Темы Брюсова, как и всякого лирика романтической и послеромантической поры, спаянные общим поэтическим сознанием, не замыкаются каждая в себе и свободно переходят одна в другую. Все они связаны личностью автора, общностью его переживаний и раздумий. Авторский образ раскрывается в форме непосредственного самовыражения, а отчасти, как уже говорилось, и в «объективных» стихотворениях, ориентированных на современную жизнь, на историческое прошлое, на мифологию. И все же, рассматривая поэзию Брюсова, как и творчество всякого поэта, мы должны аналитически выделить в ней несколько основных смысловых потоков. Эти потоки, или сферы, поэтического мира Брюсова, как правило, отграничены самим поэтом тематическими отделами его книг. Так складывается наше представление о трех господствующих сферах поэзии Брюсова: *стихи о городе, о природе и о любви*.

В каждой из этих сфер — в большей или меньшей мере — осуществляется основной для Брюсова принцип эстетизации, транспонирования. Брюсов подымает их до «нормы», до намеченного им эстетического предела. И вместе с тем в каждой из этих сфер дают себя знать идейные противоречия Брюсова.

Поэтический мир Брюсова на рубеже нового столетия и в последующие годы — это, прежде всего, мир со-

временного города. В разработке городской темы Брюсов во многом продолжал, объединяя их, те разнородные традиции, которые представлены в России Достоевским и Некрасовым, а на Западе — Верленом, Бодлером и Верхарном. Город для Брюсова это — не только *urbs*, град в прямом смысле слова, но и *orbis* — мир. Брюсов в первую очередь — поэт-урбанист, первый русский лирик XX века, отразивший в поэзии жизнь большого города новейшего капиталистического типа. В этом — его подлинное художественное *открытие*. Тема города была для Брюсова одной из самых естественных, лирически пережитых и органичных. При этом нужно сказать, что транспонирующий, реконструктивный метод Брюсова коснулся городской сферы меньше, чем других сторон его поэтического содержания, и ее эмпирические корни оказались в этом случае обнаженней.¹

Город в урбанических стихах Брюсова увиден глазами автора, который присутствует почти во всех этих стихах: по сути — как автогерой, наблюдатель и формально — как грамматическое *я*, субъект монологической речи.

Наметившаяся еще в ранних сборниках Брюсова тема города к концу 90-х годов чрезвычайно усилилась и стала неременной принадлежностью его творчества. Образы городских зданий, бульваров и скверов, «электрические луны» фонарей, рестораны с хрусталем и ви-

¹ Выдвинутое здесь положение о значении урбанистических стихотворений Брюсова расходится с мыслью Ю. Н. Тынянова и некоторых других исследователей о том, что центром брюсовского творчества являются его баллады (см.: Тынянов Ю. Валерий Брюсов. — В его кн.: Проблемы стихотворного языка. М., 1965, с. 276). Баллады, являясь исключительно характерным жанром в поэзии Брюсова (я имею в виду главным образом эротические баллады в «*Urbi et Orbi*» и аналогичные им), во всяком случае не заслоняли для современников поэта его урбанистической лирики (на Блока, например, повлияла именно эта лирика, а не баллады Брюсова). Однако некоторые колебания в определении тематических центров поэзии Брюсова, как и всякого другого поэта, конечно, возможны, и вопрос этот нуждается в дополнительном исследовании, особенно если принять во внимание перемещение этих центров во времени, т. е. самого развития брюсовской поэзии в сознании читателей разных поколений.

В этом процессе переосмысления оценка эротических баллад Брюсова из сборника «*Urbi et Orbi*», построенных на декоративной поэтике, в наше время несомненно понижается (некоторые из них начинают ассоциироваться едва ли не с живописью Семирадского), тогда как его стихи о городе, более конкретные и предметные, не теряют своего поэтического значения.

нами, «огни ночных реклам» и «бессонные» огни фабрик, конки и мчащиеся омнибусы, недвижимые решетки конторских окон на спящей улице, «зимние дымы», вырывающиеся из труб, таинственные тени женщин и «бездельных друзей», прохожих, скользящих в вечерней полумгле, — все эти урбанические образы безудержным потоком врываются в его поэзию. И скопища вещей, созданных городом и составляющих его плоть, являются у Брюсова не только в их косности, но прежде всего в их лирическом облики.

Поэзия Брюсова наполняется ритмами большого города, его «певучими шумами», переменчивой и зыбкой атмосферой его многообразной жизни.

Собирательный образ города в поэзии Брюсова не имеет реального прототипа. Город Блока это почти всегда Петербург. Город Брюсова — за редкими исключениями — это большой современный город вообще, город как таковой. Но такое отвлечение не лишает городские образы Брюсова конкретного чувственного содержания и художественной убедительности. Брюсов поэтически исследует город и фиксирует результаты своего исследования.

Мир современного города является в брюсовской поэзии во многих его гранях и аспектах.

В целом ряде стихотворений Брюсов развивает тему города субъективно-лирически, стремясь к тому, чтобы наметить общий «музыкальный» фон городского пейзажа, импрессионистически передать его эмоциональную атмосферу. Город обертывается у Брюсова своим ускользающим, призрачным, таинственным лицом. И Брюсов, в пределах городской темы, получает способность интимно приближаться к вещам и явлениям городской жизни, улавливать их неповторимый лирический «запах», различать их оттенки и полутона (особенно в сборниках «Tertja Vigilia» — цикл «В стенах» и «Urbi et Orbi» — цикл «Картины»). Когда он говорит, например, что наступление ночи «переменило жизнь в огнях», он выходит за пределы нормативного метода и создает тонкий и чувственно достоверный зрительный образ.

С большой лирической точностью очерчивает Брюсов детали предутреннего городского пейзажа в стихотворении «Оклик демонов» (1902):

Проволок нити нежней и нежней
На небе, светлеющем нежно.

В его стихах появляется и другой образ предутреннего города, построенный, в своих исходных моментах, на целостном и органически пережитом восприятии подлинных вещей:

Я знаю этот свет, неумолимо четкий,
И слишком резкий стук пролетки в тишине,
Пред окнами контор железные решетки,
Пустынность улицы, не дышащей во сне.

Ночь канула в года, свободно и безумно.
Еще горят огни всех вдохновенных сил;
Но свежий утренник мне веет в грудь бесшумно,
Недвижные дома — как тысячи могил.

(«Раньше утра», 1902)

Но Брюсову не остается чуждым и городской интерьер, домашний мир, таящийся за городскими стенами, мир комнат, шкафов, книг, фонарных отблесков на полу и опущенных занавесок. Иногда это лирический мир творческого уединения:

Со мной любимые книги,
Мне поет любимый размер.
— Да! я знаю, как сладки вериги
В глубине безысходных пещер.

(«Когда опускается штора...», 1899)

В другом случае это — утонченная, застывшая, жутковатая в своем оцепенении домашность («Прощальный взгляд», 1903):

Я встретил взгляд без выраженья
Остановившихся часов.

И с большой настойчивостью — мир косного быта, расплодившихся в комнатах мышей, которые пищат и безжалостно возятся по углам («Мыши», 1899), мир растянутого и медленного времени, незаметно отлетающих дней и годов («Терем», 1901), мир властных, но пребывающих во сне и неподвижности демонов пыли («Демоны пыли», 1899), страшный, гротескный мир незрячих чудовищ — людских болезней и ужасов, населяющих старое жилье, как бы завещанных его обитателям прежними жильцами («Чудовища», 1903):

Их образ — как у птиц. Как глупые пингвины,
Они стоят во мгле, к стене притиснув спины
И чинно крылышки прижав к своим бокам;
Как грифы серые, нахохлясь, по углам,

За печкой, за бюро сидят неясной грудой;
Как совы, на шкафах таятся и оттуда
Глядят незрячими глазами целый день.

В трех последних из упомянутых выше стихотворений перед нами уже не только лирическое отражение душевного и предметного мира, но и характерное для Брюсова поэтическое пересоздание, мифологизация. Так, в стихотворении «Терем» переживание скуки и монотонного существования возводится к образу томного однообразия отходящих дней в стародавнем тереме с божницами и окнами из слюды. В «Демонах пыли» и в «Чудовищах» не менее реальные и подлинные душевные переживания олицетворяются в образах причудливых и угрюмых фантастических существ.¹ И во всех этих стихотворениях брюсовское транспонирование темы повышает ее выразительность и усиливает ощущение органичности ее лирического содержания.

Примечателен и тот факт, что на почве урбанической поэзии Брюсова — в отличие от традиций индивидуалистической лирики того времени — возникают образы *простых людей*, обитателей города. Это уже не призрачные тени прохожих, а образы вполне оформленные и социально охарактеризованные. Это — каменщик упоминавшегося уже стихотворения Брюсова. Это — фабричный рабочий, сборщики на церковный колокол, девушка-прачка, грустящая о своем милом, который трудится за станком, и другая девушка, прячущая свою беду под личиной развязности и задора. Все эти персонажи выступают от своего лица в простонародно-мещанской речевой манере, хотя Брюсову при их обрисовке не всегда

¹ О реально-психологической основе стихотворения «Чудовища» свидетельствуют воспоминания Брюсова о его раннем детстве: «Я начал страшно бояться темноты. До сих пор иногда в одиночестве я знаю это чувство безотчетного ужаса, чувство гнетущее и не лишенное некоторой сладости... В детстве это чувство страха до такой степени властвовало мной, что я не смел пройти через неосвещенную комнату. Помню, однажды мне приснился сон, что в темной комнате ждет меня какая-то громадная птица вроде пингвина, и когда я прохожу мимо нее, она хватает меня и начинает душить... С тех пор темнота и ее ужасы всегда воплощаются для меня в образе этой стоящей птицы с короткими крыльями» (Брюсов В. Валерий. Из моей жизни. М., 1927, с. 18—19). В поэтической реализации этих переживаний Брюсову, несомненно, помогло стихотворение Фофанова «Чудовище» (1893). Но процесс мифологизации в «Чудовище» Фофанова только начинается, теряясь в импрессионистически-расплывчатой концепции стихотворения, тогда как у Брюсова «миф» является в жестких и отчетливых образах.

удается выдержать внутреннее единство их речи и уберечь свой поэтический рисунок от уводящей от истины приблизительности. Образы этих персонажей (кроме каменщика) даны в стихотворениях-песнях, воспроизводящих форму мещанского «жестоккого романа», частушки или нищенского речитатива (цикл «Песни» в сб. «Urbi et Orbi»). Введение этого жанра в литературу — смелое начинание Брюсова, продолженное многими поэтами того времени.

Разумеется, не только городские песни Брюсова, но и все его урбанистические стихи в целом оставили в истории русской поэзии XX века глубокий след. То, что говорилось выше о художественной зависимости многих русских поэтов от Брюсова, имеет отношение главным образом к его урбанистическому творчеству. Можно указать, например, на то сильное воздействие, которое «городская» поэзия Брюсова оказала на Блока, облегчив ему преодоление уединенной созерцательности его первой книги (стихи второго тома; «На Пасхе»; отчасти даже в «Двенадцати» — «частушки», «жестокый романс»). Можно сослаться также на лирику Андрея Белого в книге «Пепел», на Городецкого (некоторые стихотворения из сборников «Ярь» и «Перун») и на поэта-«сатириконца» П. Потемкина (сб. «Герань», 1912; главным образом цикл «Герань песельная»), бесспорно приобщившихся к опыту брюсовского урбанизма, в частности к стилизациям городского фольклора.

Городская тема в стихах Брюсова имеет и более широкие аспекты. Поэт создает обобщенный образ города и ряд стихотворных раздумий о судьбе городской цивилизации («Мир», 1903; «Париж», 1903; «Слава толпе», 1904).

Верный своим творческим принципам, Брюсов ищет в городской действительности красоту и силу. Он прославляет город, называет его «обдуманном чудом». Он любит городом: мощными проявлениями его жизненности, «буйством» его толп, «священным сумраком» его улиц, дерзостью воплощенного в нем человеческого гения («Жадно тобой наслаждаюсь», 1899; «Конь блед», 1903; «Городу», 1907 и др.). Брюсов не только *отбирает* в реально существующем то, что соответствует его поэтическому заданию. Он *усиливает, дополняет* существующее воображаемым, *подымает* город до его максимального предела, создает утопию будущего — города дворцов «из стали и стекла», небоскребов и «центромашин», города

могущественного, грандиозного и пугающего, до которого еще не доросла современная Брюсову цивилизация. Именно такой образ грядущего города, как признавался сам Брюсов,¹ нарисован в одном из наиболее известных его стихотворений — «Конь блед», ошелолившем современников своей новизной. Грозный, апокалипсический призрак гибели, «коня бледного», возникающий в этом стихотворении, подавляется в нем стремительным напором образов уличного движения, бурей, переполняющей город жизни.

Своим страстным вниманием к городскому миру Брюсов резко отличался от других символистов — Бальмонта, Сологуба, Вяч. Иванова, которые относились к городу отрицательно или отчужденно. Отношение к городу Брюсова было сложнее и диалектичнее. Не сводясь к отрицанию или неограниченному любованию, оно заключало в себе и то и другое в их внутренне противоречивом единстве. При этом городская стихия, покоряя Брюсова поэтически, не превращалась им в объект моральных оценок. Написав в подражание Горацию и Пушкину стихотворение «Памятник», Брюсов не мог повторить, применяя к самому себе, пушкинских слов о «чувствах добрых». Они не входили как всеопределяющий критерий в состав поэтического мира Брюсова. В стихах Брюсова этические нормы, основанные на понятиях о добре и зле, уступали место критериям яркости, силы, тайны, то есть, по существу, заменялись художественными или познавательными. «Адское» могло иметь для Брюсова как поэта едва ли не такое же эстетическое значение, как и «райское».

Хорошим пояснением к этой особенности поэзии Брюсова может послужить его урбаническое стихотворение «В ресторане» (1905):

Горите белыми огнями,
Теснины улиц! Двери в ад,
Сверкайте пламенем пред нами,
Чтоб не блуждать нам наугад!

Как лица женщин в синем свете
Обнажены, углублены!
Взметаите яростные плети
Над всеми, дети Сатаны!

Хрусталь горит. Вино играет.
В нем солнца луч освобожден.

¹ См.: Письмо Брюсова к К. И. Чуковскому от 4 февраля 1907 г. — В кн.: Корней Чуковский. Из воспоминаний, с. 444.

Напев ли вальса замирает
Иль отдаленный сонный стон?

Ты вновь со мной! ты — та же! та же!
Дай повторять слова любви...
Хохочут дьяволы на страже,
И алебарды их — в крови.

Звени огнем — стакан к стакану!
Смотри из пытки на меня!
— Плывет, плывет по ресторану
Синь воскрешающего дня.

Это стихотворение, подобно многим другим произведениям Брюсовской лирики, в особенности тем, которые связаны с городской тематикой, имеет своим источником вполне конкретные эмпирические впечатления. Но возникающий в стихотворении образ ресторана, сохраняя все свои материальные признаки, предстает перед читателем транспонированным: *sub specie aeternitatis*, в аспекте «вечности» и «под знаком мистерии». Двери в ресторан уподобляются дверям в ад. На лицах женщин, посетительниц ресторана, — пугающий оттенок, как у людей, находящихся в преисподней; все происходящее представлено как наваждение, как царство сатаны. Однако и сатана, и дьяволы, и их владения не выглядят здесь отвратительными или отталкивающими. В «Незнакомке» Блока дымка таинственности смягчает впечатления окружающей пошлости, но оценка пошлости не снята: все эти «испытанные остряки» и «пьяницы с глазами кроликов» сохраняют в стихотворении свою суть и, конечно, остаются противопоставленными образу прекрасной, возвышенной и загадочной женщины в «упругих шелках». В стихотворении Брюсова для демонстрации пошлости не остается места. Ресторанная красота у Брюсова — зловещая, мучительная, трагическая, вознесена над обывательским, филистерским миром, но все же — красота. Образы «мистерияльного» зла призваны не только к тому, чтобы внушить страх, но и к тому, чтобы опоэтизировать изображаемое, сделать его многозначительным и завораживающе-углубленным. Лишь в одном месте стихотворения, в четвертой строфе, как бы на короткое мгновение врывается подобие горячего человеческого голоса, не подчиненного гипнотически-сладостному адскому сну:

Ты вновь со мной! ты — та же! та же!
Дай повторять слова любви...

Но этот голос, прозвучав еще раз к концу стихотворения совсем уж отрывисто и страдальчески («Смотри из пытки на меня!»), замолкает и поглощается общим фоном. Фон сохраняет свою неограниченную власть, и его господство подтверждается всей «музыкальной» сутью стихотворения: мужественным и страстным ямбическим стихом, в котором преобладают волевые повелительные интонации: *горите! сверкайте! взлетайте! дай! звени! смотри!* Авторская воля как бы сливается здесь с волей беснующейся жизни, понуждая ее к еще большему самоутверждению и экспансии.

Понятно, что эта ослабленность моральных оценок приводила Брюсова в некоторых стихотворениях к поэтическому оправданию таких явлений городской капиталистической культуры, которые оправдания не заслуживали. Брюсов поэтизировал в своей лирике и «сон заученных объятий», находя в них «отблеск тайны» («Я люблю в глазах оплывших...», 1899), и дом свиданий, и игорный дом, пленяясь иллюзией «восторга» или «видением мечты», возникающих в опьянении страсти и игры («В публичном доме», 1905; «В игорном доме», 1905). И во всех этих случаях тот самый метод художественной идеализации, транспонирования, который служил в брюсовской поэзии для борьбы с недостойной действительностью, объективно превращался — хотел этого автор или нет — в орудие этой действительности.

И все же любование городом, как уже говорилось, не перерастало у Брюсова в слепую апологию. Увлекаясь яркими и поэтическими впечатлениями большого города, Брюсов угадывает и его «противоестественные», враждебные человеку черты, различает в нем признаки смерти и разложения:

Здания — хищные звери
С сотней несытых утроб!
Страшны закрытые двери:
Каждая комната — гроб!

(«Словно нездешние тени...», 1900)

О смертельных опасностях, угрожающих современному человеку, который бродит над пропастью «по шатким, дрожащим лесам», говорится в остром, прозорливом и поныне актуальном стихотворении «В неконченном здании» (1900) и в других не менее выразительных: в хорошо известной «Лестнице» (1902) и в менее известном, развивающем и усложняющем «Лестницу» — «Всхо-

ждении» («Как винт чудовищный, свиваясь вокруг стены», 1914).

Лирическому субъекту Брюсова некуда податься в этом страшном и замкнутом мире:

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

(«Замкнутые», 1901)

Здесь в безысходности и обреченности лирического субъекта выражается и общая судьба.

Запах тления, который окружает автогероя Брюсова в капиталистическом городе настоящего, веет на него и из грядущего города. Примечтавшийся Брюсову город будущего, лишенный подлинной человечности, также должен обнаружить свою ущербность. Страстно ожидая рождения нового города, Брюсов вместе с тем сравнивает его с плесенью, предчувствует жуткую неподвижность его завершенной культуры, «весь ужас найденных слов» («Я провижу гордые тени...», 1899) и возводит его в символ мировой пошлости. Здесь мрачный образ прошлого накладывается на будущее и отождествляется с ним. Особенно интересна в этом отношении уже не раз привлекавшая мною поэма Брюсова «Замкнутые», в которой трагедия омертвевшего в своем механическом бездушии буржуазно-филистерского города освещается резким сатирическим светом:

И страшная мечта меня в те дни томила:
Что, если Город мой — предчувствие веков?
Что, если Пошлость — роковая сила,
И создан человек для рабства и оков?
Что, если Город мой — прообраз, первый, малый,
Того, что некогда жизнь явит в полноте.
Что, если мир, унылый и усталый,
Стоит, как странник запоздалый,
К трясине подойдя, на роковой черте?
И, как кошмарный сон, виденьем беспощадным,
Чудовищем размеренно громадным,
С стеклянным черепом, покрывшим шар земной,
Грядущий Город-дом являлся предо мной.
Приют земных племен, размеченный по числам,
Обязан жизни (машина из машин!)
Колесам, блокам, коромыслам,
Предвидел я тебя, земли последний сын!
Предчувствовал я жизнь замкнутых поколений,
Их думы, сжатые познанием, их мечты,
Мечтам былых веков подвластные как тени,
Весь ужас переставшей пустоты!

Освобождение от этого «кошмарного сна» мерещилось Брюсову в полном стихийном разрушении городской цивилизации и торжестве дикой, первозданной, вечно обновляющейся природы. Здесь (и особенно в стихотворении «В сквере», 1905) мы встречаем своеобразный вариант антиурбанистической неоруссоистской идеи, возрожденной в XX веке.

Пророчества о планетарном катаклизме, о восстании или оскудении сил природы звучат у Брюсова не только в поэме «Замкнутые», но и в стихотворении «В дни запустений» (1899). Столь же трагично и страшно представлена Брюсовым судьба человечества, биологически и духовно опустошенного механической цивилизацией, в драме «Земля» (1904), которую Блок назвал «произведением неподдельно высоким».¹ В наше время эту драму и соседствующие с нею по теме произведения Брюсова можно было бы рассматривать в свете неотвратимо возникающих перед современным человечеством актуальнейших экологических проблем. Люди будущего в этой утопической пьесе (ее скорее следует считать антиутопией) вырождаются и вымирают, так что самый акт их окончательной гибели является лишь оформлением и ускорением этого неотвратимого процесса.² Мысли о неизбежных геологических, биологических или социальных мутациях, о гибели материков, о трагической смене куль-

¹ Блок А. «Пробуждение весны». — Собр. соч. в 8-ми тт., т. 5, с. 196.

² Образ гибнущего человечества, возникающий в драме «Земля», некоторые подробности жизни последних людей на земле, мысли о космических причинах всеобщего вымирания, по-видимому, были подсказаны Брюсову научно-фантастическим романом Камилла Фламмарiona «Конец мира» (1893; в 90-х годах он несколько раз выходил в русском переводе). На это влияние впервые обратил внимание Л. К. Долгополов в своей статье «Вокруг „Детей Солнца“» (сб. «Горький и его современники», Л., 1968, с. 95). Соображения Л. К. Долгополова, указавшего на тематические совпадения брюсовской драмы и романа Фламмарiona, можно подтвердить тем, что связь этих произведений признал сам Брюсов в своей неизданной статье «Пределы фантазии» (1912—1913 гг.), гл. 5 (Отд. рукоп. ГБЛ, ф. 386). Мысли о том, какое значение могла бы иметь «Земля» в истории русского театра, мы находим в неопубликованном письме А. Н. Толстого к Брюсову от 22 октября 1910 г. «По-моему, фантастика — коренная и мало примененная область театра. Теперь Мейерхольд ищет фантастики и ставит пантомиму; его увлекает нелепость преувеличенного действия и неожиданные выпады; трагические и смешные. Мне кажется, что это начало нового театра, который завершится преувеличением и богатством уже не положений, а ума; такой пантомимой ума и представляется мне Ваша пьеса в грядущем» (там же. — Текст письма сообщен мне Р. Е. Помирчим).

тур проходят через всю творческую жизнь Брюсова, порождая целый ряд художественных произведений и размышлений в прозаической форме, вплоть до большого и очень интересного исследования об Атлантиде и древнейших цивилизациях («Учители учителей») ¹ и статьи «Смена культур» (1920). Но к созданному и законченному Брюсовым эта внутренняя тема не сводится. Пользуясь известным сравнением, сделанным по другому поводу, можно сказать, что мысль о гибели мира, о нависающей угрозе конца, как айсберг, возвышается на поверхности брюсовского творчества лишь в малой мере, оставаясь своей основной массой в его подводных, подтекстовых глубинах и в многочисленных рукописных набросках.

Призрак катастрофы является у Брюсова не только в абстрактно-фантастических образах разгневанной природы, но связывается с предчувствием революции, с мыслью о разрушении и саморазрушении «неправого и некрасивого» строя (новеллы «Последние мученики», «Республика Южного Креста»), а иногда и какого-то неназванного, невыявленного строя, разрушенного в каком-то опустошительном междоусобии (поэма «Плач о погибшем городе», 1906). Брюсов, как проницательный, мыслящий и чуткий поэт, знал о гибели, таящейся в самой структуре современной ему цивилизации, и о тех социальных силах, которые несли отживающему мироустройству вполне реальное уничтожение. В стихотворениях «Каменщик», «Братья бездомные» (1901), «Ночь» (1902), «Слава толпе» (1904) говорится о тех, кто готовится крушение системы неравенства и насилия, об униженных и могучих людях, затаивших свою угрюмую угрозу и готовых ее осуществить, и о мятежной толпе, требующей для себя «царственной доли». Эти образы и намеки в первые годы нового века еще не превращались у Брюсова в большую и властную лирическую тему, но и без этого они являются в его поэзии исключительно весомыми и симптоматичными.

Как противоядие миру буржуазной пошлости в творчестве Брюсова разворачивается *поэзия любви*. Стихи о любви занимают одно из самых центральных мест в лирике Брюсова и связаны с наиболее глубокими пластами его творческого сознания. Они, как и стихи о городе, обычно выделялись Брюсовым в особые циклы, объеди-

¹ Впервые напечатано: Летопись, 1917, № 5—10. Также: Брюсов, VII.

ненные внутри каждого цикла смысловой связью. Таковы циклы «Еще сказка» («Tertia Vigilia»), «Баллады», «Элегии» («Urbi et Orbi»), «Из ада изведенные», «Мгновения» («Stephanos»), «Ἔρως ἀνίκητε μάχαν» («Эрос, непобедимый в битве»), «Мертвая любовь», «Обреченный» («Все напевы»). Естественно, что лирический субъект в этих наиболее личных стихах Брюсова выступает на первый план и является не только творцом и наблюдателем, создающим ситуацию и преломляющим ее в своем сознании, но и главным участником подразумеваемого сюжета (в эротических балладах Брюсова — стихотворениях с объективированным сюжетом — мы имеем уже не лирического субъекта или героя, а лирических *персонажей*).

Любовь для Брюсова — это прежде всего *страсть*. Прав был Андрей Белый, назвавший его еще в 1908 году «поэтом страсти».¹ С апологией страсти как высшего напряжения любви Брюсов выступил в посвященной этой теме статье «Страсть» (1904).² Предпосылкой прославления страсти, почвой, питающей любовную поэзию Брюсова, являлась характерная для начала столетия идея «реабилитации плоти», направленная против ригористического отношения к чувственной стороне любви, которое преобладало в русской литературе XIX века. В своей оппозиции этому «ригоризму» Брюсов нередко доходил до поэтизации крайне пряного, декадентски изощренного эротизма (поэмы «Город женщин», 1902; «Последний день», 1903, и др.). Борясь с «малой любовью», с пошлыми «дачными страстями» буржуазно-мещанской действительности, Брюсов создавал образы героической страсти, возводил любовь до трагической высоты («Любовь», 1900; «И снова ты...», 1900; «Помпеянка», 1901, и др.). Вместе с тем, согласно поэтической концепции Брюсова, внезапно и таинственно рождающаяся высокая страсть перестраивала и возвышала чувственную любовь, любовь-сладострастие, которая неодолимо влекла лирического героя поэта. Именно о таком превращении «соблазнов тьмы» в «видение крыльев» говорит одно из его стихотворений 1905 года:

Связанные взглядом,
Над открытой бездной
Наклонились мы,
Рядом! рядом! рядом!

¹ Андрей Белый. Луг зеленый, с. 200.

² Веса, 1904, № 8.

С дрожью бесполезной
Пред соблазном тьмы.

Что твои усилья
Разорвать сплетенья
Наших рук и глаз!
Крылья! крылья! крылья! —
Яркое виденье
Ослепило нас.

(«Видение крыльев»)

Значение этих образов предельной сакрализованной страсти в творчестве Брюсова подчеркивается тем, что переживание ее, по словам самого Брюсова, было недоступно ему как человеку, по крайней мере на ранних этапах его пути. «Быть безвольным, быть покорным, быть рабом, отдать свою душу до конца — это сожгло бы меня безмерным счастьем, крайним, предельным... — признавался он в письме к Л. Н. Вилькиной. — Принадлежать кому-либо другому — вот завет, которого я не умел исполнить, тайна, которой я не мог достичь. Да, в этом моя слабость, худшее во мне; это все то, что Вы называли (и метко) моей математичностью. Да, я все же не знаю страсти, т. е. слепящей, безумной; я не могу вступить в ее область. Я только стою у ее тяжелых ворот, только слышу за стенами крики пытаемых... Но самому мне не быть среди тех никогда! Я не буду распят никогда! Я буду только томиться соблазном о распятии. Судьба мне отказала в лучшем из даров — в блаженстве страдания!»¹

Признание это представляется вполне искренним и отражающим без особенных преувеличений душевную жизнь Брюсова, — во всяком случае до его встречи с Ниной Петровской и его бурного чувства к ней (главным образом, в 1905 г.), которое по своей силе и творческому резонансу превосходило все другие, многочисленные, хотя, по-видимому, и не очень глубокие его увлечения. Сам Брюсов соглашался с тем, что главной причиной этой неспособности к полной самоотдаче в любви являлся его рационализм, «математичность». Но Брюсов не мог примириться с этим свойством своей душевной природы и тяготился им. Если подходить к вопросу с психологической точки зрения, можно утверждать, что культ страсти, реализованный в поэзии, явился не только сред-

¹ Письмо датировано декабрем 1902 г. Рукописное отд. ИРЛИ, ф. 39, ед. хр. 833, л. 16—17.

ством преодоления окружающей пошлости, но и попыткой Брюсова заполнить угнетающий его пробел, возместить в искусстве то, чего не хватало в жизни, перебороть эмпирическую данность при помощи поэтической нормы. С полной ясностью Брюсов писал об этом в цитированном уже письме к Вилькиной. «В своих стихах я часто говорю от лица раба (раба страсти. — Д. М.), от лица того невольника, о котором Вы помянули в одном письме. Но сам я этой сладости — быть рабом — так и не испытал до сегодня. Упрямо, пошло, грубо я всегда оставался свободным, даже когда сам покорно подставлял шею под ярмо». Воля, «рацио», самообладание и в этой области господствовали у Брюсова над стихийностью и непосредственностью, хотя он не мог с этим примириться

Тема всепобеждающей, всеопределяющей любви к женщине пронизывает поэтическое творчество Брюсова. Она во многом возглавляет и прозу поэта, и в первую очередь — два больших его романа, построенных на психологическом, историко-культурном и историческом материале, — «Огненный Ангел» и «Алтарь Победы». Любовь, какой она является в зрелой лирике Брюсова и в его романах, — это «буря роковая», «черная туча», трагический рок героя, стихийная и могучая сила, которая не терпит никакого сопротивления и требует беспредельной, рабской покорности и безграничных жертв.

Любовь находит черной тучей,
Молись, познав ее приход!
Не отдавай души упорству,
Не уклоняйся, но покорствуй!
И кто-б ни подал кубок жгучий, —
В нем дар таинственных высот.

(«Любовь», 1900)

Нельзя не отметить здесь характерную для Брюсова, для всей восходящей линии его творчества необычайную, почти гневную властность интонаций. Получается своеобразный диалектический ход: переживание покорности, требующее, казалось бы, полного разоружения и самоотдачи, становится у Брюсова управляемым, подчиненным волевому императиву и тем самым по своей лирической тональности совершенно перестроенным.

Брюсов поэтически исследует страсть, многообразие ее ликов и оттенков. Но вместе с тем он хочет возвысить любовь, поднять ее до «нормы», показать в ней макси-

мум напряжения и силы, найти в ней тайное, священное начало.

Он знает о раскрывающейся в любви радостной связи человека с природной, космической жизнью («Приветствие», 1904). Особенно показательно для такого понимания любви стихотворение Брюсова «Habet illa in alvo» («Она понесла во чреве», 1902). Отступая в этом стихотворении от традиций декадентского индивидуализма, Брюсов прославляет в нем материнство. Риторический строй этого стихотворения, снижая его поэтически, не мешает видеть в нем проявление борьбы Брюсова с декадентством и свидетельствует о том, что эта борьба велась поэтом вполне осознанно.

Брюсов стремится окружить свои любовные сюжеты торжественными, мифологическими и культовыми ассоциациями. Наиболее показательны в этом смысле стихотворения из циклов «Из ада изведенные» и «Мгновения» (сб. «Stephanos»). Герой-любовник становится здесь жрецом темноглазым, любовница — жрицей Луны, отмеченной знаком египетского бога Тота, любовное ложе изображается окруженным серафимами, любовь уподобляется ожиданию «трубного гласа» или полету к «лазури звездной» и т. д.

Вся эта сакральная поэтика любви продемонстрирована Брюсовым и в лирике «Urbi et Orbi», особенно в образцовом с этой точки зрения и очень популярном в свое время стихотворении «В Дамаск» (1903), которое отразило, по собственным словам Брюсова, что-то из его «самых основных переживаний»: ¹

Губы мои приближаются
К твоим губам,
Таинства снова свершаются,
И мир как храм.
Мы, как священнослужители,
Творим обряд.
Строго в великой обители
Слова звучат.
Ангелы, ниц преклоненные,
Поют тропарь.

¹ Письмо Брюсова В. А. Пясту, 1905. — Брюсов Валерий. Стихотворения и поэмы, с. 756—757 (примечания М. И. Дикман). Согласно евангельской легенде, Савл, ставший вскоре апостолом Павлом, услышал на пути в Дамаск голос Христа, потрясший его и заставивший уверовать. Пользуясь этой легендой, Брюсов занимает из нее лишь ореол чудесного и устраняет ее христианское содержание. Конечно, с христианской точки зрения, стихотворение «В Дамаск» выглядело кощунственным.

Звезды — лампы зажженные,
И ночь — алтарь.
Что нас влечет с неизбежностью,
Как сталь магнит?
Дышим мы страстью и нежностью,
Но взор закрыт.
Водоворотом мы схвачены
Последних ласк,
Вот он, от века назначенный,
Наш путь в Дамаск!

Иногда поднимающие тему сравнения и метафоры Брюсов заимствует из комплекса «царских» образов. Тогда он называет возлюбленную своего героя «царицей», или «пленной царицей», или «царевной», наделяет ее «изумрудным венцом» и «коронай звездной». Герой именуется тогда «принцем», а место встречи его с возлюбленной — «дворцом».

При этом образ любви далеко не всегда раскрывался поэзией Брюсова в его высокой человеческой цельности и полноте. Личные особенности Брюсова и деформирующие воздействия современной городской цивилизации резко отразились в его любовной лирике. В его зрелой поэзии, так же как и в его раннем творчестве, любовь оборачивалась чувственностью, обнаженной эротикой. И эта чувственность, вступая в конфликт с представлением о гармонической любви, живущим в сознании его лирического я, угрожала и трагически мстила. «Эротика Брюсова — такая душная, такая алчная, безнадежная...» — писал в рецензии на его собрание сочинений Б. М. Эйхенбаум,¹ и очень многие стихотворения поэта подтверждают правоту этого суждения. Нередко любовь принимала у Брюсова форму страшной галлюцинации, мучительства, пытки, любовные отношения приравнивались к вечной вражде и древней обиде, а любовники становились жертвами своей гибельной страсти, захваченными, вознесенными, обреченными и подавленными ею:

Мы не ждали, мы не знали,
Что вдвоем обречены:
Были чужды наши дали,
Были разны наши сны!

(«В застенке», 1905)

Вместе с тем преобладание чувственной стихии приводило к нивелированию брюсовских героинь, которые являлись не столько обладательницами индивидуальных

¹ Северные записки, 1915, апрель, с. 224.

особенностей, сколько выражением некоего обобщенного женского начала и часто, как отмечает один из современников Брюсова, были «похожи одна на другую»:

Нет, не тебя так рабски я ласкаю!
В тебе я женщину покорно чту,
Земной души заветную мечту...

(«К Пасифае», 1907)

К этому можно прибавить, что в образах брюсовских женщин, какими бы высокими сравнениями и эпитетами Брюсов их ни определял, была ущемлена или отсутствовала та просветленная и вольная стихия жизни, которая составляла неотъемлемый признак большинства женских образов Блока, начиная от героини его молодой поэзии вплоть до Снежной Маски, Фаины и Кармен. В героинях Блока побеждала свобода, в героинях Брюсова преобладала сумрачность, обреченность, подчиненность трагическому року. Блок как поэт искал в своих героинях женственности, Брюсов нередко довольствовался женскостью, в которой он хотел увидеть тайну. Украшения не меняли сути образов. Женщина поэтически являлась перед глазами брюсовского героя не сама по себе, как личность, а только в своей обращенности к нему и лишь совместно с ним, в момент страсти, подымалась над сферой обыденного.

Таким образом, презрение к «филистерской», прозаической любви толкало Брюсова к поэтизации крайних, гиперболических проявлений страсти. Прославляемая им любовь к женщине, преломленная индивидуалистически, могла превращаться в ценность, которая перевешивала все остальные ценности и идеалы. Такой экстремизм страсти утверждается, например, в сильном и типичном для Брюсова стихотворении «Антоний» (1905), которое можно было бы поставить в качестве одного из эпиграфов к романам «Огненный Ангел» и «Алтарь Победы». Тема этого монументального стихотворения — известное предание о римском триумвире Антонии, который ради того, чтобы не расставаться со своей возлюбленной, царицей Клеопатрой, пренебрег долгом военачальника и последовал за нею, оставив свой флот в минуту опасности. В конце стихотворения Брюсов переводит тему в субъективный план и возводит поступок Антония в норму жизненного поведения своего лирического героя:

Как нимб, Любовь, твое сиянье
Над всеми, кто погиб, любя!

Блажен, кто ведал посмеянье,
И стыд, и гибель — за тебя!

О, дай мне жребий тот же вынуть,
И в час, когда не кончен бой,
Как беглецу, корабль свой кинуть
Вслед за египетской кормой!

Однако гипербола, чрезмерность утверждаемой страсти не превращается в поэзии Брюсова в беспредельную гегемонию эротической идеи. Энергия и широта личности автогероя Брюсова, его воля, его вера в свою миссию заставляли его противодействовать установлению этой гегемонии, сопротивляться ей и бунтовать против нее.

Такую демонстрацию регулирующего начала, встающего на борьбу с необузданной эротикой, можно увидеть в очень сильной концовке стихотворения «Цирцея» (1899):

И так сладко в бессильи неземных содроганий,
Испивая до капли иступленную страсть,
Сохранять свою волю на отмеченной грани
И над дерзостной силой сохранять свою власть.

Но еще более определенное выражение победа героической воли над стихией изнурительной страсти и расслабляющей неги получила в «Возвращении» (1900), «Побеге» (1901), «Флореале 3 года» (1907) и «Энее» (1908) — стихотворениях, в какой-то мере подготавливавших своим содержанием «Соловьиный сад» Блока. Из этого ряда особенно выделяется монологическая баллада «Эней», в которой рассказывается о любви Энея и царицы Карфагена Дидоны (эпизод из «Энеиды» Вергилия). Балладу «Эней» можно рассматривать как автополемику, как опровержение основной мысли «Антония» и близкого ему по выводу стихотворения «Одиссей» (1907). Формулировка авторской позиции в «Энее» поручена Меркурию, который является к Энею, пребывающему в «сладостном плену» на ложе Дидоны, и призывает его на подвиг (он должен стать основателем Рима — новой Трои):

«Внемли, — вещает, — сын богини!
Ты медлишь, но не медлит Рок!
Ты избран был хранить святыни,
И подвиг твой в веках высок.

Земная страсть да спит в герое!
Тебе ль искать ливийских нег,
Когда ты призван — Новой Трои
Взрастить торжественный побег?

Узнай глаголы Громовержца:
Величью покорись, плыви
К пределам Итала, — из сердца
Исторгнув помыслы любви!»

И заключительные слова самого Энея, повинующегося призыву Меркурия:

...я, безумный, с ложа прынул,
Я отвратил во тьму глаза.
И утром трубный голос грянул,
И флот наш поднял паруса.

Приведенные стихи показывают, что конфликт страсти и долга решался в поэзии Брюсова по-разному. Противоречивость ответов на этот вопрос соответствует вполне осознанной Брюсовым диалектической природе его творчества. «Только поэт-педант, — писал Брюсов в своей «Miscellanea», — сумеет избежать противоречий, только тот, кто не «творит», но делает свои стихи, будет в них постоянно верен одним и тем же взглядам» (VI, 399).

Отталкивание от механического бездушия и пошлой изнанки городской буржуазной цивилизации последовательно приводило Брюсова к мысли о *природе* как оздоравлиющем начале. Зрелый Брюсов, забывая о своем раннем враждебном отношении к природе, обращается к ней за помощью, ищет в общении с ней утраченную современным «аналитическим человеком» непосредственность и свежесть восприятия, цельность сознания.

С обычной для Брюсова четкостью этот мотив звучит в его лирическом монологе 1902 года, обращенном к матери-земле:

Я тебя чуждался, мать,
На асфальтах, на гранитах...
Хорошо мне здесь лежать
На грядках, недавно взрытых.
Помоги мне, мать! К тебе
Я стучусь с последней силой!

(«У земли»)

И много лет спустя — в новом, философском ракурсе:

Эти веянья и таянья,
Эти млеянья и чаянья,
Этот милый майский шум, —
Увлекая к беспредельности,
Возвращает тайну цельности
Снов и мира, слов и дум . .

(«Снова, с тайной благодарностью. . .», 1911)

Стихотворения Брюсова о природе в художественном отношении не могут равняться с урбанистической или антологической его лирикой. И все же они важны для Брюсова, и их много. В его поэтическом мире они занимают определенное место и не могли бы быть изъяты без нарушения структуры этого мира. Помимо целого ряда разрозненных стихотворений о природе, в лирике Брюсова второго периода они сосредоточены в циклах: «У моря», «Вечеровые песни» (Блок назвал их «пленительными»), «На Сайме», «На гранитах», «В поле».

Говоря о природе, Брюсов предпочитает определенно выраженные краски, очертания и качества переходным, «смешанным» образам, требующим для своей реализации оттенков и полутонов. Брюсов стремится поднять и метафоризировать тему природы так, как он подымал и метафоризировал смежную с нею тему любви. Природа в ее обыденных проявлениях, в ее повседневности мало интересовала Брюсова тех лет. Наоборот, природа, которая своим своеобразием или своим космизмом отличалась от привычного среднерусского пейзажа, производила на него большее впечатление. В своих стихах он любил рассказывать именно об этой особенной, неординарной, «усиленной» природе, о пейзажах Крыма, гранитах и мхах балтийских побережий и диких арктических льдах. Грозные и могучие образы северных стихий в поэме Брюсова «Царю Северного Полюса» представляют собой максимальное выражение его транспонирующего, мифологизирующего метода (древние скандинавские боги, олицетворение стихий). Только в поздней брюсовской лирике появляются картины привычной великорусской природы.

В циклах Брюсова, посвященных природе, есть сильные, зоркие и гармоничные стихотворения (например, в цикле «Вечеровые песни»). И вместе с тем ясно, что Брюсову, поэту, сформированному городской культурой и замкнутому в ней, не всегда удавалось заразиться природой в такой же мере, как образами города, войти

в нее изнутри, лирически. Его пейзажные стихи не умаляют достоинства поэта, они прекрасно организованы и отточены, но во многих случаях суховаты, лишены подлинного внутреннего одушевления. По своему подразумеваемому заданию направленные против декадентства, они были в известной мере обескровлены своим затаившимся противником.

БРЮСОВ И ПЕРВАЯ РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Индивидуалистические идеи и вкусы не полностью потеряли в начале 900-х годов свою власть над Брюсовым. Вполне закономерно он стал вождем московской группы символистов, пытавшейся объединить под общими лозунгами «старшее» и «младшее» поколение деятелей новой школы. Критические работы Брюсова, его журнальная и издательская деятельность тех лет во многих отношениях служили пропаганде русского и западноевропейского модернизма и по своему основному направлению расходились с идеологией демократической общественности.

Но, как уже говорилось, эти связи Брюсова с индивидуалистическим эстетизмом к началу нового века уже не имели для него всеопределяющего значения. Брюсов уходил от своего прошлого и искал новых путей. И он был не одинок. Нельзя забывать, что процесс изживания индивидуалистических пристрастий намечался не только в творчестве Брюсова, но отчасти и в литературе русского символизма в целом.

Вполне понятный для определенной стадии развития советской критики эмоционально-полемический, в сущности ничего не объясняющий подход к символизму в настоящее время явно сменяется объективно-историческим и вполне спокойным познавательным интересом к этому крупнейшему литературному течению. Русский символизм отнюдь не следует представлять как законченное и равное себе на всех участках явление реакции. В 900-х годах в символизме отчетливо проступали противоречивые и противоборствующие тенденции. Они реализовались в творчестве отдельных представителей «нового искусства» в различных соотношениях для каждого автора как активные силы его индивидуального сознания. Конечно, литературу символизма нельзя отделить

от таких явлений, как стихийный индивидуализм и эстетизм. Символисты в начале нового века еще не вполне завершили свой скептический пересмотр традиций русской демократической мысли. И вместе с тем в той же символистской литературе, прежде всего в творчестве Блока, Белого, Сологуба, Бальмонта, мы встречаем резкую критику буржуазного мира, которая под влиянием растущего революционного движения подымалась до сочувственного отношения к революции. «Младшие символисты», Блок и Вяч. Иванов, при всем их различии, как уже было замечено, особенно тяготились своим индивидуализмом, размышляли о его кризисе и пытались, преодолев его, выйти к новым рубежам. Можно утверждать, что их позиция в символизме определялась не только их индивидуализмом, как исходной данностью, но и стремлением выйти за его пределы.

Брюсов шел своим путем — и в пределах символизма, и за его границами. Но и он не меньше своих соседей по литературе и даже острее многих из них чувствовал назревающий внутри символизма кризис декадентско-индивидуалистического мировоззрения и в пределах своих возможностей стремился вывести свое творчество из этого кризиса.

Одной из самых существенных особенностей Брюсова, которая облегчала продвижение по этому новому для него пути, являлось свойственное ему в высокой степени чувство истории. Брюсов уже с юных лет горячо интересовался исторической наукой и обладал обширными историческими познаниями, превосходящими тот уровень, который дал ему университет. Но только в зрелые годы эта накопленная им эрудиция сомкнулась в нем с живым восприятием современности как истории. С тех пор острое ощущение своей причастности к текущему историческому моменту, оглядка на историю в прошлом и настоящем, пафос истории, оценка современности — жизни, политических событий и культуры — в перспективе мировой истории стали неотъемлемым качеством мышления Брюсова как человека и поэта. И его тяготение к истории было не только интеллектуальным, но и чувственно-созерцательным. Брюсов вступал с нею в сложные личные отношения и умел находить в ней, в самом протекании исторического времени, особый лиризм.

Даже его подновленные современным сознанием портреты персонажей, взятых из мира истории (Ассаргадон, Александр Македонский, Сулла, Наполеон), свидетель-

ствовали о его желании найти себе опору в явлениях прошлого, хотя бы модернизированных им. Это чувство истории сближало Брюсова с Блоком, несмотря на разные качества и оттенки их историзма и несравнимые объемы их эрудиции, и выделяло их обоих на фоне символистской литературы, для которой равнодушное отношение к истории фактически превратилось в один из показательных негативных признаков. Только на этой исторической основе Брюсов мог создать свою яркую политическую лирику, сконцентрированную в сборнике «Stephanos» (цикл «Современность»), — лирику, несоизмеримую по своему содержанию с его ранним поэтическим творчеством.

Историзм Брюсова питался непосредственным интересом поэта к текущим событиям политической жизни мира. Первые проявления этого интереса относятся к самому началу 900-х годов. Брюсова привлекали в те годы главным образом вопросы внешней политики и международных отношений, которые, кстати сказать, почти не интересовали Блока. Мысль о Российской империи как об огромном государственном организме, как о могучей силе, о «третьем Риме» заслоняла в его сознании лермонтовско-некрасовский образ народной России, к которой позже так страстно потянулся Блок. В то время молодой Брюсов сочувствовал монархической власти, связывая с ней представление о величии Российского государства и мечтая о его мировой провиденциальной роли. Эти настроения легли в основу стихотворений Брюсова «Проблеск» (1900) и «Июль 1903 г.», отразивших милитаристские надежды автора на присоединение к России Царьграда—Константинополя. Консервативная ориентация Брюсова сказалась также в «политических обозрениях», которые он одно время вел в журнале символистов-неохристиан «Новый путь» (1903).

Однако великодержавные склонности Брюсова совпадали с его живым патриотическим сознанием, в котором вскоре наметились явные тенденции к выходу за пределы официальной идеологии. Эта «скрытая теплота» национального чувства ярко проявилась в письме Брюсова к П. П. Перцову от 20 декабря 1900 года. «Мой дед был крепостным, — писал Брюсов. — Боже мой! да ведь я знаю, чую, что каждую минуту во мне может проснуться та стихийная душа, родная — глыбе земли, которая создавала 1612 год, которая жива, которая образует то еди-

ное, обособленное и нам ясное, близкое, понятное, что когда-то названо было Русь...»¹

Получался парадокс: поэзия молодого Брюсова, проникнутая паневропеизмом, объективно включенная в процесс европеизации русской культуры, конечно, не выделялась своей национальной специфичностью и национальной окраской, и вместе с тем мысль о России, чувство связи со своей страной неискоренимо присутствовали в сознании поэта и многое в нем определяли.

Тяготение Брюсова к консервативной идеологии продолжалось недолго. Большое значение в перестройке его политических взглядов имели уроки русско-японской войны 1904—1905 годов. Брюсов, недавний сторонник великодержавия, далеко не равнодушный к успехам русского милитаризма, не сразу разглядел авантюрный, антинародный характер этой войны и вначале горячо приветствовал ее в своих стихах («К Тихому океану», 1904, январь; «К согражданам», 1904, декабрь). Позднее он пересмотрел свои позиции.

Поражение русской армии убедительно продемонстрировало слабость и гнилость самодержавия и стоявшего за ним русского империализма. «Критика самодержавия со стороны всех передовых русских людей... — писал В. И. Ленин в статье о падении Порт-Артура, — подтверждена теперь критикой японского оружия, подтверждена так, что невозможность жить при самодержавии *чувствуется* все более даже теми, кто не знает, что значит самодержавие, даже теми, кто знает это и всей душой хотел бы отстоять самодержавие».² Этой «критики японского оружия» оказалось совершенно достаточно, чтобы рассеять иллюзии Брюсова в отношении императорской России. Скомпрометированная российская государственность не выдержала сопоставления с героическим идеалом Брюсова. «Трусливое, лицемерное, все и всюду уступающее правительство! — негодовал он в

¹ Русский современник, 1924, № 4, с. 229. Ср. письмо Брюсова к Н. И. Петровской (декабрь 1908 — январь 1909 г.), уехавшей во Францию, с призывом вернуться на родину: «По глубокому моему убеждению, жить русскому человеку, а особенно русскому писателю, возможно только в России. Россия нам нужна как наша стихия: вне ее мы временно дышим даже бодрее, словно в атмосфере, где более кислорода, но потом задыхаемся и жаждем вернуться в родной воздух... Я всегда думал, что ты в Россию *вернешься*» (ЛН, т. 85, с. 796).

² Ленин В. И. Падение Порт-Артура. — Полн. собр. соч., т. 9, с. 154—155.

письме к Перцову от 24 сентября 1905 года. — ...Бывают побитые собаки: зрелище невеселое. Но побитый всероссийский император!»¹

В поэзии Брюсова, даже в период его «консерватизма», возникали мотивы, выявлявшие гнев и протест народных масс («Братья бездомные», 1901; «Ночь», 1902). Но это были пока лишь предчувствия, не ведущие к смелым позициям. Сдвиг, происшедший в политических взглядах Брюсова, впервые был отражен в стихотворении «Юлий Цезарь» (август 1905 г.), которое вскрывает также и причину этого сдвига. Брюсов клеймит презрением правителей России, обрушивает на них свое негодование, прежде всего за их бессилие, за то, что они были неспособны украсить «гроб» своих законов победными лаврами, за то, что они допустили торжество японцев — «парфян»:

Хотя б прикрыли гроб законов
Вы лаврами далеких стран!
Но что же! Римских легионов
Значки — во храмах у парфян!

Давно вас ждут в родном Эребе!
Вы — выродки былых времен!
Довольно споров. Брошен жребий.
Плыви, мой конь, чрез Рубикон!

Выраженные здесь политические настроения Брюсова пока еще мало отличались от того недовольства, которое вызвала военная неудача царского правительства в лагере радикальной буржуазии. Однако, достигнув даже этого уровня политического сознания, Брюсов сделал большой шаг вперед.

Разочарование Брюсова в самодержавии в период японской войны естественно перешло в сочувствие революционным событиям 1905 года. Представлениям Брюсова о высоком и героическом, исходя из которых он оценил политику правительства как жалкую и бессильную, отвечала героика русской революции. Многие стихотворения 1905 года из цикла «Современность» («Знакомая песнь», «Довольным», «Паломники свободы», «К счастливым») проникнуты неподдельным революционным пафосом. По своему поэтическому строю это была риторика, но риторика высокая — энергичная и мужественная.

¹ Печать и революция, 1926, № 7, с. 44.

В этих стихотворениях Брюсов в какой-то мере уже подымался над классовым сознанием русской буржуазии, прежде всего над буржуазным либерализмом. «Мне все сдается, — читаем мы в его сентябрьском письме к П. П. Перцову, — что рубеж был, что новая эпоха истории настала...»¹ «Насколько мне всегда была (и остается теперь) противна либеральная *болтовня*, — писал он Георгию Чулкову в октябре 1905 года, — настолько мне по душе революционное *действие*».² И снова в письме к Перцову, написанном через полгода: «Да! кадеты торжествуют... Дума будет кадетской... Хочешь не хочешь, а изо дня в день будем слушать из Таврического дворца те же рассуждения, в которых с детства захлебывался на страницах «Русских Ведомостей» и всего им подобного. Бррр... Я бы уж предпочитал лучше Думу социал-демократическую. Лучше Совет Рабочих Депутатов... чем Парламент с Родичевым».³ Конечно, эти слова не следует понимать буквально, и все же услышать даже такие гиперболы от современных Брюсову либеральных идеологов, полных страха перед революцией, было трудно.⁴

Тем не менее, приветствуя революционные действия, Брюсов, еще не изживший в себе недоверие к поднявшимся массам, с беспокойством размышлял о том, что революция может привести к разрушению культуры, с которой он был связан кровно всей своей жизнью. Здесь гражданское сознание Брюсова вступало в противоречие с его культурным сознанием и с мыслью о его собственном существовании как носителя культуры. При этом внутреннее чувство Брюсова требовало, чтобы это противоречие было разрешено в пользу революции. Острое

¹ Печать и революция, 1926, № 7, с. 42.

² Чулков Георгий. Годы странствий. М., 1930, с. 335—336.

³ Письмо от 22 марта 1906 г. — Русский современник, 1924, № 4, с. 235. Ф. И. Родичев — член Государственной думы, один из организаторов кадетской партии.

⁴ К известным уже источникам наших сведений об эволюции отношения Брюсова к общественным вопросам и их значению в жизни страны следует присоединить еще один — его ежегодные критические обзоры русской литературы в английском журнале «The Athenaeum». Сравнивая первые четыре из этих обзоров (1901—1904 гг.) с двумя последними (1905 и 1906 гг.), легко можно убедиться, насколько в годы революции повысились внимание и сочувствие Брюсова к прогрессивной общественно-политической и историко-политической литературе.

революционное стихотворение «Довольным», обращенное как негодующий вызов к той части общества, которая удовлетворилась «куцой конституцией» 1905 года, Брюсов заканчивает призывом к революционерам — «детям пламенного дня»:

Мне стыдно ваших поздравлений,
Мне страшно ваших гордых слов!
Довольно было унижений
Пред ликом будущих веков!

Довольство ваше — радость стада,
Нашедшего клочок травы.
Быть сытым — больше вам не надо,
Есть жвачка — и блаженны вы!

На этих всех, довольных малым,
Вы, дети пламенного дня,
Восстаньте смерчем, смертным шквалом,
Крушите жизнь — и с ней меня!

Та же мысль звучит и в знаменитом стихотворении Брюсова «Грядущие гунны» (1904—1905), в котором буржуазное, «термидорианское» толкование революционного движения как силы чисто разрушительной совмещается с прославлением революции, несущей гибель старому миру и обновление человечеству.

В непосредственном идейном родстве с «Грядущими гуннами» находится стихотворение «Близким» (1905). Идея этого стихотворения, адресованного революционерам, которых Брюсов называл «близкими», выражена в его заключительном стихе:

Ломать — я буду с вами! строить — нет!

Хотя Брюсов не включил «Близких» в собрание своих сочинений, то есть предпочел не повторять своей декларации, но в то время, по существу, не отошел от этих позиций. Сочувственное отношение к революции совмещалось в «Близких» с сомнениями в «разуме революции», ее созидательной, творческой, организующей воли. Недаром В. И. Ленин в одной из своих статей,¹ написанной по другому поводу, процитировав заключительную строчку этого стихотворения, назвал ее автора «поэтом

¹ Ленин В. И. «Услышишь суд глупца...» — Полн. собр. соч., т. 14, с. 288.

анархистом». ¹ В самом деле, отношение Брюсова к революции 1905 года правильнее всего было бы назвать анархистским, следовательно — колеблющимся и неопределенным. По-анархистски он приветствовал революцию и вместе с тем в духе того же анархизма воспринимал ее двойственно, тяготея к ней и опасаясь ее.

Эту позицию Брюсова, поскольку она касалась литературных вопросов, нужно поставить в связь с полемическим выступлением его по поводу статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература». ² Оно показывает, что Брюсов не мог принять ленинской мысли о том, что литература буржуазного общества, называющая себя свободной, на самом деле несвободна, зависит от «денежного мешка» и что истинно свободной может быть лишь литература, «открыто связанная с пролетариатом», литература, которая служит «десяткам миллионов трудящихся» (Ленин). Брюсова не убедили ленинские аргументы, и он продолжал верить в свободу индивидуалистического искусства. Заявляя о своей ненависти к буржуазному обществу, Брюсов утверждал в то же время, что социал-демократия посягает на свободу творчества не меньше, чем эксплуататорские классы. Таким образом, его декларация о ненависти к существующему строю сочеталась с явным недоверием к тем революционным силам, которые реально могли создать новый порядок.

В этом выступлении, как и в стихотворении «Близким», Брюсов был готов приветствовать в революции опять-таки лишь разрушительную ее сторону, сомневаясь в ее целях и идеалах.

Однако образом гуннов-разрушителей, имеющих высокое право на разрушение, не исчерпывалось представление Брюсова о революции. В его творческом сознании мелькает и другой образ нового мира, на этот раз раскрывавшегося Брюсову как осуществление идеалов, выдвинутых освободительным движением. Речь идет о стихотворении «К счастливым». В этом стихотворении Брю-

¹ Эта формула, бесспорно, основана не только на смысле брюсовского стихотворения, но и на том, что оно было напечатано в сборнике «мистических анархистов» «Факелы». Сотрудничество Брюсова в «Факелах» было очень кратковременным и кончилось резким расхождением его с редакцией этого издания.

² Аврелий (В. Брюсов). Свобода слова. — Веса, 1905, № 11.

сов возвращается на новой гуманистической основе к своей излюбленной теме о будущем человечества. В результате нарисованная в «Замкнутых» картина мрачного бездушного города, сдавившего весь земной шар, уступает место видению города просветленного, блаженно-го. В стихотворении «К счастливым» Брюсов не отказывается от своего урбанизма, но рисует город будущего находящимся в дружеском союзе с природой («перед ликом неба», «чтоб листьев зелень осенью не блекла»), а людей, его населяющих, — «баловнями природы». И эта счастливая страна грядущего изображается Брюсовым как апофеоз демократии, «свободы, братства, равенства» — великих принципов, которые преобразят мир, приведут к тому, что он будет «ни твой, ни мой, ничей, но общий дар идущих поколений».

В последних строфах этого стихотворения возникает тема, напоминающая заключение «Довольных» и «Грядущих гуннов». И здесь, как и там, появляется мотив преодоления личного начала во имя обновления жизни, будущего счастья «идущих поколений», но отчетливо звучащая прежде трагическая нота здесь значительно ослаблена — трагедия доведена до просветляющего катарсиса:

Свобода, братство, равенство, все то,
О чем томимся мы, почти без веры,
К чему из нас не припадет никто, —
Те вкусят смело, полностью, сверх меры.

Разоблаченных тайн святой родник
Их упоят в бессонной жажде знания,
И Красоты осуществленной лик
Насытит их предельные желанья.

И ляжем мы в веках как перегой,
Мы все, кто ищет, верит, страстно дышит,
И этот гимн, в былом пропетый мной,
Я знаю, мир грядущий не услышит.

Мы станем сказкой, бредом, беглым сном,
Порой встающим тягостным кошмаром.
Они придут, как мы еще идем,
За все заплатят им, — мы гибнем даром.

Но что ж! Пусть так! Клоня меня, Судьба!
Дышать грядущим гордая услада!
И есть иль нет дороги сквозь гроба,
Я был! я есмь! мне вечности не надо!

(1904, 1905)

Без сомнения, названные здесь стихотворения отражают наивысший подъем гражданского сознания Брюсова дооктябрьского периода. Брюсов поднимался в них до подлинного революционного воодушевления. Вместе с тем он не отступил в большинстве этих стихотворений от своей героизирующей поэтики и широко использовал и метод аллегорий, и мифологию, и героические образы революционной истории человечества (Гармодий, Брут, Робеспьер, Марат). Эта особенность политических стихов Брюсова, широта их содержания, в котором сочетаются «злоба дня» и философская обобщенность, их строга́я монументальность, энергичность и торжественность обуславливает их художественное своеобразие, выделяет их на фоне русской гражданской поэзии начала XX века. Стихи Брюсова о первой русской революции, наряду со стихами Блока, — самое сильное из того, что было написано на эту тему поэтами того времени.

НА НОВЫХ ПУТЯХ

1

Увлечение Брюсова революцией 1905 года было серьезным, но кратким, стихийным и внутренне противоречивым. Гражданская тема недолго соседствовала в его поэзии с темами личными и нейтральными в общественном отношении, которые, впрочем, и тогда и позже оставались преобладающими. Причины идейной неустойчивости Брюсова носили не только субъективный, но также исторический характер. Русская революция потерпела поражение, и ее деятели были вынуждены продолжать свою борьбу в подполье. Настроения подъема, вызванные событиями 1905 года, охватившие все области русской жизни и оказавшие мощное воздействие на литературу, потеряли энергию и стали у многих авторов превращаться в свою противоположность. В России торжествовала реакция. «...В столицах упадок духа большой, — писал Брюсов своему отцу в июне 1907 года. — Правительство закрывает чуть не все профессиональные союзы... Впечатление такое, что теперь не революционные дни, а самое суровое время царствования Алексан-

дра III. Столыпин на все наступил пятой и ждет, скоро ли ему воздвигнут чугунный монумент».¹

В литературе символизма происходили энтропические процессы. Революционные события, выделив в ней и подняв наиболее жизнеспособные силы (Блок, отчасти Белый и Вяч. Иванов), внутренне ее перестроили. Лишаясь своей эпатирующей индивидуалистической остроты, теряя свою исключительность и приучив к себе публику, она уже без затруднений распространялась в широких слоях либеральной интеллигенции и была в значительной мере ассимилирована большой прессой. Гонимые когда-то символисты стали модными литераторами. Вместе с тем в символизме чувствовалось нарастание кризисных явлений. Возникли ревизионистские течения и острая междоусобная полемика. Качество литературной продукции некоторых из признанных вождей «старого декадентства» заметно снизилось. Бальмонт, поэт бесспорно очень талантливый, с головокружительной быстротой превращался в стихотворца-графомана. Сологуб, автор редкой по своей силе «сатирической мистерии» «Мелкий бес», начал писать огромный, поражающий дешевой декадентщиной и стилистическим эклектизмом роман-тетralогию «Навьи чары» (1908—1913). К символизму примкнуло множество эпигонов и вульгаризаторов. Именно их Андрей Белый назвал «обозной сволочью» символизма, Блок — «пуговицами от бальмонтовских панталон», а сторонний наблюдатель Саша Черный — «галантно-развязно-модерно-изломанными хлыщами». Это были те бойкие, беспринципные, гнавшиеся за модой литераторы, которые на страницах декадентствующих изданий восклицали: «Прочь ризы черные! верь — сладок грех!» или: «Я вампир! вампир! Эта теплая кровь...» — и дальше в таком же роде. Даже Белый, несоизмеримый с этим модернистским «полусветом», написал более чем сомнительную в эстетическом отношении четвертую симфонию — «Кубок метелей» (1908). И эта жестокая болезнь вкуса, сопровождавшая символизм на всем протяжении его развития, в годы реакции резко усилилась и, как повальная эпидемия, распространилась не только на периферию движения, но затронула — мы это уже видели — и его центры, иногда и самих разоблачителей вульгаризации, крупнейших представителей «школы».

¹ Приложено к статье И. Ямпольского «Валерий Брюсов и первая русская революция» (Лит. наследство. М., 1934, № 15, с. 212, 214).

Брюсов, сделавшись всероссийски знаменитым поэтом, был связан с московскими символистскими и около-символистскими кругами: был фактическим редактором наиболее авторитетного журнала символистов «Весы»,¹ руководил издательством «Скорпион», Московским литературно-художественным кружком и позже Обществом свободной эстетики. Создавшаяся в стране «ситуация отхода» и среда, непосредственно окружавшая Брюсова, тормозили развитие демократических тенденций в его мировоззрении, питали в нем индивидуалистические настроения и гасили его интерес к революции. При этих условиях в творчестве Брюсова, в его стихах и новеллах интенсивно росла эротическая тематика и сюжеты, объединяющие мотивы смерти, безумия и сна как продолжения и подмены жизни. Брюсов отходил от своих радикальных политических деклараций в стихах 1905 года и заметно поправал. Его совместная редакционная работа с кадетским лидером Петром Струве в журнале «Русская мысль», куда он перешел вскоре после закрытия «Весов», не может быть признана вполне случайным фактом. Правда, Брюсов как редактор работал в «Русской мысли» сравнительно недолго, ограничивался редактированием литературно-художественных произведений и литературно-критических статей и не участвовал в политическом отделе журнала, но тем не менее относился к этому отделу вполне сочувственно.² Признаки политического отступления обозначились отчасти и в брюсовской лирике (см. его стихотворение 1907 года «Дух земли»).

И все же тот идейный и жизненный опыт, который накопил Брюсов прежде всего в период русско-японской войны и в революционное двухлетие, не совпадая во времени с острыми и значительными событиями личной биографии поэта, имел для его творческого развития большое значение. Этот опыт способствовал процессу продолжающегося сближения Брюсова с действительностью в широком смысле, изживанию ранних декадентских увлечений и охлаждению к символистской идеологии. В связи с редакционным кризисом и прекращением «Весов» в

¹ См.: Азадовский К. М. и Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы» (К истории издания). — ЛН, т. 85; также: Лавров А. В. и Максимов Д. Е. «Весы». — Русская литература и журналистика начала XX века, М., 1984.

² Об этом — в письмах Брюсова к П. Б. Струве от 30 января и 16 апреля 1911 г. (опубликованы А. Н. Михайловой. — Лит. архив, М.—Л., 1960, вып. 5, с. 324, 339).

1909 году он, в сущности, перестал быть вождем символизма.

Общее ослабление внимания Брюсова к вопросам текущей политики вполне совмещалось у него в то время с резко отрицательными и очень зоркими оценками социальной природы капиталистического мира (см. первую часть его незаконченного романа «Семь земных соблазнов» — альманах «Северные цветы», 1911 г.) и с мелькавшей надеждой на бурное пробуждение русской, «оледенелой» национальной жизни (стихотворение «К моей стране», 1911).

Дальнейшее развитие получает также историзм Брюсова. Его перестали привлекать прежние своего рода «эсхатологические» решения судьбы человечества. Брюсов не был социологом и в то время не вдумывался в социально-экономические причины движения истории. Но он умел мыслить во всемирно-исторических масштабах, соотнося события и явления гражданской и духовной жизни с общим процессом мирового развития — с прошлым и гипотетическим будущим человечества. В каждом культурном цикле, в каждой эпохе он видел их своеобразие и вместе с тем искал объясняющих аналогий с другими культурными циклами, и прежде всего с современностью. При этом, в отличие от тех идеологов XIX—XX веков, которые отрицали преемственность, эстафету мировых культур (Н. Я. Данилевский, в более поздний период — современник Брюсова О. Шпенглер и английский историк и социолог А. Тойнби), Брюсов — особенно с 1910-х годов — настаивал на связи, а затем и на генетической обусловленности этих культур предшествующими циклами (венки сонетов «Светоч Мысли», 1918; «Учители учителей»; позже — стихотворения «Коммунарам», 1920; «Кубок Эллады», 1921 и др.).

Наглядной иллюстрацией развития исторического сознания Брюсова для примера может послужить сопоставление его стихотворения «Фонарики» (1904, «Stephanos») и названного уже выше венка сонетов «Светоч Мысли» (1918; в сборники не включено) — вопрос, который ставится здесь вне зависимости от их художественной ценности. В основе обоих произведений — перечислительный исторический ряд — страны, культуры, духовная жизнь человечества на всем ее протяжении. «Фонарики» Брюсова с их пеоническим ритмом (7-стопный ямб с цезурой после 8-го слога, по ритму переходящий в пеон 2-го вида) и с перечислительным строем образов открыто им

митируют широко известное в то время одноименное стихотворение (1840 г.?) И. М. Мятлева, превратившееся в популярную песню питерских мастеровых, мелких чиновников и мещан. Семантика легкой, монотонно-беспечальной мелодии порхающего мятлевского стихотворения-песни (по фабуле оно близко к жестокому романсу) накладывается Брюсовым в его «Фонариках» на историю культуры человечества, которая становится подобной kaleidoscope сменяющих друг друга, мелькающих видений, пляшущих, едва касающихся сознания отражений, почти иллюзорных, полностью разрозненных, независимых друг от друга, скрепленных только абстрактной «нитью» кантовского или даже бергсоновского времени.

Столетия — фонарики! о, сколько вас во тьме
На тонкой нити времени, протянутой в уме!
Огни многообразные, вы тешите мой взгляд...
То яркие, то тусклые фонарики горят...

Культурные миры, пунктирно намеченные в «Фонариках», охарактеризованы в «Светоче Мысли» сравнительно подробно и последовательно, в пространной исторической перспективе. Этому соответствует ритмико-интонационное построение обоих произведений: порхающая мелодика «Фонариков» и контрастирующее с нею замедленное течение пятистопных ямбов «Светоча Мысли». Плывущие во времени культурно-исторические сферы отчетливо раскрыты в их духовной преемственности с нарастающим обогащением как неразрывное и многоступенчатое единство. Упоминание о мифической Атлантиде и ссылки на таинственный Рок, направляющий все это движение (не всегда поступательное), не снимают впечатления реалистической обдуманности и исторической точности брюсовских характеристик отдельных культурных звеньев этого процесса, в изображении которого ни тени прежнего, присущего «Фонарикам», иллюзионизма мы не заметим.

Все это совпадало с признанием поступательного прогрессивного развития человечества, по крайней мере — в накоплении знаний о мире, в обогащении разума, в овладении природой (см. оду Брюсова «Хвала человеку», 1906, и его предисловие к неосуществленному сборнику «Planetaria», 1922—1923) (ЛН, т. 85, с. 237).¹ Вопрос о

¹ Ср. мысли Брюсова о «прогессе в поэзии»: «История поэзии, — писал Брюсов, — есть (между прочим) история постепенного совершенствования *средств* поэзии. Как современный человек обладает гораздо более могущественными средствами для борьбы с при-

социальном прогрессе, о возможности «всеобщего счастья» у Брюсова дооктябрьского периода не получил определенного решения, хотя в стихотворении «К счастливым», о котором уже говорилось, Брюсов и заявлял о своей вере в предназначенную людям «свободу, братство и равенство». Но зато в советское время Брюсов подошел к этому вопросу уже вполне позитивно: сомнения в победе человечества над хаотическими силами истории и мысли о крушении цивилизации в те годы к нему уже не возвращались. Он видел теперь в истории «некоторый непрерывный процесс развития — одну постоянно поднимающуюся линию, хотя бы и возвращающуюся к старым точкам, то есть „линию-спираль“». ¹ «Нет сомнения, — писал он в 1922—1923 годах, — что наступит такой этап в жизни Человечества, когда вся Земля будет объединена, в виде ли единого «государства» (всемирной социалистической республики) или в иной форме, соединяющей труд и усилия *всех людей*, живущих на планете для общих целей» (ЛН, т. 85, с. 238).

Свойственный Брюсову интерес к истории продолжал неуклонно расти и укрепляться и в годы реакции. Чтобы составить представление об эволюции историзма Брюсова, целесообразно, помимо того, что было уже сказано, сравнить два самых больших произведения его прозы — романы «Огненный Ангел» и «Алтарь Победы». В этих романах — как бы предчувствие развившегося в будущем «стиля ретро», но, в отличие от эстетской интерпретации этого стиля, они отнюдь не сводимы к гутированию ароматов ушедшего навсегда времени. Оба эти произведения, повествуя о драматической смене исторических культур далекого прошлого, были злободневны и актуальны для Брюсова заключенной в них скрытой аналогией с кризисным состоянием современного ему мира. Вместе с тем позиции главных героев этих произведений, от лица которых ведется рассказ, находящихся между

родой, нежели первобытные люди, так современный поэт располагает более действенными средствами для достижения своих целей, нежели поэт предыдущих эпох. Может быть, перед поэтами Эллады, Рима, Средних веков вставали те же темы, что были разработаны лириками XIX века, но в прежние века не было у поэзии средств воплотить эти темы в слово» (Брюсов, VI, с. 390).

¹ Стенограмма лекций В. Я. Брюсова о русской литературе, прочитанных в студии Литературного отдела Наркомпроса 27 мая — 17 июля 1920, лекция 1. Стенограмма не опубликована. Цит. по статье В. С. Григоряна «О культурно-исторической концепции В. Я. Брюсова» (Бр. чтения, 1980, с. 62).

двумя столкнувшимися культурными сферами, соответствовали в какой-то мере позиции самого Брюсова в предреволюционной России и в этом смысле несомненно несли в себе частицу его личного сознания. Оба романа, в первую очередь «Огненный Ангел», относятся к числу больших творческих удач Брюсова, во всяком случае бесспорно превосходят по своим художественным качествам его новеллистику и воспринимаются до сих пор как значительные, эстетически значимые, увлекательные произведения.

«Огненный Ангел» (напечатан в 1907—1908 гг.) тесно связан с кругом интересов Брюсова, относящимся к первым годам нового столетия. Тематика этого романа определяется сочетанием любовной линии и историко-культурного фона, принимающего активное участие в образовании сюжета. Брюсов рассказывает в романе о роковой страсти своего героя Рупрехта к полубезумной, иступленной женщине-визионерке Ренате, попавшей к концу повествования в руки инквизиции.¹ Но не меньшее значение, чем эта любовная новелла, имеет в романе широко развернутое, основанное на глубоком и скрупулезном изучении воссоздание культуры и быта Германии первой половины XVI века — остатков средневековых суеверий, ведовства, оккультных увлечений, изуверств инквизиции и противостоящих клерикальной реакции веяний гуманизма и стремлений к реальному знанию. Без нажима и предвзятости Брюсов показывает, как судьба его героев и их любви в конечном счете зависит от борьбы столкнувшихся культурных формаций. При этом Брюсов, описывая католическую реакцию и мрачную деятельность инквизиции в Германии того времени, конечно, не мог не вспоминать о современной ему реакционной ситуации в России.

Повествование ведется от лица Рупрехта, молодого человека, причастного к гуманистической учености, бывшего студента и ландскнехта, искателя счастья, — в ма-

¹ Сюжет «Огненного Ангела» преломляет вполне реальную ситуацию в жизни Брюсова 1903—1905 гг. — его любовь к Н. И. Петровской, молодой писательнице, примыкавшей к символизму, и его соперничество с Андреем Белым. Любовный треугольник романа — Рупрехт — Рената — граф Генрих — соответствует треугольнику в биографии Брюсова: Брюсов — Петровская — Белый. Н. И. Петровская сама признавалась в своих воспоминаниях о Брюсове: «...я нужна была Брюсову для создания не фальшивого, не вымышленного в кабинете, а подлинного почти образа Ренаты из „Огненного Ангела“» (ЛН, т. 85, с. 782).

нере жизнеописаний того времени. В результате роман приобретает характер легкой стилизации, которая обнаруживается во всем его тексте, но более всего — в заглавии и в названиях глав.¹ Брюсову не хватает какой-то доли сочувственного проникновения в личность и судьбу своих персонажей, но ему удается создать в «Огненном Ангеле» завораживающую читателя сумрачную и таинственную атмосферу, которая, как и все содержание романа, несомненно, имела для него субъективно-лирический смысл. Этот лиризм, чуждый обиходной для символизма импрессионистической расплывчатости, орнаментализма и стилистической затейливости, сдерживался и регулировался «строгим, жестким, однообразным» (С. М. Соловьев) стилем повествования, ориентированного на традиционные формы прозы. Брюсова влекут неистовые страсти героев и их соприкосновение с таинственными силами.² Сам Брюсов как автор, скрываясь за своим рассказчиком, уклоняется от решения вопроса о реальности изображенных им сверхъестественных явлений (по крайней мере некоторых из них). При этом его игра с истиной, колебания в ее разгадке являются не только приемом, но и отражением его собственной позиции. Очевидно, и в «Огненном Ангеле», как и в других произведениях Брюсова, ему дорого не содержание «тайны», в котором он далеко не уверен, а само чувство тайны, ее веянье.

Все эти особенности романа, русло его идей и разработка сюжета определяют меру его историзма. Суеверия, вторгшиеся в судьбу героев и повлиявшие на нее, исторически мотивированы Брюсовым сохранившимися в Германии XVI века пережитками средневековья. Но эта

¹ Полное заглавие романа, которое сам Брюсов называет «виньетатым», читается так: «Огненный ангел или правдивая повесть, в которой рассказывается о дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблазнившем ее на разные греховные поступки, о богопротивных занятиях магией, астрологией, гоетейей и некромантией, о суде над оной девушкой под председательством его преподобия архиепископа Трирского, а также о встречах и беседах с рыцарем и трижды доктором Агриппою из Неттесгейма и доктором Фаустом, написанная очевидцем».

² По-видимому, именно эта густая, обволакивающая атмосфера романа, его романтический драматизм, кипящие в нем страсти и в особенности экстатический образ Ренаты привлекли внимание Сергея Прокофьева, создавшего на основе брюсовского текста одно из лучших и интереснейших своих произведений — оперу «Огненный ангел» (заключена в 1927 г.), которая по ее музыкальным качествам признается специалистами гениальной.

мотивировка — основная в романе — замкнута в рамках истории культуры и церкви и не имеет отношения к социально-политической обусловленности: об окружавшей героев социальной жизни, о народных массах, о народных движениях, о политических событиях, которыми богато было то время, в «Огненном Ангеле» говорится очень мало.¹ К этому следует добавить, что психология героев и стиль повествования не всегда выдерживаются Брюсовым в духе изображаемой эпохи: в отдельных местах романа явственно проступают следы сознания и речевой манеры людей XX столетия, чувствующих и говорящих, как сам Брюсов и его ближайшие современники.²

«Алтарь Победы» (печатался в 1911—1912 гг.) сравнительно с «Огненным Ангелом» менее лиричен и эмоционально собран, но более широк по охвату. В «Огненном Ангеле» преобладает пафос уединения («А мы, мудрецы и поэты, Хранители тайны и веры, Унесем зажженные светлы в катакомбы, в пустыни, в пещеры»). В «Алтаре Победы» господствует интерес к большому миру истории и культуры. Историзм Брюсова к этому времени развивается и созревает. В «Алтаре Победы» автор смотрит на своих персонажей объективно, как бы с далекого расстояния, спокойно и сдержанно. Стилизация языка, характерная для «Огненного Ангела», здесь

¹ В главах «Огненного Ангела», не вошедших в роман, исторический аспект содержания был выдвинут значительно сильнее, чем в его окончательном тексте. В них изображается мюнстерское народное восстание и борьба с ним католических реакционных сил. Как можно думать, решение Брюсова отказаться от печатания этих глав было вызвано спадом его увлечения недавними революционными событиями в России.

² О романе «Огненный Ангел» см. статьи: А. И. Белецкого «Первый исторический роман В. Я. Брюсова» (Научные записки Харьковского гос. пед. ин-та, т. 3, 1940), З. И. Ясинской «Исторический роман Брюсова „Огненный Ангел“» (Бр. чтения, 1963); Б. И. Пуришева «Брюсов и немецкая культура XVI века» (Брюсов, IV), Е. Чудецкой «Огненный ангел». «История создания и печати» (там же), С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова «О работе Брюсова над романом „Огненный ангел“» (Бр. чтения, 1971), их же «Биографические источники романа Брюсова „Огненный ангел“» (Wiener Slawistischer Almanach. 1978. Bd. 1, S. 79—107; Bd. 2, S. 73—96). Характеристике «Алтара Победы» посвящены статьи Э. С. Литвин «Эволюция исторической прозы Брюсова» (Русская литература, 1968, № 2), М. Л. Гаспарова «Брюсов и античность» (Брюсов, V), С. Абрамовича «Некоторые аспекты стиля романа Брюсова „Алтарь Победы“ и „Юпитер поверженный“» (сб. «Валерий Брюсов. Проблемы мастерства», Ставрополь, 1983).

исчезает. Любовная интрига в новом романе Брюсова, как и в предыдущем, имеет также большое значение, но она вписана в идейную и историческую ситуацию и в конечном счете подчинена последней (об этом свидетельствует и заглавие романа). Брюсова интересует в «Алтаре Победы» страстная любовь знатного римского провинциала Юния к властной и влиятельной язычнице красавице Гесперии, а также любовь его к сектантке христианского толка экстатической девушке Рее, частично дублирующей образ Ренаты.

При этом Гесперия и Рея не только возлюбленные раздвоенного между ними Юния, но и носительницы двух столкнувшихся в Риме IV века (незадолго до его падения) враждебных друг другу мировоззрений. Идейный, психологический и политический поединок этих мировоззрений, языческого и христианского, и вызванное им смещение и являются главной внутренней темой романа.

Брюсов создает — в полном соответствии с историческими данными — образы патриотов старого Рима, сохранивших верность традиционному языческому вероисповеданию, рисует картину их борьбы с набирающим силу и ставшим государственной религией христианством, победу христианства и поднимающийся широкой волной среди сторонников прошлого идейный нигилизм — признак истощенности римской культуры.

Брюсов уделяет много внимания римской государственной машине, характеристике реальных и вымышленных политических деятелей, разложению нравов в привилегированном обществе и сопротивлению недовольных масс, то есть тем сферам исторической действительности, которым в «Огненном Ангеле» почти ничего не соответствовало. Брюсов, не пытаясь и здесь объяснять факты истории и культуры социальными причинами, дает богатый материал для выяснения этих причин. Занимая в романе эпически объективную позицию. Брюсов не встает на сторону той или другой из борющихся сил, хотя к своим христианским персонажам относится с явным скепсисом.¹

¹ Отношение Брюсова к христианству с течением времени становилось все более отрицательным. Изображая политическую победу сторонников христианства в Риме, он отнюдь не пытался показать, условно говоря, его «стаднальные преимущества» над старой римской религией. В сущности, его отношение к христианству, сказавшееся в «Алтаре Победы», уже таило в себе зародыши той оценки, которую он дал несколькими годами позже в своей «Miscellanea»:

Колеблющегося, несколько двусмысленного отношения к мистическим суевериям, характерного для «Огненного Ангела», здесь мы уже не встречаем: мистика в «Алтаре Победы» полностью отсутствует. Мы наблюдаем также желание Брюсова отказаться от модернизации материала, от прямого приспособления образов и ситуаций романа к современной Брюсову проблематике. Конечно, рассказ о римском идейном разброде, о происходившей бурной смене культур значил для Брюсова не только сам по себе, но и своей проекцией в русскую действительность XX века. Однако в брюсовском проецировании не было того подтягивания фактов и произвольности в их осмыслении, которыми отличались исторические романы Мережковского.

Весь образный строй «Алтаря Победы» и весь его фон определяются стремлением автора к исторической полноте, к правдивости и достоверности. Брюсов создает в романе своего рода энциклопедию римского мира. Опираясь на свое многолетнее тщательное и детальное изучение эпохи, он рисует широкие и своеобразные картины римской жизни и культуры, включает в свой роман целые пласты описаний — исторических памятников Рима, вооружения римских легионов, римских кушаний, технических приспособлений, даже состояния «астрологической науки», насыщает свое изложение многочисленными цитатами из римских авторов и вводит в ряде случаев не ассимилированные русской речью латинские наименования. Эта страстная погоня Брюсова за историко-культурными и бытовыми подробностями, это стремление его во что бы то ни стало повысить значение информационной стороны романа и его *couleur locale* отчасти даже вредит органичности и плавности повествования и вносит в него элементы аппликации и мозаичности. Но эта особенность «Алтаря Победы» является в то же время дополнительным свидетельством о сознательном и демонстративном желании Брюсова расши-

«Если есть «чудо» в христианстве, то только одно: что такая бедная содержанием религия, вся составленная из клочков египетской мудрости, еврейства, неоплатонизма и других учений, могла иметь такой успех. Причина тому, конечно, политическая. Константину «Великому» (которого правильно было бы назвать Отступником) необходимо было отказаться от прежнего представления об императоре, как магистрате народа, и утвердить свой новый абсолютизм на внеземном, «божественном» основании. В дальнейшем действовал на варварские народы авторитет Римской империи» (Брюсов, VI, 392).

рить историческую базу своего произведения и повысить его художественную убедительность.

Тема «Алтаря Победы» преследовала Брюсова и по завершении этого романа. Продолжением его по теме и по фабуле служит новый, незаконченный, роман «Юпитер поверженный» (Брюсов работал над ним с перерывом: в 1913—1914 и в 1917—1918 годах).¹ Исторической основой этого романа является последняя попытка реставрации римского язычества, предпринятая в конце IV века и окончившаяся поражением защитников отжившей религии и полным торжеством христианства. Но тема катастрофической смены культур, продолженная Брюсовым в «Юпитере поверженном», насколько можно судить по произведению, не дописанному до конца, получила в этом романе скорее внешнее, чем внутреннее развитие. В новом романе Брюсова рассказывается о последующих перипетиях в судьбе главного героя, того же Юния, и об исторических событиях, имевших отношение к основному конфликту, но их идейно-психологическое содержание обогащено и углублено лишь в малой степени. Ситуации и характеры в значительной мере повторяют здесь прежние модели (Юний — Гесперия, Юний — Сильвия и сама Сильвия, почти дублирующая Рею из «Алтаря Победы»).

Возможно, что именно эта опасность тавтологических повторений была осознана Брюсовым и явилась одной из причин, заставившей его оставить свой роман без окончания. Впрочем, как можно предполагать, существовали и другие причины, помимо внешних обстоятельств, мешавшие Брюсову написать финальную часть «Юпитера поверженного». Судя по сохранившемуся в архиве Брюсова плану, роман его должен был завершиться окончательной победой христианского Рима и приобщением главного героя Юния к новой вере. Между тем Брюсов не только не любил христианства (это вполне соответствовало его мировоззрению), но и не умел почувствовать во всей глубине его «субстанции», пафоса ранних стадий его существования, не мог всесторонне определить его исторические корни и его движущие си-

¹ «Юпитер поверженный» был напечатан после смерти Брюсова в кн.: Валерий Брюсов. Неизданная проза. М.—Л., 1934 (то же: Брюсов, V).

лы. Понятно поэтому, насколько трудно было Брюсову показать внутреннюю закономерность христианизации Рима и создать художественно убедительные и развернутые образы вождей и адептов победившей культуры.

Как бы то ни было, в результате пережитого Брюсовым опыта значительно изменились и его эстетические воззрения. Еще в 1905 году в рецензии на вульгаризаторскую брошюру о театре Н. Вашкевича, споря с автором, Брюсов писал о том, что «отчужденность искусства от народа, его замкнутость в кругу меньшинства всегда была и остается проклятием нашего века, тяготеющим над современными поэтами». И о том, что «проповедовать *теперь* уход в «*странные*» формы, убивание ясности... — значит воскрешать худшие стороны покойного декадентства...»¹ А также в статье о журнале «Золотое руно»: «„Декадентство“ как литературная школа кончается... «Декадентство» для нас — это исходный пункт, от которого все мы давно разошлись по разным направлениям...»² В том же году, теперь уже в самом «Золотом руно», Брюсов печатает в высшей степени показательный для себя литературно-теоретический диалог «Карл V», в котором в осторожной форме высказывает свое явное сочувствие реалистическому воспроизведению действительности, «хотя бы и в новых фантастических сочетаниях ее элементов».³ Позже Брюсов решительно отрекается от своей ориентированной на Шопенгауэра статьи «Ключи тайны» (1904), которая являлась для него в свое время основополагающей эстетической декларацией. «Много там вздору, — писал он С. А. Венгерову 16 декабря 1910 года, — и давно я с этой статьей не согласен».⁴

Прежнее пристрастие Брюсова к интуитивистской эстетике сменяется у него интересом к позитивистским по сути теориям Рене Гилля и Потебни, выдвигавшим на первый план — каждый по-своему — понимание искусства как познания. Брюсов соглашался с ними в том, что «между наукой и искусством различие только в тех методах, какими они пользуются. Метод науки... — ана-

¹ Весы, 1905, № 9-10, а также: Брюсов, VI, 113.

² Слово, 1906, 27 марта, Лит. приложение № 8; а также: Брюсов, VI, 115, 118.

³ Золотое руно, 1906, № 4, с. 67 (также: Брюсов, VI, 127).

⁴ Рукоп. отд. ИРЛИ, ф. 377 (С. А. Венгерова).

лиз; метод искусства — синтез»,¹ конечная же цель обоих — познание мира.

«Стало яснее, — заявлял Брюсов в статье 1910 года, — что начало всякого искусства — наблюдение действительности. . . »² «Как только искусство отрывается от действительности, — писал он через несколько месяцев, — его создания лишаются плоти и крови, блекнут и умирают. . . Молодая поэзия захотела летать в стране мечты, отказавшись от крыльев наблюдения. . . Отсюда ее безжизненность и ее подражательность. . . Когда художник не хочет наблюдать действительность, он невольно заменяет личные наблюдения подражанием другим художникам». ³ И как вывод: «В наши дни «идеалистическое» искусство. . . вынуждено очищать позиции, занятые слишком поспешно. Будущее явно принадлежит какому-то, еще не найденному, синтезу между «реализмом» и „идеализмом“». ⁴

¹ Брюсов В. Литературная жизнь Франции. Научная поэзия. — Русская мысль, 1909, № 6, с. 167 (Брюсов, VI, 175). Влияние Потебни, его предшественников и его школы еще определеннее чувствуется в позднейшей статье Брюсова «Синтетика поэзии» (Брюсов, VI).

² Русская мысль, 1910, № 7, с. 206; также в кн. Брюсова «Далекие и близкие» (М., 1912, с. 145).

³ Брюсов В. Новые сборники стихов. — Русская мысль, 1911, № 2, с. 230; также в кн. Далекие и близкие, с. 193.

⁴ Русская мысль, 1910, № 7, с. 206. Одним из ярких показателей эволюции эстетических взглядов Брюсова являются изменения в его отношении к концепциям современного театра, о судьбе которого он много и углубленно размышлял. В 1902 г. и в ближайшие последующие годы Брюсов отстаивал принцип условности и самовыражения актера как главные основания театрального искусства и резко возражал против натуралистического реализма, который, по его мнению, характеризовал деятельность Московского Художественного театра (Брюсов В. Ненужная правда. По поводу Художественного театра. — Мир искусства, 1902, № 4; также: Брюсов, VI). Не случайно В. Э. Мейерхольд считал Брюсова пионером в обосновании принципов русского условного театра, а в своих собственных теоретических построениях, отчасти и в режиссерской практике, демонстративно опирался на брюсовские высказывания (см.: Мейерхольд В. Е. Театр (К истории и технике). — В сб.: «Театр. Книга о новом театре», СПб., 1908). Станиславский и особенно Комиссаржевская также были заинтересованы в помощи Брюсова-теоретика — в его мнениях и советах. Однако попытки осуществления условного театра, с его языком «сценических метафор», предпринимавшие по желанию Станиславского тем же Мейерхольдом («Театр-студия» на Поварской), а позже Мейерхольдом и Комиссаржевской, не удовлетворили Брюсова, и к концу 900-х годов он стал относиться критически и к самой идее сценической условности в ее экстремистском выражении. К этому времени, изменив некоторые из своих прежних установок,

Изменение эстетических взглядов Брюсова совпадало с его нарастающим отчуждением от своих прежних литературных единомышленников. Критическое отношение его к декадентству, проявлявшееся еще в предшествующий период, становилось с течением времени все более резким и определенным. Декадентско-символистское окружение начинало тяготить его и раздражать. «...Хотя извне я и кажусь главарем тех, кого по старой памяти называют нашими декадентами, — писал Брюсов Е. А. Ляцкому еще в 1907 году, — но в действительности среди них я — как заложник в неприятельском лагере. Давно уже все, что я пишу, и все, что я говорю, решительно не по душе литературным моим сотоварищам, а мне, признаться, не очень нравится то, что пишут и говорят они. В окружающей меня атмосфере враждебности, в этом «одиночестве среди своих», я живо чувствую каждое проявление внимания к себе». ¹ Как бы ни преувеличивал Брюсов в этом письме остроту сложившейся ситуации (может быть, под влиянием момента или из тактических соображений), серьезные основания к такому признанию у него были.

В 1910 году Брюсов вступил в печатную полемику с «младшими символистами», которую следует рассматривать как окончательное оформление раскола и кризиса в символистской литературе, распавшейся на два направления — «мистиков» и «кларистов», сторонников «поэзии как таковой». Острые этой полемики со стороны Брюсова было направлено против истолкования символизма как религиозно-мистического искусства — теургии. «...Настаивать, — утверждал Брюсов, защищая характерную для него «кларистскую» точку зрения, — чтобы все поэты были непременно теургами, столь же нелепо, как настаивать, чтобы они все были членами Государственной Думы. А требовать, чтобы поэты перестали

он пришел к выводу о том, что подлинный театр должен быть театром актера и совмещать, как в эпоху Шекспира, принцип реалистической игры с условностью в оформлении (Брюсов В. Реализм и условность на сцене. — В сб.: «Театр. Книга о новом театре»). Об отношении Брюсова к проблемам современного ему театра см. статью Ю. К. Герасимова «В. Я. Брюсов и условный театр» (сб. «Театр и драматургия», Л., 1967) и особенно работы Г. Ю. Бродской: статью «Брюсов и театр» (ЛН, т. 85) и содержательный и интересный автореферат диссертации «В. Я. Брюсов и театральные искания начала XX века (1902—1908)», Л., 1976.

¹ Новый мир, 1932, № 2, с. 191. Опубликовано И. Г. Ямпольским.

быть поэтами, дабы сделаться теургами, и того нелепее». ¹

Но этим идейно-эстетическим отмежеванием от мистической линии символизма, которую Брюсов атаковал не в первый раз, его критика не исчерпывалась. Брюсов распространял ее по всему фронту модернистской литературы в широком смысле слова и брал под обстрел не только общие принципы этой литературы, но и ее конкретную поэтику, еще недавно в значительной мере лежавшую в основе его собственного творчества. Ярким образцом брюсовской антисимволистской критики может служить его рецензия на сборник стихов Аделаиды Герцык, молодого и не лишённого дарования поэта, верной ученицы Вяч. Иванова.

Вступительные и заключительные строки этой рецензии содержат умеренные комплименты автору стихов, но ее центральная часть представляет собой концентрированное нападение: «Решительно в упрек г-же Герцык должны мы поставить оторванность ее поэзии от жизни. Ко всему в мире г-жа Герцык относится с какой-то гнелатичностью, во всем ей хочется увидеть глубокий, символический смысл, но это стремление порой ведет лишь к излишней велеречивости. Сообщив, что она всегда одевается в белое, г-жа Герцык объясняет это вот чем: «Освещаю я времени ход, чтоб все шло, как идет». Еще уверяет г-жа Герцык, что она «ратовать станет лишь с мглою небесною». Почти все в стихах г-жи Герцык — иносказание. Если она упоминает «снопы», то, конечно, речь идет не о снопах (ибо «быль их не рассказана»); если о «дверях», то не просто деревянных, а о таких, которые «нельзя отворить»; если о «прохожем», то не о тютчевском, который идет «мимо саду», а о прохожем, идущем непременно «земной пустыней»; если о «молоте», то мистическом, «высекающем новую скрижаль»; если о «павлинах», то «с перьями звездными», и т. д.» ²

¹ Брюсов В. О «речи рабской», в защиту поэзии. — Аполлон, 1910, № 9, с. 33 (также: Брюсов, VI). В этой статье Брюсов полемизировал с Вяч. Ивановым и Блоком. Следует заметить, что высказывания Блока он понял не совсем правильно. Блок в своем выступлении «О современном состоянии русского символизма», против которого был направлен удар Брюсова, отнюдь не настаивал, «чтобы все поэты были непременно теургами», и не звал к повторению ранних стадий пережитого им и его друзьями духовного опыта. Однако в данном случае важен не характер истолкования Брюсовым взглядов Блока, а сама позиция Брюсова, выраженная в его полемике.

² Русская мысль, 1910, № 8, с. 247—248; также в кн.: Брюсов В. А. и др. Далекие и близкие, с. 150—151.

Конечно, поэзию самого Брюсова в его основных сборниках, с характерной для него явной или скрытой эмпирической основой, мы не можем в этом смысле уравнивать с крайне отвлеченной лирикой Аделаиды Герцык. И все же некоторая доля адресованных ей Брюсовым критических замечаний бесспорно попадает в него самого. Критикуя Герцык и других молодых последователей символизма, Брюсов в этой критике, не называя себя, переоценивает и свои собственные поэтические принципы.

Литературные позиции, занятые Брюсовым в этот период, осознавались им в их отличии от символистских канонов. Однако дело не только в том, что Брюсов отходил от символизма, но и в том, что сам символизм отходил от самого себя — изменялся и перерождался. «„Новая поэзия“ кончается, — писал Брюсов еще задолго до этого кризиса, предчувствуя его. — Русская революция такой водораздел, за которым начинаются совершенно иные потоки, текущие в иное море». ¹ Я бы сказал, что неоромантическая тенденция символизма, реализованная наиболее отчетливо в поэзии Бальмонта и Сологуба, с одной стороны, и — по-другому — в ранней лирике Блока и Белого, иссякла и потеряла свои прежние очертания. Зато в символизме и рядом с ним, в широко развившейся околосимволистской литературе чрезвычайно усилилось тяготение к неореализму, возникавшему в результате скрещения реалистического и символистского методов (русский символизм не только уходил от русского классического реализма XIX века, но в пору своей зрелости пытался у него учиться). Это тяготение выразилось в «Мелком бесе» Сологуба, в «Пепле», в «Серебряном голубе» и в «Петербурге» Андрея Белого, в рассказах и романах Ремизова, в лирике Иннокентия Анненского и, конечно, в стихах Блока третьего тома. В этом литературном ряду явственно проступало социальное, бытовое и психологическое содержание и тот метод «эмпирической символики», о котором было упомянуто выше. ² Думается, наивысших для себя творче-

¹ Письмо к С. А. Венгерову от 29 декабря 1905 г. — Рукописный отд. ИРЛИ, ф. 377.

² Ср. записи Блока о «Розе и Кресте», которые применимы и к более широкому кругу его произведений: «Одним из главных моих «вдохновений» была *честность*, т. е. желание не провратиться «*мистически*». Так, чтобы все можно было объяснить *психологически*, «просто». События идут как в жизни, и если они приобретают *иной* смысл,

ских результатов символизм достигает в то время, когда неореалистическая линия, имевшая твердую опору в подготовлявшей ее традиции, начинает преобладать в нем над неоромантической, зыбкой и не защищенной от аналитического взгляда людей XX столетия, прочно усвоивших опыт великой реалистической литературы.

Новые черты поэзии Брюсова, намечавшиеся в «Зеркале теней», имели отношение к этим фронтальным, общелитературным сдвигам. В творчестве Брюсова 900-х годов, особенно в его урбанической поэзии, нельзя не заметить присутствия неореалистического начала. Оно боролось с нормативностью брюсовского стиля и спорадически пробивалось наружу. Однако неореалистическая тенденция в поэтическом творчестве Брюсова не получила широкого развития и почти не сблизила его с русским неореализмом в прямом общепринятом смысле слова (Ремизов, Пришвин, Б. Зайцев, Сергеев-Ценский). Для такого сближения, как уже говорилось, требовалось по крайней мере два условия: живая и прочная связь с реалистической традицией — во-первых, и с традицией символистской — во-вторых.

Нельзя отрицать: Брюсова, особенно в 10-х годах, несомненно влекло к реалистическому методу. Об этом можно отчасти судить по рассказам, вошедшим в его сборник «Ночи и дни» (1913), по его бытовой повести о людях шестидесятых годов «Обручение Даши» (1915), по другой психологически бытовой повести на традиционную тему о «маленьком человеке» «Моцарт» (1915; опубликована недавно), а также по его недописанному и напечатанному лишь посмертно, в наши дни, роману из современной жизни (последний вариант его заглавия — «Стеклянный столп», 1914—1917). Однако во всех этих опытах Брюсов, вполне овладев навыками реалистического письма, не поднялся выше уровня средней доброкачественной журнальной прозы тех лет, не проявил подлинного реалистического дарования, которое, как можно было заранее предполагать, и не соответство-

символический, значит, я сумел углубиться в них. Я ничего не наслаждался, не вводил никаких неизвестных» (запись от 8—10 марта 1916 г. — Блок Александр. Записные книжки 1901—1920. М., 1965, с. 285). И еще: «Дело уже не в том, символисты мы или натуралисты, так как подлинный натуралист — символичен (Золя, Художественный театр), символист — натурален» (запись между 10 и 14 марта 1916 г. — там же, с. 288).

вало органике его таланта и его художественным возможностям.

Вместе с тем, как уже было отмечено, он явно отошел от символизма в ортодоксальных вариантах этого течения, и влияние символистской поэтики в его творчестве значительно ослабело.

И все же неореализм — не единственная и не самая важная веха из тех, которые свидетельствуют о месте Брюсова в литературе предвоенных лет. В начале 10-х годов в России оформилась новая поэтическая школа — акмеизм. С неореализмом поэты-акмеисты не имели творческих соприкосновений, если не считать лирики Ахматовой, вобравшей в себя какую-то, и не малую, частицу опыта русской психологической прозы XIX века. Но для определения литературных координат брюсовского творчества того периода его соотношение с акмеизмом имеет некоторое значение. Поэзия Брюсова и его литературная позиция отчасти подготовляли акмеизм и сами приближались к нему. Брюсов как поэт, независимо от акмеистов и предвзято их, заметно эволюционировал в сторону акмеистской поэтики. Те особенности, которые обнаружились в поэзии Брюсова эпохи «Зеркала теней», убедительно об этом свидетельствуют. Отход Брюсова от символистской отвлеченности, ослабление его интереса к мистике, конкретность его тем, поворот к «предметному слову», четкость его художественной мысли и обостренное влечение его к французской поэтической культуре во многом совпадали с направлением творческих исканий акмеистов, по крайней мере некоторых из них.

Конечно, следует иметь в виду, что сближение поэзии Брюсова с лирикой акмеистов шло не далеко. Граница, отделяющая от них Брюсова, всегда сохранялась. Брюсов не сошелся с акмеистами и литературно, и по-человечески, резко критиковал их теоретическую программу, а вскоре и совсем с ними разошелся. И все же в период формирования новой школы он стоял к ней ближе, чем другие ведущие поэты-символисты, и оказал на нее, то есть на некоторых ее представителей, бесспорное влияние. «Из всех современных поэтов Вы, конечно, наиболее дороги нам (пишу от имени редакции), — признавался Брюсову, прося его о сотрудничестве, редактор близкого к акмеизму журнала «Аполлон», С. К. Маковский, — вот почему моя просьба, обращенная к Вам, приобретает совсем исключительный смысл.

Я готов был бы предложить Вам, — как когда-то было с Пушкиным, — по червонцу за строчку, если бы думал, что можно оценить золотом золотую чеканку Ваших строф!»¹ И через год повторял свои уверения еще более определенно. «Группа молодых писателей, составляющая теперь редакцию «Аполлона», — писал Маковский, — тяготеет именно к тому литературному средо, которое закреплено Вашим авторитетом... Это настолько так, что, когда была уверенность в Вашем приезде в Петербург прошедшей зимой, предполагалось обратиться к Вам с просьбой взять на себя руководство литературным отделом «Аполлона»... С моей стороны, я только горячо бы приветствовал такое решение вопроса, если бы Вы на него согласились, так как (повторяю в который раз!) все симпатии молодой редакции на стороне взглядов на поэзию и литературу, которые Вы высказываете».² Маковский не ошибался. «Аполлоновцы», в частности и особенно лидер молодых поэтов «Аполлона», в то время очень ценили Брюсова и дорожили его мнением. Даже Ахматова, которая в зрелый период своей жизни относилась к Брюсову как поэту отрицательно, почтительно просила его совета: «Я была бы бесконечно благодарна Вам, если бы Вы написали мне, надо ли мне заниматься поэзией».³

2

Новое направление в творчестве Брюсова отчасти уже наметилось в его переходном сборнике «Все напевы» (1909), но в полной мере оно было выражено в книгах «Зеркало теней» (1912), «Семь цветов радуги» (1916), «Девятая Камена» (1916—1917)⁴ и «Последние мечты» (1917—1919; в этот сборник не включены гражданские стихи Брюсова тех лет). Названные книги соответствуют *третьему этапу* литературного пути поэта.

¹ Письмо от 24 августа 1909 г. — Отд. рукописей ГБЛ, ф. 386, карт. 93, ед. хр. 29.

² Письмо от 30 июля 1910 г. — там же. Свою зависимость от Брюсова признавали тогда и некоторые видные участники «новой, идущей на смену символизма школы» в письмах к Брюсову и в печатных заявлениях (см.: Аполлон, 1912, № 3-4, с. 100).

³ Письмо 1910 г. Опубликовано: Cahiers du monde russe et soviétique. 1—2, v. XV, Paris, 1974, p. 197—198.

⁴ Сборник «Девятая Камена», подготовленный Брюсовым к печати, был впервые полностью опубликован лишь в 1973 г., в тексте семитомного Собрания сочинений Брюсова.

Что же представляла собой поэзия Брюсова того времени?

Отвечая на этот вопрос, прежде всего необходимо отметить различие в художественном уровне перечисленных выше сборников. Среди них «Зеркало теней» — наиболее сильная и творчески-значительная книга (я не могу считать ее, в отличие от глубоко ценимого мною М. Л. Гаспарова, «самоповторением»¹). Эта книга, при обобщающем подходе к ней, представляет собой новое слово в поэзии Брюсова. Брюсову удалось в ней во многом преодолеть инерцию своего прежнего эмфатического стиля, значительно изменить свое поэтическое зрение и освежить свою тематику. Если в сборнике «Все напевы» были намечены лишь элементы нового, то теперь, в «Зеркале теней» они развились и захватили большое поэтическое пространство. Эта ломка, расширившая сферы брюсовской поэзии, свидетельствует об еще не исчерпанной в то время творческой силе Брюсова.² Но этот подъем был, в сущности, последним в его поэзии. В дальнейшем поэтическом творчестве Брюсова были удачи, но в целом оно уже не могло достигнуть прежнего уровня. Огромные затраты энергии, которые вложил Брюсов в свои прежние стихи, статьи, в свою редакторскую работу и напряженную личную жизнь не прошли и не могли пройти для него бесследно и привели к известному истощению его поэтических сил. Он внес свой исключительно весомый вклад в русскую поэзию и культуру начала XX века и впредь не ослаблял своей разносторонней деятельности, писал стихи в таком же количестве, как и прежде, но его поэтическая работа по своим творческим, чисто эстетическим результатам уже не была такой бесспорной и убедительной для его современников и порою и для него самого, как в годы ее расцвета. Бывали моменты, и нередко, когда его одолевали сомнения в себе и когда ему начинало казаться, «без малейшего преувеличения», что для него «самое

¹ Гаспаров М. Л. Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец. — Бр. чтения, 1973, с. 13.

² Данная здесь оценка «Зеркала теней» подтверждается и оценкой самого Брюсова (несколько преувеличенной). «Печатаю новый сборник («Зеркало теней». — Д. М.) новых стихов, которыми очень доволен, — сообщает он К. И. Чуковскому. — Считаю, что это будет моя лучшая книга стихов» (письмо от 28 ноября 1911 г. — Корней Чуковский. Из воспоминаний, с. 358).

лучшее бросить всякие попытки к „творчеству“». ¹ В этом общем снижении творческой силы Брюсова-поэта, а не только в расхождении путей, заключалась одна из основных причин несомненного и очень заметного охлаждения к нему и к его поэзии и даже потеря интереса к ней тех крупнейших русских лириков начала века, восторженные отзывы которых о нем предыдущего периода были приведены выше. ² Во всяком случае, получилось так, что фактически, по своей значимости центр литературной активности Брюсова заметно сместился от стихов в сторону художественной прозы («Алтарь Победы», «Юпитер поверженный» и другие прозаические опыты), к работе по стиховедению (сюда относится и созданная им антология поэтических образцов по метрике, звукописи и пр. — «Опыты», изд. 1918 г.), к интересному и трудоемкому культурно-историческому исследованию («Учители учителей»), к редакторству и к руководящей работе в московских литературных объединениях.

Но вся эта ситуация, определяя общее течение и очертания творческой деятельности Брюсова, не должна заслонять для нас конкретных особенностей эволюции его поэзии.

Изменения исторической и литературной обстановки и общественных настроений, наряду с личными биографическими факторами и фактами, сыграли здесь, как уже отмечалось, решающую роль. Опыт, приобретенный Брюсовым в предшествующий период, не прошел для него даром. Поэзия его сместилась в своей внутренней сути — стала спокойней и уравновешенней, даже в выражении боли и тревоги. Противостояние «страшному миру», напряженное самоутверждение и тяготение к поэтической норме уже не выдвигались в ней на первый план.

Лирика Брюсова изменилась по содержанию и поэтике. Она уже не выглядела такой торжественной и припод-

¹ Из письма Брюсова к Н. И. Петровской от 8 ноября 1908 г. (ЛН, т. 85, с. 792).

² Особенно далеко пошел в пересмотре своего отношения к Брюсову Вяч. Иванов. В 1921 г. на вопрос М. С. Альтмана о Брюсове Вяч. Иванов ответил, что признает его «большой и несомненный талант», но считает этот талант направленным в какую-то недобрую сторону. Этот устный отзыв его о Брюсове заканчивается парадоксальным выводом: «Брюсов — большая поэтическая сила, все же он поэт только второстепенный» (Альтман М. С. Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым (Баку, 1921 г.). — «Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 209. Тарту, 1968, с. 305).

нятой. Резко обозначившееся в предшествующий период тяготение к героизации, транспонированию, к индифферентным формам значительно ослабело. В то же время всегда присутствовавшая в творчестве Брюсова затаенная, полупроявляемая эмпирическая основа давала о себе знать активнее, чем прежде. Не превратившись в реалистическое искусство, поэзия Брюсова сдвинулась в сторону эмпирического реализма. В большей мере, чем до сих пор, она насыщалась бытовыми деталями, психологией, стала более конкретной и в некоторых своих руслах даже обиходной.

Особенно наглядно этот процесс обнаружился в изменении образов двух основных персонажей брюсовской лирики: лирического героя и героини.

Прежде Брюсов изображал своего героя, украшая его, — в облики «жреца», «отрока темноглазого», или «жертвы», испытавшей «крестные муки» своей страсти, или в «объективных» образах классической и восточной древности. Теперь образ героя начинает обрастать эмпирическими подробностями. У него оказывается «жемчужный иней в усах» или борода, чернеющая «на наволочке белой», он носит уже не жезл, а «связку астр» или едет по шоссе в автомобиле. Героиня, являвшаяся в прежних стихах Брюсова «менадой», «царицей», таинственной любовницей, также становится обыденнее и проще. Она превращается в женщину, с которой можно познакомиться не в «царстве пламенного Ра», а на концерте, слушая сонату, и пройти вместе не мимо пирамиды и даже не по улицам старого Кельна, а просто через фойе. Отчетливого выражения эти черты нового женского образа брюсовской поэзии достигают в стихотворении «Женский портрет» (1913), включенном в сборник «Семь цветов радуги». В «Женском портрете» героиня изображается исправляющей корректурные гранки:

Что я могу припомнить? Ясность глаз
И детский облик, ласково-понурий,
Когда сидит она, в вечерний час,
За ворохом шуршащей корректуры.

Есть что-то строгое в ее глазах,
Что никогда расспросов не позволит,
Но, может быть, суровость эта — страх,
Что кто-нибудь к признаньям приневолит.

Она смеяться может, как дитя,
Но тотчас поглядит лицом беглянки,

Застигнутой погоней; миг спустя
Она опять бесстрастно правит гранки.

Эмпиризм, стремление к зарисовкам с натуры, иногда камерность — все эти особенности новой брюсовской манеры явлены в приведенном отрывке вполне наглядно.¹

В лирике Брюсова усиливается внимание к внешнему, материальному миру, особенно к природе, а восприятие этого мира становится более конкретным, предметным, расчлененным, вызывающим иногда интимно связанные с объектом импрессионистические ассоциации.

Таково развернутое психологизированное сравнение, которым определяется состояние утомленной и насыщенной за лето природы, поворачивающей к осени:

Мы не спорим, не ревнуем,
Припадая, как во сне,
Истощенным поцелуем
К обнажившейся спине.

(«Август», 1907)

Такова и зарисовка летней природы в позднейших стихах:

Кричат дрозды; клонясь, дрожат
Головки белой земляники,
Березы забегают в ряд,
Смутьясь, как девы полудикне.

(«Вечером в дороге», 1914)

И в изображении быта чем дальше, тем больше деталей и уточнений с характерным отходом от импрессионистического преломления:

Эти старые лавки, где полки уставлены
Рядом банок пузатых, давно закоптелых...

(«В Голландии», 1913)

В далекий скрип пустой телеги,
В журчанье речки у излуки
И в кваканье глухих прудов.

(«Вечерний пан», 1914)

¹ Убедительным подтверждением высказанной здесь точки зрения может служить информация, появившаяся в зарубежной печати. Оказывается, прототипом героини стихотворения «Женский портрет» является вполне определенное лицо — Александра Павловна Татаринова, многолетний секретарь редакции «Русской мысли». Характеристика ее, данная Брюсовым, согласно той же информации, точно соответствует реальной личности А. П. Татариновой.

Опять — развесистые липы
И склады бревен за избой...

(«Деревенские рифмы», 1915)

Конечно, поэтическое творчество Брюсова на новых этапах его развития не потеряло связи со своим прошлым. Как и прежде, в нем раздавались голоса разочарования, слабости, усталости, покорности и одиночества. Любовь по-прежнему оборачивалась у Брюсова своей болезненной, мучительной стороной, соединяя в себе остроту «грешной страсти» и ужас обреченности, правду и ложь, превращаясь в катулловское «*odi et amo*» — «ненавижу и люблю». Все это для брюсовской поэзии эпохи реакции — далеко не случайные и очень характерные явления. Но не в них следует видеть главные отличительные особенности настроенности и тематики поэта тех лет.

В лирике Брюсова усиливаются в то время бодрые, жизнелюбивые мотивы. Чередуясь с выражением ущербных настроений, они мало-помалу становятся ведущими в ней. В поэзии Брюсова возникают образы, проникнутые пафосом произрастания, плодородия, творческих сил природы. Таково, например, полное «биологического оптимизма» стихотворение 1907 года «Жизнь» (ср. «П. И. Постникову», 1916):

Безликая, она забыла счет обличий:
Подсказывает роль любовнику в бреду,
И коршуна влечет над нивами к добыче,
И гидре маленькой дает дышать в пруду.

Сверкает жизнь везде, грохочет жизнь повсюду!
Бросаюсь в глубь веков, — она горит на дне...
Бегу на высь времен, — она кричит мне: буду!
Она над всем, что есть; она во всем, во мне!

Эта мажорная поэзия, связанная с мыслью о могуществе непосредственной природной жизни, развита и усилена Брюсовым в ряде декларативных стихотворений, открывающих сборник «Зеркало теней» (отдел «На груди земной»). Но своего кульминационного развития эти мотивы достигают в «Семи цветах радуги» — сборнике, написанном накануне мировой войны и в годы войны. Утверждение «радости земного бытия» Брюсов вполне осознанно делает программой этой книги. «Автору казалось, — заявляет он в предисловии к сборнику, — что голос утверждения становится еще более своевремен-

ным и нужным после пережитых испытаний (подразумевается русско-германская война. — Д. М.), что славословие бытия приобретает тем большее значение, когда оно прошло через скорбь, что новое и высшее содержание получает формула: «*Sed non satiat*», если в нее вложить содержание: „но не утоленный ни радостями, ни страданиями“».

Большее значение приобрела у Брюсова *тема человека* как завоевателя природы, неутомимого труженика и вдохновенного созидателя. Героизированный образ человека-строителя лег в основу широко известного одического стихотворения «Хвала человеку» (1906). Забота о судьбе человека на земле и во вселенной с тех пор уже не покидала поэта. Более того, она получила у Брюсова характерную для него конструктивную форму, приводила его к своего рода планетарным рационализаторским мечтам-«предложениям». «Человечество, — писал Брюсов, — пока тратит свою жизнь, как беспечный юноша: лучшее доказательство юности земли! Как много очередных задач перед человечеством, всем понятных, простейших, не говоря о более сложных! Должно оросить на земле пустыни, осушить болота, утеплить холодные страны, прорыть каналы: площадь полезной почвы удесятерилась бы!.. А что сделано человечеством, чтобы занять достойное положение в семье обитателей нашей солнечной системы?» (VI, 385—386). Легко понять, как далеко уводили Брюсова такие мысли от декадентского индивидуализма.

В прямой связи с этими размышлениями Брюсова находился его восторженный интерес к успехам *науки и техники* в самом широком общечеловеческом их масштабе и в грандиозной перспективе их развития. Александр Блок с исключительным проникновением назвал «основной психологический момент» творчества Брюсова «космическим любопытством», а самого Брюсова «провидцем, механиком, математиком, открывающим центр и исследующим полюсы». ¹ Эта страстная, самозабвенная пытливость Брюсова была направлена не только в привычные, общедоступные области научных знаний, но прежде всего, как об этом уже говорилось, ко всему неведомому, поражающему, таинственному, еще не освоенному и лишь перспективно намеченному.

¹ Блок А. Валерий Брюсов. Земная ось. — Собр. соч., в 8-ми тт., т. 5, с. 638.

В этом отношении далеко не случайным являлось соприкосновение некоторых сторон брюсовской поэзии с творчеством таких создателей научно-фантастического жанра, как Эдгар По, Жюль Верн, Герберт Уэллс, Роберт Стивенсон, Морис Ренар, Камилл Фламмарин, — традиция для русской стиховой культуры того времени совершенно необычная. С этой точки зрения даже юношеские стихотворные опыты Брюсова, связанные с историей науки, например стихотворения о французском изобретателе Д. Папине или об островах Пасхи, представляют собой показательное явление. Прозаические наброски и заготовки, относящиеся к научно-фантастической теме, хранятся в брюсовском архиве и начинают появляться в печати только теперь. Глубокая заинтересованность и взволнованное отношение зрелого Брюсова к научному познанию и техническому прогрессу в настоящем и мечта о безмерных завоеваниях науки в будущем отразились в его поэзии не менее определенно, чем в его прозе. Достаточно сослаться хотя бы на те стихотворения Брюсова, в которых он, в отличие от Блока, прославляет авиацию или, подымаясь до подлинного лиризма, выражает надежду на сближение с гипотетическими обитателями соседних планет («Кому-то», 1908; «Сын земли», 1913; «Детские упования», 1914, и др.).

В наше время, когда человеческому гению удалось проложить первые пути в космическое пространство, нельзя не вспомнить, с какой увлеченностью, с какой упорной и горячей верой задумывался Брюсов об установлении связи «маленькой Земли» с другими далекими мирами, ее «сестрами» во вселенной:

И, сын земли, единый из бесчисленных,
Я в бесконечное бросаю стих, —
К тем существам, телесным иль бесплотным,
Что мыслят, что живут в мирах иных.

Не знаю, как мой зов достигнет цели,
Не знаю, кто привет мой донесет,
Но, если те любили и скорбели,
Но, если те мечтали в свой черед

И жадной мыслью погружались в тайны,
Следя лучи, горящие вдали, —
Они поймут мой голос не случайный,
Мой страстный вздох, домчавшийся с земли!

(«Сын земли», 1913)

И эти размышления Брюсова о «жгучих тайнах планет», об установлении связи со звездными мирами приобретали у него не только форму лирических медитаций, но и трезвых научных раздумий. Магистральная тема К. Э. Циолковского в какой-то мере была и очень стойкой брюсовской темой. «Возможны ли вообще межпланетные сношения? — писал Брюсов. — Во всяком случае, в них, в идее, нет ничего, противоречащего данным науки. Может быть, «путешествия» с земли на другую планету мало вероятны в силу того, что потребовали бы слишком много времени (что создает слишком много технических затруднений: необходимость везти огромный запас кислорода, пищи, воды). Зато беспроводный телеграф открывает широкие перспективы для «переговоров». Если бы человечество, вместо войн, посвятило свои силы такому делу, может быть, приемниками исключительной силы нам уже удалось бы уловить «сигналы» иных миров. Что до сих пор в этом направлении нами сделано так мало — ставит нас на низкую ступень развития среди обитателей вселенной. Впрочем, и жители других планет до сих пор не сумели определенным образом заявить о себе — земле: это, до некоторой степени, оправдывает нас».¹ Этот отрывок, свидетельствуя о направлении интересов Брюсова, дает представление и о самом стиле брюсовского мышления, его уклоне к сциентизму, не имеющем аналогий среди поэтов его круга.

На фоне нередких в эстетствующей богемной элите сибаритских настроений выделялось неизменное уважение Брюсова к *человеческому труду*, апология труда. Труд осмыслился Брюсовым как высокая норма, как творческое, оздоравливающее и освежающее начало в жизни. «Я всячески советую тебе, — обращается Брюсов в письме к Н. И. Петровской 22 декабря 1908 года, — не презирай ее (работу. — Д. М.), не отвергай. Работай хотя бы уж только потому, что работа — дисциплина души, какой-то механической силой вносящая в душу стройность, гармонию. Я это испытывал лично так много раз,

¹ Брюсов, VI, 386—387. Общее обозрение «космической темы» у Брюсова содержится в статье К. С. Герасимова «„Штурм неба“ в поэзии Валерия Брюсова» (Бр. чтения, 1963). Эта тема ставилась Брюсовым еще в 1895 г. в его неопубликованном романе «Гора Звезды», написанном в духе Р. Хаггарда и Жюль Верна, характеристика этого романа — в содержательной статье С. С. Гречишкина (Бр. чтения, 1973).

что смею сказать тебе, повторить тебе старое слово из детских прописей: работай!» (ЛН, т. 85, с. 795). Брюсов прославляет труд уже в 1901 году в стихотворении «Работа». Оно окрашено в демократические тона, хотя поэт в то время был далек от демократизма. Труд для Брюсова — огромная, почти космическая ценность, великая преемственность бесчисленных поколений и основа их единения с природой. Войны преходящи, думает Брюсов, и только труд символического Микулы Селяниновича неизменен и вечен:

Колеблются нивы от гула,
Их топчет озлобленный бой...
И снова безмолвно Микула
Взрезает им грудь бороздой.

А древние пращуры зорко
Следят за работой сынов,
Ветлой наклонясь с пригорка,
Туманом вставая с лугов.

И дальше тропой неизбежной,
Сквозь годы и бедствий и смут,
Влечется, суровый, прилежный,
Веками завещанный труд.

(«Век за веком», 1907)

В дальнейшем Брюсов возвращается к теме труда с еще большей настойчивостью. В 1917 году он пишет стихотворение под прежним названием «Работа», а в 1919 году — оду «Труд». Не удивительно, что и революционную Россию он приветствовал в первую очередь как республику труда (стихотворение «Праздник труда»).

Прославление труда было связано у Брюсова с темой поэтического творчества. Даже музу свою Брюсов, нарушая этикет «высокой поэзии», с удивительной смелостью решил сравнить в одном из своих лучших стихотворений с пашущим волком, которого он, как погонщик, понукает кнутом:

Вперед, мечта, мой верный вол!
Неволей, если не охотой!
Я близ тебя, мой кнут тяжел,
Я сам тружусь, и ты работай!

(«В ответ», 1902)

Это дерзкое, неслыханное до тех пор сравнение, относящееся к более раннему периоду, в высокой степени

соответствовало взглядам на поэзию зрелого Брюсова. В представлении таких символистов, как Бальмонт, Вячеслав Иванов и в молодости Андрей Белый, поэт является «жрецом», «теургом», владеющим «магией слов», а поэзия в основе своей и прежде всего — фактом иррациональным (Бальмонт), «глоссалалией» (Белый), результатом таинственного вдохновения, наития. Отсюда — близкое некоторым поэтам этого круга презрение к литературному профессионализму, к «писательству» как ремеслу. Один из теоретиков группы «Весов», Эллис, утверждал, например, что «писатель» — «газетное слово, происходящее от взгляда на творчество с механической точки зрения». ¹ На иных позициях стоял Брюсов. Настойчиво подчеркивая мысль о высоком значении поэзии, он считал вместе с тем, что одним «вдохновением» и «наитием» поэт не проживет. Поэт — «пророк», но одновременно и работник, ремесленник, мастер своего дела. Поэзия требует вдохновения, но, кроме того, и упорной работы и, как всякая работа, предполагает квалификацию и предварительные знания.

Высказывая мысли о поэзии как ремесле в применении к своему поэтическому труду, Брюсов не слишком отступал от истины, хотя по способу выражения и возвращался к привычной для него в молодости эпатирующей собеседника ретушевке. «При чем тут вдохновение? Я пишу стихи каждое утро, — вспоминает И. Эренбург слова Брюсова, сказанные при встрече с ним в 1917 году. — Хочется мне или не хочется, я сажусь за стол и пишу. Даже если стихотворение не выходит, я нахожу новую рифму, упражняюсь в трудном размере. Вот черновики, — и он начал выдвигать ящики большого письменного стола, заполненные доверху рукописями». ²

Эти взгляды, давно созревшие в сознании Брюсова, с особенной четкостью он сформулировал в полемической статье, направленной против Бальмонта (она послужила ответом Бальмонту на его газетные фельетоны с критикой Брюсова). «Бальмонт предлагает всем поэтам быть импровизаторами, — писал Брюсов, — пример Гёте и Пушкина, напротив, показывает нам, что вели-

¹ Из письма Эллиса (Л. Л. Кобылинского) к Блоку (январь 1907 г. — ЛН. М., 1981, т. 92, кн. 2, с. 282).

² Эренбург Илья. Люди, годы, жизнь, кн. 1 и 2. М., 1961, с. 363.

кие поэты не стыдились *работать* над своими стихами, иногда возвращаясь к написанному через много лет и вновь совершенствуя его. На бесчисленные варианты лирических стихов Гёте, на исчерканные черновые тетради Пушкина, где одно и то же стихотворение встречается переписанным и переделанным три, четыре и пять раз, мне хочется обратить внимание молодых поэтов, чтобы не соблазнило их предложение Бальмонта отказаться от работы и импровизировать... Что творчество поэта не есть какое-то безвольное умоисступление, но сознательный, в высшем значении этого слова, труд, — это прекрасно показал еще Пушкин в своем рассуждении «О вдохновении и восторге»...»¹

Именно в этих взглядах нужно искать объяснения огромного интереса Брюсова к технике стиха и его боль-

¹ Брюсов В. Право на работу. — Утро России, 1913, № 190, 18 августа (Брюсов, VI, 407). Эта статья является лишь одним из наиболее значимых звеньев в длинном ряду очень показательных для Брюсова его критических разборов лирических сборников Бальмонта. Эти брюсовские характеристики точно фиксируют эволюцию поэзии Бальмонта, ее расцвет и ее упадок. Но отмеченные выступления Брюсова демонстрируют вместе с тем два противоположных подхода к поэзии, два противостоящих типа поэтов. Шаржируя это противостояние, М. Цветаева в своих воспоминаниях сравнивает Бальмонта и Брюсова с крыловскими стрекозой и муравьем. Шуточное сравнение, данное Цветаевой, можно перевести на прозаический язык: Бальмонт по методу творческой работы принципиально является *поэтом-импровизатором* со всеми соответствующими структурными особенностями его лирики, прежде всего с исключительно крупными стиховыми компонентами (тесно связанные группы стихов), которые я рискнул бы назвать блоками или лучше «большими молекулами» поэтического текста (отсюда и характерное для его позднего творчества превращение «прекрасной легкости» в водянистость). Брюсов — поэт-труженик, как Сальери, поверяющий гармонию алгеброй, — в своих серьезных стихах был далек от импровизации. Длительные, очень сложные жизненные и литературные отношения Бальмонта и Брюсова представляют собой целый роман, в котором восторженная дружба, связанная с влиянием Бальмонта на молодого Брюсова, сменяется несогласиями, соперничеством, охлаждением и даже враждой. Некоторые предварительные соображения на эту тему содержатся в моей вступительной заметке к статье Брюсова «Что же такое Бальмонт?» (1921), опубликованной в Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та (Л., 1956, т. XVIII). Подробнее — в статье Т. В. Анчуговой «Брюсов — критик (статьи В. Я. Брюсова о К. Бальмонте)» (Бр. чтения, 1971). Документированную письмами характеристику отношений обоих поэтов см. в работе А. А. Нинова «Брюсов и Бальмонт. (1894—1898)» (Бр. чтения, 1980), а также в его обширном, насыщенном фактами беллетризованном очерке «Так жили поэты. Документальное повествование» (Нева, 1978, № 6, 7; 1984, № 10).

шой теоретической работы в области русского стихосложения.¹ И вместе с тем эти взгляды дают возможность правильно истолковать мысли Брюсова о литературном обучении начинающих авторов, а также его широкую практическую деятельность советского времени по организации такого обучения.

Рассматривая поэзию Брюсова предоктябрьского десятилетия, не следует преувеличивать значение ее демократического и гуманистического содержания. Разумеется, героическая тема человека — искателя и созидателя, пафос труда и науки поднимают Брюсова над уровнем современного ему литературного эстетизма. Как уже говорилось, он предчувствовал грядущую социальную катастрофу, предпосылки которой, как он понимал, заложены в самой основе капиталистического строя (стихи, неоконченный роман «Семь земных соблазнов», 1911, и др.). Но связи Брюсова с идеологией уходящего мира еще не порываются.

Особенно заметно они дают себя знать в первые годы мировой войны, характерные сильнейшей активизацией милитаристской идеологии. Настроения военного патриотизма, распространившиеся не только среди модернистов, но и среди многих писателей демократического склада в период нарастания военных событий, коснулись отчасти и Брюсова. Об этом свидетельствует ряд его стихотворений, посвященных войне. Правда, он искренне надеялся, что война будет «последней», что она принесет всеобщее обновление и освобождение славянским народам, прежде всего Польше, но эти наивные гуманные надежды не изменяют его общего отношения к войне. Приходится пожалеть, что некоторые брюсоведы не хотят этого замечать, стараются «выпрямить» Брюсова, наводят на его стихи о войне «хрестоматийный

¹ Привожу неполный перечень основных стиховедческих работ Брюсова: 1) О русском стихосложении. — В кн.: Александр Добролюбов. Собрание стихов. М., 1900; 2) Об одном вопросе ритма (По поводу книги А. Белого «Символизм»). — Аполлон, 1910, № 11; 3) Стихотворная техника Пушкина (1915). — В кн.: Брюсов Валерий. Мой Пушкин. М.—Л., 1929; 4) Звукопись Пушкина (1923). — Там же; 5) Левизна Пушкина в рифмах (1924). — Там же; 6) Ремесло поэта. — В кн.: Брюсов Валерий. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М., 1918; 7) Основы стиховедения. Курс В. У. З. (изд. 2-е). М., 1924; 8) О рифме (анализ кн. В. М. Жирмунского «Рифма, ее история и теория»). — Печать и революция, 1924, № 1. Указанные здесь работы о поэтике Пушкина см.: Брюсов, VII.

глянец» (особенно показательна в этом отношении статья Г. И. Дербенева, помещенная в «Брюсовских чтениях 1971 года»). Между тем простое внимательное, без ретушевки чтение таких стихотворений Брюсова, как «Туркам», «Чаша испытаний», «На бомбардировку Дарданелл», «Разговор», делает очевидным тот факт, что подлинное патриотическое чувство Брюсова заметно пострадало в них, как и в начале русско-японской войны, под влиянием разлившегося в широких кругах военного энтузиазма. Мы улавливаем в стихах Брюсова военного времени и мечту об овладении Черным морем с его «вратами», то есть «Царьградом» («Туркам», 1915), и мысль о том, чтобы в войне «идти... до края», то есть до победного конца («Чаша испытаний», 1915), и характерную для русского либерализма идеализацию союзников («свободный француз», «свободный британец» в стихотворении «Старый вопрос», 1914).

Стихи Брюсова 1914—1917 годов о войне собраны в трех отделах «Семи цветов радуги» и в одном из отделов «Девятой Камены». По духу и стилю они сравнительно мало отличаются от журнальной патриотической лирики того времени. На фоне брюсовской поэзии они не представляют собой принципиально нового явления. Хотя к 1914—1915 годам Брюсов во многом отошел от своего метода героизации действительности, в его патриотических стихах этот метод продолжает применяться. Наряду с конкретно-описательным изображением войны с помощью детализированных батальных образов — вплоть до зарядных ящиков, походных кухонь, стреноженных коней у казачьего становья, траншей, взрывов шрапнели и т. п. — Брюсов в тех же стихах прибегает к обычной для него культово-мистериальной символике. Он называет войну «огненной купелью» и «чашей испытаний», которая протянута «рукой властительной» судьбы, и пиром, на котором хозяйничает смерть. Приветствуя бомбардировку Дарданелл англо-французским флотом, Брюсов опять-таки представляет это событие в героическом плане — союзники превращаются у него в средневековых рыцарей-крестоносцев:

Спит Стамбул мусульманский... Он забыл крестоносцев...
Но чу! за Босфором — словно гром прогремел.
То вновь крестоносцы с высоты броненосцев
Засыпают снарядами валы Дарданелл!

(«На бомбардировку Дарданелл», 1915)

Грандиозность, масштабы войны, ее размах, то есть ее «количественная сторона», — вот те черты, которые в первую очередь привлекали внимание Брюсова:

Смотря в загадочные дали,
Мы смело ждем безмерных дел. . .

(«Наши дни», 1914; ср. «Когда смотрю
в декабрьский сумрак ночи. . .»)

Но это не все. Как уже говорилось, не только в военной поэзии Брюсова, но и в его поэтическом творчестве в целом намечались тогда признаки кризиса. Мужественная энергия, которая поднимала его поэзию в эпоху ее расцвета над уровнем комфортабельного домашнего модерна, явно выдыхалась. Поэт-первооткрыватель начинал понемногу повторять самого себя. Путь традиционной, апробированной общей прессой поэзии возникал перед ним как реальная угроза. «Разве ты не видишь. . . — писал Брюсову Вяч. Иванов 4 августа 1907 года, — что совершенство твоей поэтической формы ты покупаешь слишком дорогой ценой — возврата на уже проложенные и исхоженные пути русского классицизма и псевдопушкинианства *suī generis*. Писать хрестоматийно — соблазн, широкие врата, ведущие в. . . благопристойные журналы и другие просветительные учреждения» (ЛН, т. 85, с. 504).

В сборники «Семь цветов радуги» и «Девятая Камена» вошел ряд камерных, эмоционально приглушенных, несовместимых с творчеством прежнего Брюсова стихотворений-миниатюр, поэтизирующих малые, обиходные явления («На санках», «На лыжах», «Крот», «В гамаке», «По грибы»). Некоторые из них не отличались от распространенной тогда в литературе массовой стихотворной продукции, предназначенной для рядового незыскательного стихопотребителя. Характерны сентиментальные названия «детских» стихотворений Брюсова: «Девочка с куклой», «Девочка и ангел», «Девочка с цветами», «Вербная суббота», «Квартет» (стихотворение о крокете), «Две головки», «Детская спевка», «Колыбельная» (в ином плане — «Детская площадка»).

Один из дружественных Брюсову поэтов, К. А. Липскеров, рецензируя «Семь цветов радуги», писал об этом сборнике: «Для историка Брюсова по этой книге любопытно будет проследить духовный путь ее автора, все более отдаляющегося от острых «высей», рассмотреть, как бывалое чувство мастерства, утрачивая в своем на-

пряжении, открывает место переживаниям, простым и житейским». ¹ Хотя в этих осторожных словах и не отражен тот поэтический спад, который заметно ощущается в «Семи цветах радуги», но общая направленность творческой эволюции Брюсова указывается Липскеровым правильно.

Постепенно начиналось то, что можно было бы назвать процессом обызвествления поэтической ткани творчества Брюсова. Уже во «Всех напевах» даже благожелательная Брюсову критика усматривала повторы, «реминисценции из самого себя», хотя эта книга принадлежит еще к лучшим созданиям поэта. В его дальнейших сборниках количество перепевов и готовых стилистических формул, общих мест увеличилось. В особенности это относится к тому, что сохранило в поэзии Брюсова характер нормативного, высокого стиля.

Брюсов не останавливается, например, перед шаблонным сравнением поэзии с венком, который состоит из роз, но в котором есть и шипы («Близкой», 1907). Он отваживается сказать про героиню, что она «как лань пуглива» («Женский портрет», 1913). В духе все тех же трафаретов Брюсов сравнивал страдание с крестными муками, траву — с изумрудом, звезды — с жемчугом, называл свою жизнь челном, который «давно с непогодами дружен», любовь — роковой, обман — сладостным, поэта — магом, иногда — вещим магом и т. д. Вместе с тем и в новых для него, «эмпирически-описательных» стихах из отдела «Родные степи» Брюсову нередко приходилось повторять формулы, давно уже закрепленные в русском искусстве. Все эти брюсовские упоминания об «убогости соломенных крыш», о «забытых усадьбах» и дряхлеющих «парках вековых», о серой вороне, сидящей на сухой осине, о страннике «в сером рваном армяке» не могли не казаться взыскательным читателям Брюсова привычными и хорошо знакомыми.

Эстетическое неблагополучие всех этих формул, сравнений и эпитетов заключалось не столько в том, что они сами по себе были широко распространены, но главным образом в том, что Брюсов недостаточно обогащал их новым познавательным, художественно действенным смыслом, принимая их в готовом виде. Подобные стилистические и смысловые штампы, конечно, тормозили проникновение брюсовской поэзии в глубину жизни и в

¹ Русские ведомости, 1916, 21 декабря.

значительной мере лишали ее художественной свежести. Поэтическое слово может сохранять свою действенность лишь постольку, поскольку за ним стоит новое, раскрываемое поэзией содержание, переосмысление объекта или новый поэтический потенциал, влияющие на содержание. Именно так обстояло дело в период расцвета брюсовского творчества. Но как только содержание было «завоевано», как только Брюсов перестал открывать его или ограничивался «полуоткрытиями», удовлетворяясь во многих случаях лишь вариациями на старые темы, — все эти формулы «высокого стиля», а иногда и образы повседневной действительности превращались в поэтические декорации, отодвинутые от живой жизни или только имитирующие ее.

Разбирая так называемую «военную поэзию», наводнившую русскую периодическую печать 1914 года, Маяковский в качестве одного из образцов этой поэзии цитировал стихи Брюсова:

Не вброшены ль в былое все мы,
Иль в твой волшебный мир, Уэльс?
Не блещут ли *мечи и шлемы*
Над *стрелами* звенящих рельс?

«„Мечи“, „шлемы“ и т. д., — возмущался Маяковский, — разве можно подобными словами петь сегодняшнюю войну! Ведь это язык седобородого свидетеля крестовых походов...»¹

И тем не менее ни увлечение войной, ни перепевы, ни тенденция к вялой эстетизации, ни тяготение к камерным темам не подчинили себе поэзии Брюсова целиком. Широта и размах творческой мысли Брюсова, его историзм, сознание обреченности старого мира, его неудержимый порыв в будущее избавили его от того трагического разрыва с жизнью своей страны, к которому в дни Октября пришли многие из окружавших его поэтов и прозаиков — эстетов, идеалистов и реалистов.

К концу мировой войны Брюсов начинает понимать ее во всем ее ужасном античеловеческом содержании и возвышает против нее свой голос («Тридцатый месяц», январь 1917; «За что?», 1918). Разочарование в войне, которая «обострила глубоко таившиеся противоречия и

¹ Маяковский В. Война и язык. — Новь, 1914, № 126, 27 ноября; также в: Полн. собр. соч. в 12-ти тт., М., 1939, т. 1, с. 374.

вывела их наружу, разорвав все лицемерные покровы»,¹ идеологически подготовило Брюсова к Октябрьской революции.

Важно отметить, что именно к этому времени — к концу войны — относится весьма активное участие Брюсова в издательских начинаниях Горького. Именно тогда, как уже говорилось, Брюсов переводил латышских и финских поэтов и совместно с Горьким редактировал посвященные им сборники (идея сборника армянской поэзии была поддержана Горьким, но сам сборник был составлен независимо от Горького). Тогда же Брюсов становится сотрудником горьковского журнала «Летопись», выступавшего против войны. И это дружественное, трудовое общение обоих писателей, подготовленное их давними спорадически возобновлявшимися контактами, в которых взаимная симпатия совмещалась с литературной рознью, возникло отнюдь не случайно. В этом легко убеждают признания Горького в его письмах к Брюсову. Так, например, в письме 1915 года Горький назвал Брюсова «товарищем по работе на пользу русской культуры»,² а через год писал ему: «Мне кажется, что нам — судьба работать вместе; по крайней мере, я очень хотел бы Вашей помощи, Вашего доброго совета во всех моих затеях». ³ Свой вывод он делает в следующем письме: «Очень хочется работать с Вами много и долго. И — это не комплимент, поверьте! — я не знаю в русской литературе человека более деятельного, чем Вы. Превосходный Вы работник!» И тут же прибавляет: «Вы — поэт божьей милостью, что бы ни говорили и ни писали люди „умственные“». ⁴

Конечно, эти высокие оценки и сотрудничество с Горьким являются в идейной биографии Брюсова фактом показательным и значительным.

К тому же ряду следует отнести такое исключительно важное событие в жизни Брюсова, как сближение его с армянской культурой и ее деятелями, относящееся к 1915—1916 годам. По предложению Московского Армянского комитета Брюсов взял на себя и выполнил огром-

¹ Ленин В. И. Мертвый шоввинизм и живой социализм. — Полн. собр. соч., т. 26, с. 102.

² Письмо от 17 декабря 1915 г. — Печать и революция, 1928, кн. 5, с. 58.

³ Письмо от 16 января 1917 г. — М. Горький. Собр. соч. в 30-ти тт. М., 1955, т. 29, с. 376.

⁴ Письмо от 23 февраля 1917 г. — там же, с. 380.

ную работу по переводу и редактированию переводов армянских поэтов. «...Я хочу подчеркнуть, — писал он в предисловии к сборнику этих переводов, — тот живой и глубокий интерес, какой возбудило во мне изучение Армении. Конечно, никакие обязательства перед издателем... никакие внешние соображения не могли бы заставить меня, — или кого другого, — совершить весь этот труд, прочесть все эти книги, столько учиться и так углубиться в дело! Побудить к этому могло лишь одно: то, что в изучении Армении я нашел неиссякаемый источник высших, духовных радостей, что, как историк, как человек науки, я увидел в истории Армении — целый, самобытный мир, в котором тысячи интереснейших, сложных вопросов будили научное любопытство, а как поэт, как художник, я увидел в поэзии Армении — такой же самобытный мир красоты, новую, раньше неизвестную мне, вселенную, в которой блистали и светились высокие создания подлинного художественного творчества».¹

В заслуженно прославившейся антологии «Поэзия Армении» были собраны многочисленные переводы с армянского, исполненные Брюсовым и привлеченными им русскими поэтами. Снабженные Брюсовым ценными примечаниями и большой статьей, они отражают всю историю замечательной армянской поэзии с древнейших времен до XX века включительно (в переводах, принадлежащих самому Брюсову, представлено более *сорока* армянских поэтов). И этот акт огромного артистического труда и любви, совершенный Брюсовым и его сотрудниками, приобретает особое, историческое значение, если вспомнить, что он осуществлен в год небывалого нацио-

¹ «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов под редакцией со вступительным очерком и примечаниями Валерия Брюсова», М., 1916, с. 5—6 (сборник переиздан в Ереване в 1963 г.). Известный востоковед И. Ю. Крачковский в письме к Брюсову, датированном мартом 1917 г., писал об этом сборнике так: «Я кончил перечитывать «Поэзию Армении» и должен повторить то же, что уже писал: ни в России, ни в Европе (насколько я знаю) ни одна восточная поэзия не представлена в таком образцовом издании, литературно-изысканном и в то же время научно добросовестном. Я могу только мечтать, чтобы хоть когда-нибудь какая-либо милая моему сердцу мусульманская поэзия дождалась такого же счастья у нас в России» (цит. по кн.: Григорьян К. Н. В. Я. Брюсов и армянская поэзия. М., 1962, с. 3—4). На тему о Брюсове и Армении, в частности об его переводах армянских поэтов, существует целый ряд исследовательских работ. Особенно много внимания уделено этому вопросу в сборниках «Брюсовские чтения» на 1966, 1971 и 1980 гг. (Ереван). См. также названную выше книгу К. Н. Григорьяна.

нального бедствия, обрушившегося на многострадальный армянский народ, — невиданной по масштабу кровавой расправы, которой подверглись армяне, жившие в Турции.

Неудивительно, что Брюсов оставил в Армении благодарную память, что в советское время он был удостоен почетного звания народного поэта Армении и что в наши дни Ереван сделался основным центром изучения брюсовского творчества. Ко всему этому следует прибавить, что встреча Брюсова с великой культурой Армении, изучение ее героической и горестной истории,¹ взволнованно-сочувственное вглядывание в судьбу этой страны, нужно думать, не прошли бесследно и для его собственного развития. Приобщение Брюсова к богатой, полной горения и достоинства поэзии Армении и личные связи с армянской интеллигенцией поддерживали его духовные силы и укрепляли его в трагические для России и трудные для него самого годы войны.

Об этом внутреннем, субъективном значении знаменательной, я бы сказал — провиденциальной встречи Брюсова с армянской историей и армянской культурой исчерпывающе ясно сказано в его стихах того времени:

В тот год, когда господь сурово
Над нами длань отяготил, —
Я, в жажде сумрачного крова,
Скрываясь от лица дневного,
Бежал к бесстрастию могил.

Я думал: божескую гневность
Избуду я в своей тиши, —
Смирит тоску святая древность,
Тысячелетних строф напевность
Излечит недуги души.

Но там, где я искал гробницы,
Я целый мир живой обрел:
Запели, в сретенье денницы,
Давно истлевшие цевницы,
И смерти луг — в цветах расцвел.

Армения! твой древний голос —
Как свежий ветер в летний зной:

¹ Вслед за «Поэзией Армении...» вышла в свет книга Брюсова «Летопись исторических судеб армянского народа от VI в. до Р. Хр. по наше время» (М., 1918). Отрывки этой работы перепечатаны в кн.: Брюсов В. А. Валерий. Об Армении и армянской культуре. Ереван, 1963.

Как бодро он взвивает волос,
И, как дождем омытый колос,
Я выпрямляюсь под грозой!

(«К Армении», 9 декабря 1915)

Очевидно, на пути Брюсова, ведущем его к новым идейным горизонтам и в конечном счете к революции, это сближение с живым духом армянского народа являлось одной из важных для него вех.

ПОСЛЕ ОКТЯБРЯ

Процесс идейно-политического расслоения интеллигенции, значительно усилившийся под влиянием событий 1905—1906 годов, в период Октябрьской революции приобрел бурный и острый характер. Часть интеллигенции, наиболее прочно связанная со старым миром, примкнула к активным или пассивным врагам революционного народа. Другая ее часть не находила в себе сил, чтобы сделать выбор, и колебалась между двумя станами. Но среди старой русской интеллигенции существовала и такая группа, которая сразу же после Октября соединила свою судьбу с судьбой победившей революции. «Как и всякий другой класс современного общества, — писал об этих закономерностях Ленин, — пролетариат не только вырабатывает свою собственную интеллигенцию, но он берет также сторонников из числа всех и всяких образованных людей».¹

К тем представителям интеллигенции, о которых говорит Ленин, принадлежал и Брюсов. Октябрьская революция явилась для него ни с чем не соизмеримым событием, раскрывшим в его жизни и творчестве совершенно новые просторы.

Революция покорила Брюсова своими масштабами, своим грандиозным размахом. В противоположность большинству литераторов его круга, он увидел в больших и в повседневных событиях революционной действительности ту героину, которая на короткое время открылась ему в социальных бурях 1905 года и которая прежде являлась ему также в образах истории и мифологии древних цивилизаций. Поэтому отклик его на революцию был понятен. После некоторых колебаний он оце-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с. 389.

нил ее идеи и приветствовал их.¹ Более того, он не удовольствовался ролью пассивного благожелателя революции и, вступив в 1920 году в коммунистическую партию, до самой своей смерти (он умер 9 октября 1924 года) принимал непосредственное участие в культурном строительстве революционного общества.

Эта практическая деятельность Брюсова была широкой и разнообразной. Он заведовал Книжной палатой в Москве, Отделом научных библиотек Наркомпроса, а позже, опять-таки в Наркомпросе, руководил Литературным отделом (Лито). Он работал на ответственных должностях в Главпрофобре, в Государственном ученом совете и в различных секциях этих учреждений.

В своих воспоминаниях о Брюсове А. В. Луначарский называет его необыкновенно точным исполнителем. «Добросовестность, — рассказывает Луначарский, — вот что бросалось в нем прежде всего как в сотруднике нашем по Наркомпросу. Широкой инициативы на своем посту он не проявлял. Эта инициатива отводилась у него целиком в его богатое поэтическое творчество. Она вылилась тоже на почве художественного образования в России, но не столько в его «чиновничьей» работе, сколько в работе живой педагогической».²

В самом деле, послеоктябрьская деятельность Брюсова была особенно плодотворной и приносила ему большое моральное удовлетворение именно в области педагогической. Главной удачей и заслугой Брюсова в сфере педагогической работы следует считать организацию в 1921 году Высшего литературно-художественного института. Этот институт предназначался для подготовки молодых писательских кадров и являлся воплощением давней мысли Брюсова о необходимости профессионального образования для писателей. И через руки Брюсова прошло в то время большое количество студентов и просто учеников, посещавших его на дому, — поэтов и будущих

¹ Имеются факты, свидетельствующие о том, что советская ориентация Брюсова стала известной в авторитетных коммунистических кругах уже в 1918 г. Достаточно сказать, что на общем собрании Социалистической академии общественных наук 8 августа 1918 г. действительный член академии М. Н. Покровский, говоря о возможности привлечения Брюсова к лекторской работе, указал на то, что он стоит «на советской платформе» (см.: Винокурова Н. Н. Письма В. Я. Брюсова в Социалистическую академию общественных наук. — Бр. чтения, 1962).

² Луначарский А. Литературные силуэты. М.—Л., 1925, с. 172.

литераторов. «Он помог десяткам молодых поэтов, которые потом его осуждали, отвергали, ниспровергали, — пишет в своих воспоминаниях Илья Эренбург. — А молодой Советской России этот неистовый конструктор, неутомимый селектор был куда нужнее, чем многие сладкопевцы».¹

Брюсов не только создал свой институт, но в качестве его ректора внимательно руководил им, заботился об укреплении его и улучшении. Преподавательская деятельность Брюсова в стенах Литературного института и в других учебных заведениях заслуживает большого внимания. По своей многогранности и объему она представляла собой необычное явление. Достаточно сказать, что Брюсов читал в институте курсы истории русской, греческой и римской литературы, «энциклопедии стиха», сравнительной грамматики индоевропейских языков, латинского языка и даже истории математики. Кроме того, он преподавал в Московском университете, в Коммунистической академии и в Институте слова.

Политическое самоопределение Брюсова оказало глубокое воздействие на его мировоззрение. «Я считаю, — писал он незадолго до смерти, — что около 1917 года закончился один, совершенно явный период как моей жизни, так и моих литературных работ. Нет сомнения, что я, как, конечно, и всякий сколько-нибудь мыслящий человек, немало менялся за сорок с лишком лет своей жизни, так что и в том, что я писал до 1917 года, можно, при желании, усмотреть ряд «периодов». Но для меня столь же несомненно, что великие события конца 10-х годов, европейская война и Октябрьская революция, побудили меня в самой основе, в самом корне пересмотреть все свое мировоззрение. Переворот 1917 года был глубочайшим переворотом и для меня лично: по крайней мере, я сам вижу себя совершенно иным до этой грани и после нее. Сколько могу судить, это резким образом сказывается не только на том, что я писал после 1917 года, но и на том, как я писал».²

Одной из особенностей этой радикальной идейной перестройки Брюсова являлась ее сознательность и планомерность. Брюсов понимал, что революция требует

¹ Эренбург Илья. Люди, годы, жизнь. Кн. 1 и 2, с. 368.

² Из предисловия В. Брюсова к его сочинениям, которые предполагало выпустить издательство З. И. Гржебина. Опубликовано А. Ильинским в статье «Литературное наследство Валерия Брюсова» (Лит. наследство, № 27-28, с. 472).

всего человека, и он работал над собой во всех сферах своей духовной жизни, постепенно ориентируя их — с переменным успехом — на революционное марксистское мировоззрение. Это была операция по пересадке сердца со всей ее трудностью и дерзостью. «Он относился с огромным уважением к марксистской мысли, — вспоминает А. В. Луначарский в своей уже цитированной статье о Брюсове, — и несколько раз говорил мне, что не видит другого законного подхода к вопросам общественности, в том числе и к вопросам литературы. И если иногда эти усилия большого поэта целиком перейти на почву нового мирозерцания, новой терминологии бывали неудовлетворительны и неуклюжи, то эти добросовестнейшие усилия не могут не вызвать у партии чувства уважения за ту несомненную и серьезнейшую добрую волю, которую Брюсов вносил в свое преображение».¹

В результате этого сдвига позиция Брюсова в литературе глубоко изменилась. Эти изменения отчетливо сказались в его поэтическом творчестве и в его литературно-критических выступлениях, прежде всего в трех основных его статьях — «Пролетарская поэзия» (1920), «Смысл современной поэзии» (1921) и «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (1922).

На основании этих статей и рецензий, напечатанных на страницах советских журналов, можно сделать вывод о том, что давно уже обозначившийся и постепенно осуществлявшийся отход Брюсова от символизма в эти годы окончательно и резко определился. Брюсов не отрицает исторического значения символизма как существенной стадии литературного развития, но вместе с тем констатирует его исчерпанность, непригодность для сегодняшнего дня. В статьях и рецензиях, о которых идет речь, он подвергает суровой критике своих прежних соратников-символистов — Сологуба, Бальмонта, Белого, Вяч. Иванова, все то, что было ими создано за последние годы. Столь же решительно он осуждает в этих статьях и акмеистов, обвиняя их в оторванности от общественной жизни, от интересов социальных и политических, «от поисков современного мирозерцания». В некоторых случаях стремление Брюсова к фронтальной ревизии современной ему поэзии приводит его даже к явно несправедливым суждениям, например в его отчужденном и

¹ Луначарский А. Литературные силуэты, с. 173.

неодобрительном отзыве о Блоке и чрезвычайно резкой, лишенной чувства эстетического масштаба рецензии на «Вторую книгу» Мандельштама.

Совсем другое отношение вызывает у Брюсова футуристическая поэзия — Маяковский, Хлебников, Асеев и близкий к ним Пастернак. Признавая основной задачей русского футуризма в первую очередь языковую реформу, Брюсов был далек от того, чтобы видеть в нем универсальную поэтическую систему, которая может претендовать на будущее. Тем не менее Брюсов считал, что достижения советской поэзии первого революционного пятилетия измеряются именно работой футуристов и связанных с ними поэтов. Именно их творчество, полагал Брюсов, не только со стороны своей формы, но и со стороны содержания включившееся в революционную современность, наиболее отвечает потребностям момента. (Интерес к формальным исканиям в этих высказываниях Брюсова явно преобладает.)

Подробно рассматривая основные поэтические направления того времени, Брюсов с особенным вниманием отнесся к пролетарской поэзии. Он отнюдь не идеализировал творчество пролетарских поэтов. И вместе с тем он был уверен, несомненно преувеличивая их значение, что они ярче, чем представители какого-либо другого литературного течения, выразят новое мировоззрение революционной эпохи. Если Брюсов называл символизм литературным прошлым, а футуризм — настоящим, то в пролетарской поэзии он видел предзнаменование литературного будущего.

И все же свойственные Брюсову трезвость и перспективность мысли и оценок предохранили его от признания за пролетарскими поэтами монопольного права на творческое водительство, которое закреплялось за ними теоретиками Пролеткульта. Дробление литературы на группы решительно не привлекало Брюсова. Более того, он видел в падении групповых барьеров и в слиянии литературы в общем русле одну из предпосылок ее успешного творческого роста. «Разные течения нашей литературы, — пророчески писал Брюсов, — в близком будущем должны слиться в одном широком потоке...»¹ Как в этом, так и в некоторых других высказываниях, касающихся определения характера и задач советской лите-

¹ Брюсов В. Смысл современной поэзии. — Художественное слово, кн. 2. М., 1921, с. 46 (Брюсов, VI, с. 480).

ратуры, Брюсов приблизился к тем принципам, которые действительно легли в основу ее дальнейшего развития и соответствовали плану ее организации в единый союз писателей.

Если сравнить замечания Брюсова о будущем советской литературы с его взглядами, высказанными в конце прошлого и в начале текущего столетия, например в брошюре «О искусстве», в статьях «Ключи тайн» и «Современные соображения», — контраст не может не показаться разительным. Раньше Брюсов фактически отчуждал поэзию от общественного бытия, видя ее назначение в исследовании «тайн человеческого духа», теперь он заявлял, что она должна «сознательно стать выразителем переживаний коллективных». По мысли Брюсова, литературе суждено сделаться в будущем общенародной и общепонятной по форме, а по своей внутренней сути — выявить новое, привнесенное революцией содержание жизни, в первую очередь пафос созидания. «Наши дни, — писал Брюсов в 1921 году, — всего правильнее назвать эпохой творчества, когда везде, прежде всего в Советской России, идет созидание новых форм жизни, взамен старых, разрушенных или в корне подточенных; литература не может не отразить этого общего движения. Поэзия прежних периодов, эпох самовластья, знала лишь пафос протеста или пафос уединения и раздумья; теперь поэтам предстоит явить новый пафос творчества».¹

Идейная эволюция Брюсова, вставшего на этот новый для него путь, большой и разносторонний труд его как поэта, критика, ученого, педагога и общественного деятеля не прошли незаметно. В конце 1923 года советская общественность торжественно отпраздновала его пятидесятилетний юбилей, а Советское правительство, в лице Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета, в особой грамоте отметило его заслуги перед страной и выразило ему благодарность.

Послеоктябрьские революционные стихи Брюсова открывают *четвертый*, последний *период* развития его поэзии. Этот период представлен сборниками «В такие дни» (1921), «Миг» (1922), «Дали» (1922) и вышедшим в 1924 году, уже после смерти автора, «Меа» (т. е. «Спеши»).

Поэзия Брюсова советского периода отразила крутой поворот в его мировоззрении, его напряженные поиски

¹ Там же, с. 45. (Брюсов, VI, с. 477).

нового художественного формосодержания и трудности, вызванные всей этой перестройкой.

На основании таких стихотворений, как «России», «Третья осень», «Только русский», можно заключить, что Брюсов, прославляя революцию, особенно выделял в ней ее национальную сторону, ее героiku и силу. Брюсов увидел в Октябрьской революции национальное возрождение и возвышение родины. Революция, Россия и Советское государство сливались в сознании Брюсова в одно целое. В этом объединении идей революции и созданного ею государства, государственной организации заключалось одно из важных отличий его позиции от подхода к революции Блока, который и прежде, и в эпоху создания «Двенадцати» принимал ее как народную стихию — стихию прежде всего. Брюсов, обращаясь к России, вместе с тем обращался к революции:

... в час мировой расплаты,
Дыша сквозь пушечные дула,
Огня твоя хлебнула грудь, —
Всех впереди, страна-вожатый,
Над мраком факел ты взметнула,
Народам озаряя путь.

Что ж нам пред этой страшной силой?
Где ты, кто смеет прекословить?
Где ты, кто может ведать страх?
Нам — лишь вершить, что ты решила,
Нам — быть с тобой, нам — славословить
Твое величие в веках!

(«России», 1920)

Но идеей национального возрождения не исчерпывался для Брюсова смысл революционных событий. С каждым годом Брюсов все ясней и определенней понимал мировое, планетарное значение Октябрьской революции. И этот всемирный ее смысл неразрывно связывался в его сознании с именем Ленина:

Земля! зеленая планета!
Ничтожный шар в семье планет!
Твое величье — имя это,
Меж слов твоих — прекрасней нет!

(«Ленин», 1924)

Высокий подъем революционного патриотизма, пережитый Брюсовым в то время, и оживление демократических симпатий поэта не подлежат сомнению. Брюсов почувствовал в революции то созидательное, организую-

щее трудовое начало, которое привлекало его с давних пор. Поэзия Брюсова оказалась способной проникаться и заражаться волей к преобразованию и строительству, которую несли в себе революционные массы русского народа. Это выразилось, например, в стихотворении «Оклики» (1921), посвященном победе советской страны над разрухой:

Из войны, из распрь и потрясений
Все мы вышли к бодрому труду;
Мы куем, справляя срок весенний,
Новой жизни новую руду.

Брюсова восхищало то, в чем он видел великие цели революции и великие дела поднятого ею народа. И это величие открывалось ему не только в грандиозных событиях и образах истории. Брюсов увидел его и в будничных, повседневных, бытовых, часто неприглядных проявлениях народной жизни. Устремленность Брюсова к народу, к улице, к толпе, живой интерес к ней и стремление уловить ее новый революционный «язык» отразились в стихотворении «Только русский» (1919):

Но когда в толпе шумливой
Слышишь брань и буйный крик —
Вникни думой терпеливой
В новый, пламенный язык.

Ты расслышишь в нем, что прежде
Не звучало нам вовек:
В нем теперь — простор надежде,
В нем — свободный человек!

Полюби ж в толпе вседневной
Шум ее, и гул, и гам,
Даже грубый, даже гневный,
Даже с бранью пополам!

Здесь, как и в других стихах о революции, *наметилась* вполне конкретная возможность подлинного сближения Брюсова с обновляющейся и строящейся жизнью. Действительность старой России отталкивала Брюсова своим прозаически-буржуазным содержанием, и он уходил от нее в прошлое или пытался подняться над нею эстетическими средствами. Советская Россия предстала Брюсову очищенной от прозаической скверны. Она явилась перед ним «республикой труда», хозяином которой сделался «свободный человек», сумевший создать «новый пламенный язык». Естественно, что преобладающие

тенденции брюсовского метода начала века, так или иначе связанные с символизмом, — отвлечение, идеализация, «украшение» — в этом новом мире лишались своего прежнего основания, хотя в те годы многие революционно настроенные лирики нередко прибегали именно к этой, уже архаической поэтике. Молодая страна не нуждалась в привнесенных поэзией прикрасах и требовала поэтического строя, адекватного действительности, эстетически обнаженного в той мере, в которой поэзия, оставаясь поэзией, позволяла это.

В стихотворении «Только русский» такой подход выражен вполне отчетливо. В «Третьей осени» (1920) он обнаруживается еще рельефнее. Образ хмурой и героической России третьего года революции раскрывается здесь конкретно и жизненно:

Вой, ветер осени третьей,
Просторы России мети,
Пустые обшаривай клетки,
Нищих вали по пути;

Догоняй поезда на уклонах,
Где в теплушках люди гурьбой
Ругаются, корчатся, стонут,
Дрожа на мешках с крупой...

.

Но вслушайся: в гуле орудий,
Под проклятья, под вопли, под гром,
Не дружно ли, общей грудью,
Мы новые гимны поем?

Эй, ветер, ветер! поведай,
Что в распрах, в тоске, в нищете
Идет к заповедным победам
Вся Россия, верна мечте...

«Третья осень» — одно из достижений Брюсова, отвечающих духу революционной действительности. Но из общей массы его послеоктябрьских стихотворений типу «Третьей осени» соответствуют немногие. Соседние с ними стихотворения в своем большинстве основаны на ином эстетическом принципе.

Торжественность и абстрактность поэтики Брюсова, значительно ослабленные в период «Зеркала теней» и «Семи цветов радуги», возрождаются в этих стихотворениях. Отдаваясь инерции своего прежнего стиля, Брюсов решает, например, изобразить Советскую Россию в «венце рубинном и сапфирном», который «превыше туч пронзил лазурь», или сказать, что облик этой новой Рос-

сни «реет властной чарой». Цель, к которой стремятся революционные народы, названа Брюсовым «великой всеобщей лазурностью», будущий идеальный строй — храмом, который нужно сложить на «адамантовом цоколе». Революцию он именует «циклоном», влекущим мир на свой суд, или, опять-таки употребляя свои излюбленные религиозно-культовые образы, «красным псалмом», или «огненной купелью» — метафора, которая уже была использована им в стихотворении о мировой войне.

Этот стиль не соответствовал господствующим эстетическим тенденциям эпохи, не выражал ее конкретной сущности и не мог способствовать обновлению брюсовской поэзии. Отвлеченность художественного метода, оправдывая себя в свое время, теперь оказывалась «творческим проклятием» Брюсова. Показав себя в жизни полезным, деятельным и честным советским работником, Брюсов в поэзии лишь в редких случаях приближался — соблюдая достойный его художественный уровень — к явлениям и интересам революционной эпохи в полноте ее неповторимого, реального содержания. Многие из его стихотворных откликов на революцию получились риторическими и маловыразительными. Все сильнее и сильнее чувствовалась в поэзии Брюсова творческая усталость, с которой поэт героически, почти судорожно боролся и которую все же не мог преодолеть.

Большинство современников Брюсова, в том числе и благожелательно к нему относящихся, признавало, что он к тому времени уже сделал «свое дело на поле поэзии». ¹ Брюсовым, в сущности, переставали интересоваться как живой поэтической силой. Его юбилей прошел без настоящего подъема: с полным соблюдением официальных приличий и все же грустно. Личность и судьба Брюсова последних лет его жизни, даже самое напряжение и перенапряжение его воли предстают перед нами в трагическом свете. Борис Пастернак, приветствуя Брюсова в день его юбилея, имел право сказать,

... что Брюсова горька
Широко разбежавшаяся участь?

(«Брюсову», 1923)

Груз прошлого давит стареющего и утомленного поэта. Собственная память представляется ему растущей башней, населенной видениями прожитой жизни («Дом

¹ Есенин Сергей. В. Я. Брюсов. — Собр. соч., М., 1962, т. V, с. 82.

видений», 1921). В стихотворении «Груз» (1921) Брюсов как бы инвентаризирует огромный фонд своего сознания, отложения своего жизненного и культурного опыта, и сам не знает, что делать со своим богатством:

Книг, статуй, гор, огромных городов,
И цифр, и формул — груз, вселенной равный,
Всех опытов, видений всех родов,
Дней счастья, мгнов скорби своенравной...

Теоретически усваивая и искренне приветствуя новую программу жизни, Брюсов не мог выработать в себе такого же, совпадающего с нею жизнеощущения. Одного намерения и воли, даже неутомимой брюсовской воли, было для этого мало. В стихотворении 1922 года «Волшебное зеркало» он признавался в этом вполне прямо, со свойственной его поэзии откровенностью:

Но глаза! глаза в полстолетие
 партдисциплине не обучены:
От книг, из музеев, со сцены —
 осколки (как ни голосуй!),
Словно от зеркала Г. Х. Андерсена,
 засели в глаза.

В самом деле, «глаза», поэтическое зрение Брюсова не всегда соответствовали его рассудку, да и рассудок не во всех случаях вел его навстречу материалистическому мировоззрению (достаточно сказать, например, о его сохранившейся до конца вере в спиритические феномены и доктрины).

В последние годы жизни немало сил и труда отдал Брюсов тому, что он называл *«научной поэзией»*. Как следует думать, именно в ней он искал выхода из угрожающего его творчеству кризиса — способов реанимации своей лирики. Тяготение Брюсова к «научной поэзии» вполне уловимо и в прежних его книгах (см., например, уже отмеченные стихотворения «Халдейский пастух», «В дни запустений», «Фонарики», «Жизнь», «Сын земли» и др.), но энергичное и концентрированное выражение оно получило лишь теперь, в сборниках «Дали» и «Меа». Эти две книги соответствуют как бы второй фазе развития послеоктябрьской лирики Брюсова.

Работая над построением «научной поэзии», Брюсов в свое время опирался (об этом уже упоминалось) на Рене Гиля, с которым когда-то поддерживал оживленные литературные связи, и на французских авторов,

сочувствовавших Гилю и разделявших его взгляды.¹ Брюсов настойчиво доказывал право этой поэзии на существование и, воскрешая ломоносовскую традицию, создавал многочисленные образцы стихотворений, отвечающих его замыслу. «Стихам, собранным в этом сборнике, — писал Брюсов в предисловии к сборнику «Дали», — может быть сделан упрек, что в них слишком часто встречаются слова, не всем известные: термины из математики, астрономии, биологии, истории и других наук, а также намеки на разные научные теории и исторические события. Автор, конечно, должен признать этот факт, но не может согласиться, чтобы все это было запретным для поэзии. Ему думается, что поэт должен, по возможности, стоять на уровне современного научного знания и вправе мечтать о читателе с таким же мирозерцанием. Было бы несправедливо, если бы поэзия навеки должна была ограничиться, с одной стороны, мотивами «о любви и природе», с другой — «гражданскими темами». Все, что интересует и волнует современного человека, имеет право на отражение в поэзии».²

Отличительный признак «научной поэзии», в том варианте, в каком она складывалась у Брюсова, заключается в ее специфической тематике и в той атмосфере свойственного Брюсову «космического любопытства», о которой уже говорилось выше. Лирические размышления о прошлом и будущем человечества и вселенной, о преемственности культур, о роли личности в круговороте мировых сил, о теории относительности, об электро-не, об обитаемости звезд и возможности сношений с их гипотетическими обитателями, о возможности управлять движением земного шара в пространстве,³ о воз-

¹ Большая сочувственная статья Брюсова о Рене Гиле была напечатана в «Весах» (1904, № 12). Общая характеристика «научной поэзии» во Франции дана Брюсовым в названной уже статье «Литературная жизнь Франции. Научная поэзия» (Русская мысль, 1909, № 6; Брюсов, VI). Тема о Брюсове и Рене Гиле, поэте с позитивистским уклоном, отколовшемся от французского символизма, нуждается в научной разработке. Выдержки из писем обоих поэтов друг к другу, опубликованные в Бр. чтениях 1966 года, имеют преимущественно внешний характер и почти не дают материала для сравнительной характеристики их художественных систем и не способствуют прояснению вопросов о возможном влиянии Рене Гили на Брюсова как теоретика и поэта.

² Брюсов В. А. Дали. М., 1922, с. 7 (Брюсов, III, 571).

³ Кстати сказать, эта последняя тема, звучащая в творчестве Брюсова с большим постоянством, в прежних и новых его стихотворениях, начиная с оды «Хвала человеку» (1906), несомненно была

мощности существования разумных существ в недоступных нам «энных измерениях», о проблеме жизни и смерти — вот круг тем, разрабатываемых Брюсовым в его последних стихах. И в освещении всех этих тем неотступно присутствовало исконное брюсовское порывание к таинственному и упоение неведомым:

Быть может, эти электроны —
Миры, где пять материков,
Искусства, знания, войны, троны
И память сорока веков!

Еще, быть может, каждый атом —
Вселенная, где сто планет;
Там — все, что здесь, в объеме сжатом,
Но также то, чего здесь нет.

(«Мир электрона», 1922)

Или:

Высь, ширь, глубь. Лишь три координаты.
Мимо них где путь? Засов закрыт.
С Пифагором слушай сфер сонаты,
Атомам дли счет, как Демокрит.

Путь по числам? — Приведет нас в Рим он.
(Все пути ума ведут туда!)
То же в новом — Лобачевский, Риман,
Та же в зубы узкая узда!

Но живут, живут в N измерениях
Вихри воль, циклоны мыслей, те,
Кем смешны мы с нашим детским зреньем,
С нашим шагом по одной черте!

(«Мир N измерений», 1924)

Стихи Брюсова, о которых можно судить по этим образцам, действительно пестрели именами людей науки и содержали в себе целый арсенал названий и терминов из области истории, географии, математики, астрономии, биологии, вплоть до химических формул. Нельзя не отметить характерные для него в этих стихах широту знаний, осведомленность в новейших научных теориях и размах прогнозирующей мысли. Самая идея включения в сферу поэзии научного материала должна быть признана плодотворной и богатой перспективами. Поворот внимания к *поэтической* стороне науки, которая в XX веке

обязана своим происхождением утопии философа-идеалиста Н. Ф. Федорова (см. его статью «Астрономия и архитектура». — Весы, 1904, № 2).

и сама явно повернулась к философии и поэтическим интуициям, попытка воссоздания на современной основе синкретического научно-поэтического мышления, которое было известно античным философам, историкам и поэтам, более других Лукрецию Кару, — неоспоримая заслуга Брюсова. Во всяком случае, советские поэты, раскрывшие свое творчество научной теме, своим ближайшим, хотя и не совпадающим в подходе к ней предшественником имели Валерия Брюсова (среди них значительное место занимал Заболоцкий, отчасти Мартынов, но не был полностью чуждым этой линии и Мандельштам эпохи «Ламарка» и ближайших последующих лет¹).

И тем не менее «научные стихи» Брюсова являются скорее лишь опытами, поисками новых творческих путей, в которых он еще не утвердился прочно. К тому же и философские решения, положенные в основу этих стихов, не имели у Брюсова устойчивого характера. В его стихотворениях, относящихся к «научному циклу», мы найдем следы релятивизма и «космического пессимизма», которые трудно связать с рядом стоящими мажорными декларациями поэта, — противоречие, вполне законное для лирики, но не вполне соответствующее «программе».

В лирике Брюсова, представленной двумя последними сборниками, и прежде всего в «научной поэзии», сильно и резко выдвигаются особенности его (заново формирующегося) художественного метода. Ориентация на научное содержание, с его специфическим словарным и образным выражением, сочеталась в ней с энергичными попытками переработать всю структуру, весь интонационный и синтаксический тип стиховой речи. «Перед современной литературой, прежде всего перед современной поэзией, — писал Брюсов, — стоит ответственная задача: создать такие новые формы, которые могли бы вполне выразить новое содержание жизни. Предстоит

¹ Достаточно сказать, что даже в таком эссе, как «Разговор о Данте» (1933), Мандельштам считает необходимым пользоваться словами-понятиями точных наук: атомное ядро, силовой поток, измерения для отсчета, магнитная буря, теория квант и т. п. В таком контексте становится понятным и его вопрос-восклицание: «Как быть с нашей поэзией, позорно отстающей от науки?» (Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967, с. 48). Параллельно с Брюсовым и независимо от него научным материалом в своей поэзии пользовались М. Волошин и В. Хлебников.

вновь овладеть стихией языка... Поэты должны организовывать этот новый язык, найти новые слова для новых понятий, вдохнуть жизнь в разные, столь многочисленные у нас словообразования, откинуть все лишнее, освятить своим авторитетом удачное. Помимо выработки нового словаря, поэты должны создавать и новый синтаксис, более отвечающий потребностям момента... более отвечающий быстроте современной мысли, привыкшей многое только подразумевать».¹

И Брюсов последовательно применял эти общие суждения к своей поэтической практике. При этом он считал для себя возможным нередко ориентировать свою поэтику на лириков младшего поколения — на Маяковского и особенно на высоко ценимого им Пастернака (случай влияния младших поэтов на признанного поэтического метра в истории литературы редкий!). Он строил свои стихи 1922—1924 годов на принципе поэтической какофонии, ритмических перебоях, синтаксических разрывах (стремление к дискретности словесного ряда), отяжеляющей концентрации ударных слогов (спондеический ритм), на скоплениях согласных, на максимальном для него употреблении неточных рифм, как бы стремясь к тому, чтобы отменить гармоническую основу русской поэзии предшествующих периодов. Вместе с тем, в противовес символистской лирике, отличающейся, почти как правило, расточительным отношением к словесному материалу, Брюсов выдвигает в стихах своих последних сборников принцип предельного сгущения смысла, крайнего лаконизма, повышая этим содержательную вместительность стиха. В неопубликованной при жизни статье «Ктематика» (1920) он требовал от современной поэзии умения «достичь наиболее удаленной цели кратчайшими путями, дать максимум впечатлений через минимум средств. Допустимы все способы словесного выражения, все размеры, все ритмы, все ассонансы, употреблявшиеся до сих пор, и те, которые могут быть употреблены. Но все, замедляющее удар, должно быть отброшено».²

«Есть чему поучиться и в последних его (Брюсова. — Д. М.) книгах — «Далях» и «Последних мечтах», — писал Осип Мандельштам. — Здесь он дает образцы емко-

¹ Брюсов Валерий. Смысл современной поэзии. — Брюсов, VI, 478—479.

² Брюсов В. Ктематика. — Филологические науки, 1964, № 3 (опубликовано Б. М. Сивоволовым).

сти стиха и удивительного расположения разнообразных слов в скупом отмеренном пространстве». ¹ Этот отзыв, принадлежащий большому русскому поэту, нельзя не принять во внимание. К этой оценке поздних лирических книг Брюсова уместно присоединить мнение крупнейшего современного стиховеда М. Л. Гаспарова. «Брюсов явился перед читателем, — пишет М. Л. Гаспаров, — полностью преобразенным — и в идеях, и в ритме, и в рифме. Позднего Брюсова можно любить или не любить, но не признавать за ним резкого и оригинального своеобразия невозможно». ²

Приведенные суждения, поскольку они касаются поэтики Брюсова, ее своеобразия, не вызывают сомнений. Но эти суждения ограничены, аспектны. При синтетическом подходе к вопросу, включающем понятие «поэтичности», «лиризма», «органики» стиха, завершающую фазу творческого развития Брюсова вряд ли можно считать неоспоримым достижением, независимо от чисто субъективного подхода («можно любить или не любить»). И здесь еще в большей степени, чем в стихах эпохи своего подлинного расцвета, Брюсов оказался скорее разведчиком будущих возможных путей поэзии, художником, конструирующим серию удачных и менее удачных творческих моделей, чем создателем живых самодостаточных поэтических организмов.

В реформаторской работе Брюсова-поэта того времени, при всем богатстве его идей, чувствуются в какой-то мере следы формалистического уклона, стремление выдвинуть в своем творчестве подчеркнуто ощутимую, излишне остранившую, своего рода самоценную поэтику. Поверить в то, что на такой основе можно было создать большую поэзию, не легко. Громоздкие, лишенные свободного дыхания, перегруженные эрудицией лирические опыты последнего Брюсова в своей подавляющей части могли серьезно заинтересовать, но не могли привлечь к себе ни читателя (независимо от его уровня), ни поэзии тех лет. Лирическая стихия обнаруживается в его поэзии от случая к случаю, скрываясь за горами научной номенклатуры и вздыбленным синтаксисом.

¹ Мандельштам О. Буря и натиск. — Русское искусство, 1923, № 1, с. 77.

² Гаспаров М. Л. Брюсов-стиховец и Брюсов-стихотворец (1910—1920-е годы). — Бр. чтения, 1973, с. 41. См. также его статью «Идея и образ в поэтике «Далей» (Бр. чтения, 1973).

И все же нам следует считаться не только с общим бесспорно интересным и многообещающим тематическим замыслом поздних лирических книг Брюсова, с рядом частных удач в осуществлении этого замысла, но и с тем, что сами искания и даже неудачи его поучительны. Независимо от результатов, которых добивался Брюсов в этот период, самый характер и пафос его творческой работы того времени заслуживают глубокого уважения. Брюсов начинал и продолжал свою литературную деятельность как смелый новатор, внесший в русское поэтическое творчество существенный вклад, и закончил ее — находясь на исходе своих сил и своих дней — отважным экспериментом. На всех этапах своего пути он строго исполнял веления своего поэтического долга и оставался верным ему до конца.

«...Сознавая все свои недостатки и ошибки, — говорил Брюсов на своем юбилее в 1923 году, — я все-таки не даром делал тот путь, по которому я прошел». ¹ И Брюсов был прав. Литературный путь его представляется в высокой степени знаменательным. Брюсов вступил в литературу вождем «новой поэзии», впитавшей в себя атмосферу «страшного мира» — последних стадий существования навеки уходящей жизни. Брюсов прошел сквозь строй сложной и бурной эпохи. И жизнь, развернувшая перед ним три войны и три революции, показавшая ему и мрачную «столыпинскую реакцию» и годы небывалого всенародного подъема, многому его научила. Она поставила его на путь преодоления декадентства, индивидуализма и скепсиса. Она укрепляла в нем трезвое отношение к миру. Она обнажила перед ним ущербность буржуазно-мещанской цивилизации. Она, наконец, подготовила его к самому значительному шагу, который он сделал, — к разрыву с обществом, заканчивающим свой исторический цикл, и к переходу в лагерь революции.

Поэзия Брюсова, отразившая все этапы его идейного развития и значительно обогатившая русскую литературу XX века, заслуживает нашего пристального внимания и изучения.

1968, 1985

¹ Сб. «Валерию Брюсову». М., 1924, с. 57.

О МИФОПОЭТИЧЕСКОМ НАЧАЛЕ В ЛИРИКЕ БЛОКА

Предварительные замечания

Внемлю сказке древней, древней...

А. Блок. «Сны»

Верь, друг мой, сказкам: я привык
Вникать

В чудесный их язык...

А. Блок. «Было то в темных Карпатах...»

1

В работах и суждениях о Блоке современных исследователей (З. Г. Минц, Т. М. Родина, Н. Г. Пустыгина, А. Л. Григорьев, Д. М. Магомедова, автор этой статьи и др.) все чаще и чаще встречаются слова «миф», «мифологический», «мифологизация». И нужно признать, что вопрос об отношении творчества Блока к мифу — пока еще только намеченный — возникает вполне своевременно. Обращение к этому вопросу определяется и стимулируется самой логикой последовательного изучения Блока — с одной стороны, а с другой — бурно развивающимся во всем мире научным интересом к мифологическим проекциям и мифотворческому началу в новой и в современной художественной литературе. Хорошо известны имена зарубежных ученых, работавших в этой области, таких, как Н. Фрай, М. Элиаде, Дж. Кэмпбелл, М. Бодкин, Г. Слокхвер и других, пришедших на смену основоположникам науки о мифе и в разной мере испытывавших их влияние, прежде всего и главным образом Фрейзера и Юнга. К тем же проблемам в последнее время начинают подходить и наши исследователи и критики: Е. М. Мелетинский, А. Ф. Лосев, В. Н. Топоров, а также участники сборника «Литература и мифология» (1975) и др.

Зарубежная литература о современном мифотворчестве огромна. По-видимому, происхождение известной ее части приходится объяснять внешним увлечением модным вопросом — тем, что можно назвать эпидемической мифоманией, инфляцией мифологизма. Но и в серьезной литературе на эту тему, как это неизбежно бывает при разработке дискуссионных вопросов и столкновений различных мировоззрений и методологий, нередко оказывается спорным не только решение проблем, но и выделение объектов изучения — само право рассматривать те или другие феномены искусства нового времени как неомифологические или мифопоэтические явления или исключить их из сферы мифоподобия. Особенно обращает на себя внимание — как один из симптоматических фактов — утверждение тотального мифологизма, распространяющее понятие мифа едва ли не на всю духовную жизнь человечества. Такова, например, позиция Поля Валери в его «Письме о мифах» (1928), в котором, при отсутствии критерия реальной действительности, панмифологизм соединяется с крайним «мифологическим» релятивизмом, в сущности солипсизмом.

И позиция Валери далеко не уникальна в европейско-американской науке и эссеистике и намечается даже у русских авторов.¹ Весьма далекий от Валери по мировоззрению и эпохе известный американский критик, защитник реализма, Малькольм Каули в статье «Три цикла развития мифа в американской литературе» (1962) приходит к выводу о том, что основным делом чуть не всей литературы Соединенных Штатов, включая таких различных авторов, как М. Твен, Ф. Купер, Синклер Льюис, Т. Элиот, Стейнбек, Фолкнер и др., служит создание универсальных мифов об американской жизни. Каули, конечно, понимает миф в литературе совсем по-иному, чем Валери, видя в мифе-форму отражения жизни, но и у него смысл понятия «мифология» или «неомифология» крайне расширяется. Тем более в теории и практике чрезвычайно разросшегося американского и западноевропейского мифологического течения в изучении литературы представление о мифе в искусстве приобретает всеобъемлющий характер. В результате возни-

¹ Ср. у М. Цветаевой в форме предельного обобщения («Дом у Старого Пимена», 1934): «И так как все — миф, так как не-мифа нет, вне-мифа — нет, из-мифа нет, так как миф предвосхитил и раз навсегда изваял — все» (Цветаева Марина. Соч. в 2-х тт., М., 1980, т. 2, с. 46).

кает своего рода мифологизм без берегов. Иначе говоря, миф для многих исследователей и критиков, в сущности, становится синонимом всякого словесного искусства, которое, если оно имеет право так называться, всегда обобщает, толкует и духовно организует и в этом смысле творит действительность.¹ С крайними выводами, вытекающими из этих позиций, трудно согласиться без очень существенных поправок. Во всяком случае, нельзя одобрить то необузданное литературоведческое фантазирование в мифологических толкованиях современных художественных произведений, которое на этой почве нередко возникает и которым часто увлекаются серьезные и эрудированные ученые.

И тем не менее всем этим тенденциям, исходящим от эссеистов, критиков и исследователей, художественная литература нашего столетия, а отчасти и предшествующих эпох, дает серьезную опору. Прямая или косвенная ориентация известной и значительной части литературы XX века на древний миф или древние мифопоэтические образцы, как и появление многочисленных произведений, порожденных современным мифотворчеством, «неомифологизмом», — все это не случайно заставляет некоторых критиков считать, что наступила новая мифологическая эра в литературе, пришедшая на смену реализму XIX века. К какому бы типу мифологизации ни отнести этот вывод сам по себе, серьезные поводы к его появлению существуют. Мифопоэтические построения как некую почти непрерывную и резко выделенную традицию мы встречаем начиная с Р. Вагнера (тексты опер) и Ницше, в западноевропейском и русском символизме, у Йетса, в «Улиссе» Джойса, у Т. Манна, в произведениях Кафки, отчасти у Фолкнера, у Гессе («Игра в бисер»), у французских драматургов XX века (Кокто, Жироду, Ануи), в «Чуме» Камю, у Ионеско и Беккета, в романах Кобо Абэ («Женщина в песках»), Апдайка («Кентавр»), Маркеса («Сто лет одиночества», «Осень патриарха») и во многих других современных латиноамериканских романах, у Маяковского («Про это»), у Платонова («Чевенгур»), у Пришвина, А. Грина, в «Мастере и Маргарите» Булгакова и у многих, многих

¹ Подробнее: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976 (часть I. Новейшие теории мифа и ритуально-мифологический подход к литературе); Козлов А. С. Мифологическое направление в литературоведении США. М., 1984.

других. (В этот перечень зарубежных авторов и их произведений, тяготеющих к «мифологической структуре», входят лишь некоторые, немногие, хорошо известные советскому читателю.)

В творчестве этих писателей мы замечаем ориентацию — поскольку она возможна для нового времени — на мифологический тип сознания, на мифологические структурные особенности или на вполне определенные мифологические образцы, взятые прежде всего из древнегреческой или библейско-новозаветной мифологии. Но по содержанию и функции к мифопоэтическим явлениям мы вправе приравнять и произведения классической европейской литературы — «Божественную комедию», «Потерянный и возвращенный рай», «Фауста», мистерии Байрона, «Медного всадника», «Моби Дика» Мелвилла (произведение, по праву особенно привлекающее американских мифологистов) и пр.

В развитии учений о мифе XIX и XX столетий исключительно большое значение имели взгляды Шеллинга, Ф. Шлегеля, И. Гердера, Я. Гримма. Шеллинг поставил вопрос о создании новой европейской мифологии, причисляя при этом к «мифологическим личностям» не только Фауста, но и главных героев Шекспира, и Дон-Кихота, и Санчо Пансу.¹ Что касается писателей, которых мы привыкли относить к реализму (Достоевский, Гоголь), не говоря уж о Лермонтове с его «Демоном», то и в их творчестве легко отыскиваются мифопоэтические начала,² хотя суждения об их «мифологизме», очевидно, следует ограничить. Признавая огромное значение в генезисе литературных произведений мифологических «архетипов» (конкретных образцов и принципов мышления), несущего мифологическое содержание фольклора или ведущего к мифотворчеству «архетипного» и «метафорического» воображения (термины Филиппа Уилрайта), мы не можем принять, однако, концепции панмифологизма. В искусстве приходится сталкиваться не только с мифом, но и художественным типом, и грань между

¹ Шеллинг. *Философия искусства*. М., 1966, с. 148.

² Вопрос о мифологическом аспекте у этих трех писателей впервые, хотя и бегло и со своей особой точки зрения, поставлен еще русскими символистами (особенно характерен разбор «Бесов» в кн. Вяч. Иванова «Борозды и межи» (1916). О мифологизме у Лермонтова более других писал В. Розанов («„Демон“ Лермонтова в окружении древних мифов» (1901), «„Демон“ Лермонтова и его древние родичи» (1902) и варианты этих статей).

этими двумя категориями не следует оставлять без внимания, хотя они и могут сближаться между собой.

Типовые и мифопоэтические образы совпадают как формы обобщения явлений, норм и возможностей жизни, но в то же время отнюдь не допустимо их отождествление. Древний миф есть представленная в образах антропоморфная структура, выражающая мировоззрение ее творцов, созданная общенародной фантазией и мыслимая в эпоху ее возникновения как подлинная реальность. Древний миф не противопоставлен историческому мышлению, но подымается над конкретно-исторической сферой и питается преимущественно природно-космологическими и антропологическими обобщениями. Миф нового времени, иначе говоря — художественный, поэтический миф, пропущен через индивидуальное сознание с его рефлексией и авторским свободным отношением к изображаемому. Художественный миф, в отличие от древнего, широко открыт историческому содержанию, которое может совмещаться в нем с космизмом, универсальным антропологизмом, а иногда и с рудиментарным архаизмом древнего мифа. Но древний и новый мифы в равной мере вырастают лишь в соседстве с неизвестным, внося в непознаваемое или хаотическое стройность и осмысленность мирового закона или того, что понимают под ним творцы мифов.

Типологическое творчество на зрелых этапах его развития, в отличие от неомифологического, ограничивается созданием эстетических объектов, включенных в историческую и бытовую действительность, а в реалистической литературе нового времени тяготеющих к социальному наполнению и осмыслению. Строительным принципом типических образов, так же как и неомифологических, является фантазия, но совсем иной природы, чем фантазия, лежащая в основе мифа, — прочно спаянная с наличной действительностью, контролируемая ею и обычно (не всегда и не во всех аспектах) сознаваемая автором и читателем как литературная условность (презумпция условности).

Неомифологическое словесное искусство нового времени — это построенная на основе сверхобобщений с проекцией на «сверхсюжет» при помощи завещанной традицией или авторской фантазии «вторая поэтическая действительность». Она берется метаисторически, превращаясь иногда в фантазмагорию, за которой может стоять содержание, так или иначе относящееся к реальной исто-

рии и реальному быту. С этим связана и символическая природа современного мифа.¹

Мифопоэтическое и типическое не отделяются друг от друга непроходимой стеной. «Ведь в типичном, — пишет Томас Манн, — всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как всякий миф, — это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предназначенные ей приметы».² Томас Манн прав в своем стремлении сблизить категории мифа и типа, и все же мера этого сближения в его суждении несколько преувеличена. Отношение мифического и типического к историзму и реальности, при всех диалектических совпадениях этих категорий между собой, все же различно — и об этом не следует забывать. Ко многому из того, что панмифологи-сты склонны считать в новой литературе мифологическими образами и ситуациями, целесообразно применять закрепленное традицией наименование «тип», помня, однако, что в типических построениях может проступать иногда метаисторическое содержание, а вместе с ним — древние мотивы и схемы.

Явления искусства, о которых идет речь, мы называем мифопоэтическими, поскольку присутствующая в них «мифологическая» фантастика не выдается за подлинную эмпирическую реальность, а мыслится как условность или символика. Но в образах этого искусства, не отделимого полностью от современного ему исторического момента, привлекает внимание отпечаток космологической мысли или «воспоминание» (анамнезис) о древнем мифе, о сумеречных движениях первобытного сознания. Мы ощущаем это в поэме Мильтона, и в трагедии об Эмпедокле Гельдерлина, и в творчестве Гофмана, и в «Демоне» Лермонтова, и во многих произведениях XX века. Мифопоэтические образы и сюжеты такого рода

¹ Ср. обоснование символического характера мифа А. Ф. Лосевым. «Всякий миф, — читаем у него, — является символом уже потому, что он мыслит себе общую идею в виде живого существа, а живое существо всегда бесконечно по своим возможностям» (Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 174).

² Манн Т. Иосиф и его братья (доклад). — Соч., М., 1960, т. 9, с. 175.

подымаются над локальными отрезками истории, если они в какой-то мере приурочены к истории, и становятся, не теряя этих локальных связей, универсальными обобщениями.

Но бывает и другое. Во многих случаях факты искусства, по всем признакам подводимые под категорию «типического», то есть литературные персонажи, психологические и бытовые ситуации, исторически конкретизированные, приобретают характер универсально обобщающих праобразов, то есть являются одновременно макро- или метаисторическими и в этом смысле мифопоэтическими, хотя и реализованными без помощи мифологической фантазии. Таковы образы Фальстафа, Тартюфа, Хлестакова, Чичикова, Обломова, Передонова, старого Аблеухова. Здесь эмпирически индивидуальное составляет первый план, социально-типическое — второй, мифо-символическое — третий.

Неомифологические образы и представления культивируются в самых широких литературных сферах XX века — далеко не в одном лишь модернизме. Критерий оценки этой мифологизированной литературы нужно искать не столько в самом методе мифологизации, сколько в конкретной направленности и эстетическом уровне произведений, построенных на основании этого метода, иначе говоря — в их отношении к истине, включая в нее и истину художественную.

Притяжение писателей к древнему мифу, основанному на «коллективных представлениях» (Леви-Брюль), и к мифологическим формам вообще зависело от многих разнородных причин. К ним относятся предельно обобщающий характер мифа, его космогоничность, необходимость для новых заданных жизнью обобщений, присутствие в окружающем содержания, не поддающегося в его максимальном объеме рационалистическому объяснению и ограниченной в себе типологизации, стремление противопоставить собранность мифа, его органику, его живое тепло пагубным для искусства духовной энтропии, отчуждению, разброду, ослаблению естественных связей в индивидуалистическом мире, а также (это — из причин другого ряда) стремление реализовать релятивистские возможности новой мифологии (ср. синхронные ей и вполне закономерные элементы «научного релятивизма» в теории Эйнштейна и в квантовой физике). Вместе с тем миф оказался для писателей XX века средством к тому, чтобы преодолеть «малый», «локальный» исто-

ризм и перейти к макроисторическим и даже метаисторическим масштабам. В связи с этим мы имеем право говорить, что мифопоэтическое начало может быть более реальным, чем эмпирическое изображение. В «Мастере и Маргарите», например, иллюзорны многие аспекты в изображаемой действительности, быт, а миф несет в себе метаисторическую истину и в этом — высшем — смысле представительнее и подлиннее действительности — относится к ней как субстанция к акциденции.

Но оборотной стороной предельного расширения или, что то же самое, устранения временной перспективы и своеобразия мифологического мышления иногда являлось скептическое отношение к историзму и к самой возможности научного и реалистического осмысления действительности. В таких случаях мифотворчество в современной литературе ведет к отрыву от реального мира, к тому, что «писатель-мифотворец», по выражению Роберта Веймана, попадает «за решетку мифологической системы». ¹ И более того, в крайних своих проявлениях мифологизирующая мысль, отрываясь от разума и совести истории в ее поступательном движении, может наполняться и в отдельных случаях наполнялась — преимущественно вне большого искусства — антигуманистическим содержанием, доходя в пределе своего падения до мифоложества, изобретения чудовищных фашистских мифов XX века — мифа об избранной расе и ее безграничных правах, о непогрешимом вожде, реализующем бессознательную волю нации, о сакральной власти тоталитарного государства и т. п.

2

Сравнительно ранним, но знаменательным периодом в литературном мифотворческом движении нового времени следует признать западноевропейский и русский символизм. В культуре русского символизма интерес к новой мифологии и широкий поток неомифопоэтического творчества был предопределен самой сутью этой культуры и явился естественным продолжением традиций французских парнасцев и символистов, а также в особенности немецких романтиков, сыгравших в истории возрожденного «мифологизма» исключительно значимую,

¹ Вейман Р. История литературы и мифология. М., 1975, с. 253.

первостепенную роль. Здесь следует заметить, что агрессивно-реакционное ответвление мифотворчества, в сущности, не проявило себя в русском символизме. Во всяком случае, в мифотворческой эстетике символизма гуманистическое начало оказалось в значительной мере преобладающим. Впрочем, изучение мифопоэтического аспекта в творчестве русских символистов и тем более их теоретических высказываний, относящихся к этому вопросу, только еще начинается.¹

Касаясь этой темы, важно отметить присутствие мифотворческой стихии не только в литературных произведениях символистов, но и в их жизненных восприятиях и жизненном укладе. Мифологизация, а иногда и проще — мифологизирующее обыгрывание личных, особенно любовных отношений, дружбы, природы, города, истории и образов современников, возлюбленных, друзей или знакомых представляется у таких символистов, как Блок, Вяч. Иванов, относительно близкий к ним Волошин и др., в такой же мере фактом их поэзии, как и биографии. Одним из самых заметных и показательных примеров проникновения «творимой легенды», мифа в реальную жизнь, в личные отношения продемонстрировали участники московского символистского кружка «аргонавтов» (1901—1903 годы), вдохновляемого Белым и Эллисом. Этого специфического и очень важного ракурса темы неомифологизма символистской культуры в настоящей статье я затрагивать не буду.²

¹ См. статьи А. Л. Григорьева «Мифы в поэзии и прозе русских символистов» (сб. «Литература и мифология», Л., 1975), З. Г. Минц и Н. Г. Пустыгиной «Миф о пути» и эволюция писателей-символистов» («Тезисы I Весосоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века», Тарту, 1975), А. В. Лаврова «Мифотворчество аргонавтов» (сб. «Миф — фольклор — литература», Л., 1978). З. Г. Минц «О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов» (сб. «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века», Тарту, 1979), Н. Молчанова «Мифотворчество в трактовке символистов» (сб. «Творчество писателя и литературный процесс», Иваново, 1981), К. Петросова «Эволюция мифологических мотивов в творчестве Александра Блока» (там же, 1983), Н. А. Молчанова «Мотивы русской мифологии и фольклора в лирике символистов 900-х годов» (Автореферат. Горький, 1984), А. Л. Топоркова «Из мифологии русского символизма. Городское освещение» («Мир Блока». Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 657, Тарту, 1985).

² Содержательная и интересная характеристика мифотворчества как особенности жизненного обихода кружка «аргонавтов» дана в названной выше работе А. В. Лаврова. Между прочим, сравнивая

Толкованием мифологии, первобытного анимизма и магизма занимался еще Вл. Соловьев, виднейший предшественник символистов (см. его статьи: «Мифологический процесс в древнем язычестве», 1873; «Первобытное язычество, его живые и мертвые остатки», 1890). Но глубоким знатоком древнегреческой мифологии, исследователем и интерпретатором ее в связи с его символистской теорией стал Вяч. Иванов. Он объявил мифологию литературы, мифотворчество, переход от символа к мифу основной задачей современного искусства, магистральным путем к преодолению декадентского индивидуализма, иллюзионизма и способом приобщения к народной душе. При этом почвой мифа Вяч. Иванов считал религиозно-мистическое сознание, а отличие мифа от родственного ему символа видел в «народности», в динамическом характере мифа, в его «глагольной основе», в его устремленности к сюжетному действию, к событию, которые еще не развернулись в символе. Эти теоретические положения Вяч. Иванов развивал, видоизменял, но, в основном, не отступал от них в течение многих лет. Он применял их в анализе и в оценках литературы текущей и удаленной во времени.

Литературно-эстетические позиции Блока и Вяч. Иванова далеко не совпадали, и тем не менее младший поэт уже на перевале от раннего к среднему периоду своего творчества живо интересовался теоретическими концепциями своего старшего современника и отчасти испытал его влияние. Очевидно, больше всего на Блока влияли мысли Вяч. Иванова о значении и возможной роли мифа в современной литературе, а также его суждения о фольклоре. Недаром в своей статье «Творчество Вячеслава Иванова» (1905) Блок сочувственно изложил многое из того, что написал Вяч. Иванов к этому времени о символе и о мифе, и приветствовал мифотворческий характер его поэзии. Однако, следует прибавить, Блок отнюдь не догматизировал суждения Вяч. Иванова в этой области. По крайней мере в одном из писем к Андрею Белому (6 августа 1907 г.) он заметил, что воспри-

Белого с Блоком в их отношении к мифу как фактору личного жизненного восприятия и поведения, А. В. Лавров с полным основанием замечает: «Если переживания Блока в те годы подчеркнута индивидуалистичны (точнее, уединенны. — Д. М.), то Андрей Белый, при всем сходстве его настроений с блоковскими, был еще и одержим стремлением сделать свои откровения достоянием многих...» (там же, с. 168).

нимает его «мифотворчество» (в смысле системы взглядов) всего лишь «как лирику».¹

Высказываний о мифе самого Блока немного. Они дробны, рассеяны по страницам его прозы, писем, дневников, еще меньше их в его записных книжках. Единственное более или менее развернутое рассуждение его о сущности мифа, а вместе с тем и о переходе мифа в религию — в дневниковых записях от 26 июня 1902 года, которые по времени еще не могли быть связаны с влиянием Вяч. Иванова и, по-видимому, были навеяны мыслями, пришедшими из других источников и переработанными самим поэтом.

Вопрос об этих источниках, о степени самостоятельности суждений Блока, содержащихся в указанных записях, и объеме его знаний в этой области подлежит специальному исследованию.² Но и без этого исследования из текста записей можно видеть, насколько Блок был увлечен тогда античной мифологией и ее философским толкованием. «Собирая мифологические материалы, — записывает он в дневнике, — давно уже хочу я положить основание мистической философии моего духа» (7, 48).³

Здесь, в порядке предварительного подхода к вопросу, отмечу лишь несколько моментов в этих ранних размышлениях Блока о мифологии.

1) По мнению Блока, миф в своей основе субъективен, но вместе с тем устремлен к преодолению субъек-

¹ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, М., 1940, с. 190. Можно прибавить, что и свою статью о Вяч. Иванове Блок оценил очень низко (там же, с. 131).

² Блок, будучи в университете, горячо увлекался лекциями по классической филологии Ф. Ф. Зелинского, с интересом слушал филолога-античника проф. В. Е. Эрнштедта (греческие лирики, разбор «Пира» Платона), курс истории древней философии А. И. Введенского, а также занимался у профессоров-классиков И. И. Холодняка (римская словесность) и Е. М. Придника (греческая словесность). Он читал рекомендованные тексты и пособия, написал четыре реферата о греческих и римских поэтах, пользовался «Словарем классической древности» Фрида Любкера, особенно ценя философский уклон этого словаря (1902, 7, 46; в тексте «Словаря...», хранящегося в библиотеке Блока, имеется много его пометок), а с 1900 г. приступил к изучению Платона (по-видимому, оно было вскоре прервано). В упомянутых дневниковых записях Блока от 26 июня заметно воздействие В. Соловьева, Достоевского, Мережковского, может быть, В. Розанова; средневековые теологические термины заимствованы им из эпизода к «Фаусту» Гёте.

³ Здесь и далее ссылки на тексты Ал. Блока даются в тексте с указанием тома и страницы по изданию: Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми тт. М.—Л., 1960—1963. Блок Ал. Записные книжн. 1901—1920. М., 1965, — обозначены как т. 9.

тивности, к объективации, к «общему» — определение, которое отражает потенцию, свойственную самому Блоку, возникшую еще в период «Стихов о Прекрасной Даме». «Миф, — пишет об этом Блок, — есть, в сущности своей, мечта о странном — мечта вселенская и мечта личная, так сказать — менее и более субъективная (но никогда не объективная, ибо никакая «мечта» не может быть объективной. Она только больше и меньше объекти[ви]руется, — путем кристаллизации своего содержания во вселенной, его очистки от туманностей одинокого духа)» (7, 48—49).

2) Блок пытается увидеть в мифологическом процессе несколько стадий развития, отражающих это движение к «общему» — эстетическую стадию («одинокое страдание»), этическую («сострадание, вселенское «нечто», симпатия») и их синтез, осуществляемый в религии («историческое христианство» Блок парадоксально относит здесь к мифологии, а не к религии (7, 49) — деталь знаменательная!).

3) Мифология для молодого Блока «повествует о тайном сочетании здешнего и нездешнего» (7, 49), как бы открывая путь к «вечной женственности» («Перед нами Невеста — будущая Жена»).

4) Блок понимает мифологию расширенно, включая в нее «религиозное искусство» и тем самым видя в ней не только явление, связанное с ранними стадиями развития человечества (7, 49).

Следы дальнейших размышлений Блока о мифе (в собственном значении, если не считать его статьи на пограничную тему «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906), повторяю, сравнительно немногочисленны и в зрелый период жизни вовсе исчезают. Блока отталкивает символистская терминология, и хотя он не вполне последователен в критическом отношении к ней, известное признание его в записной книжке сохраняет свое симптоматическое значение: «Мое несогласие с Вяч. Ивановым в терминологии и *пафосе* (особенно — последнее). Его термины меня могут оскорблять. *Миф, соборность, варварство*. Почему не сказать проще?» (1907, 9, 96). А вместе с тем вскоре, слушая лекцию Вяч. Иванова, он записывает — уже без всяких оговорок — такие значимые для Вяч. Иванова и для него самого слова: «Миф — объективная правда о сущем» (1908, 9, 104).¹

¹ Эта фраза подчеркнута Блоком в тексте принадлежащего ему экземпляра книги Вяч. Иванова «По звездам» (1909, с. 278).

В самом деле, считаясь с приведенной выше скептической репликой Блока, мы не должны делать из нее далеко идущих выводов, особенно относящихся к сфере его поэтического мышления. Мифопоэтическое начало в творчестве Блока перестраивалось, но оставалось в силе. Следует отметить в связи с этим замечания Блока о «древних воспоминаниях», возникающих при чтении многих произведений нового времени. Эти замечания невольно ассоциируются с подобными им комментариями и экскурсами Вяч. Иванова и даже с позднейшими, уже не беглыми, как у Блока, а развернутыми попытками К. Г. Юнга и его последователей найти в явлениях европейского искусства их древние «архетипические» эквиваленты.

Молодой Блок в набросках статьи о русской поэзии (1901—1902), как позже и Белый, измерял достоинство и ценность русских поэтов — Тютчева, Фета, Полонского, Вл. Соловьева — отношением их поэзии к Вечноженственному, по сути мифологическому началу, в котором он видел не только «живую жизнь», но и «древнее» — «чистое от Астарты и Афродиты» (7, 36). «Стихи Леонида Семенова покоятся, — по мнению Блока, — на фундаменте мифа». «Я обозначаю этим именем, — прибавляет он, — не книжную сухость, а проникновение в ту область вновь переживаемого язычества, где царствует Весна и Смерть» (— сочетание, характеризующее богиню преисподней, весны и произрастания Персефону). И далее: «От древности мы получили в наследство священные руны и священные переживания и поняли, о чем они говорят, о чем поют. Мы узнали, что здесь скрывается узел, связующий нас с правдами религии, народа, *истории* (курсив мой. — Д. М.), указующий страну, куда улета Дева Астрея» (1905, 5, 589—590; Астрея — дочь Зевса и Фемиды, связана с идеей справедливости и с мифом о «золотом веке»; покинув землю, поселилась в небесных сферах).

Круг объектов, в которых, казалось Блоку, он улавливал тайное присутствие их первородных начал, был очень широк. В 1907 году, противопоставляя «огромный талант Островского» «заведомо меньшему» масштабу дарования Сухово-Кобылина, он отмечает, однако, в этом меньшем писателе привлекающую внимание «негаданную» особенность: «...в сатирическом фарсе «Смерть Тарелкина» проглядывают *древние черты* (курсив мой. — Д. М.) символической драмы» (5, 169). Классические

произведения при перечитывании их вскрывали Блоку глубины времени, от которых становилось, по его признанию, «иногда немного страшно»; «...если, — пишет он, — взять сейчас в руки «Фауста» или «Онегина» или «Мертвые души», станет не по себе: древние воспоминания посещают. Может быть, поколения, следующие за нами, испытают то же, перечитывая «Нюрнбергского палача» (1908, 5, 289).¹ И эта связь искусства нового времени с древними стихиями, казавшаяся при первом ее опознании «страшноватой» или «страшной», осмыслялась Блоком как противоядие, защищавшее от филистерской цивилизации. «Я утверждаю, — писал он уже после Октябрьской революции, — ...что чувствую в великом искусстве XIX века действительную опасность для цивилизации. Эти уютные романы Диккенса — очень страшный и взрывчатый материал; мне случалось ощущать при чтении Диккенса ужас, равного которому не внушает и сам Э. По. Во флорберовском «Сентиментальном воспитании» заключено древнее воспоминание, перед которым гуманные основы общежития начинают казаться пустой побрякушкой. Вагнер всегда возмущает ключи; он был вызывателем и заклинателем древнего хаоса. Ибсен уводит на опасные и острые скалы. В XIX веке оказалось вообще, что искусство способно сделать „как-то скучным разумный возраст человека...“» (1919, 6, 108—109; Блок цитирует здесь Гоголя).

Мотив сомнения в «разумном возрасте», в монополии эмпирического времени, звучит у Блока и в его статье об «Отелло» (1919). Смысл «Отелло», по Блоку, — в мистериальном или, глубже, мифологическом поединке добра и зла — сияющей «несказанной сущности» Дездемоны с антропоморфно-мифологическим злом, с адским началом, реализованным в образе Яго. Таким же стремлением приобщиться к мифологическому анамнезису целиком проникнута речь-статья Блока о Врубеле (1910), в которой к мифу («легенде») приравниваются искусство и жизнь этого художника, его до одержимости напряженная и самоуглубленная работа над загадочно-трагическим образом Демона (ср. характеристику отца автогероя в «Возмездии»: «И может быть, в преданьях темных Его слепой души, впотьмах — Хранилась память

¹ «Нюрнбергский палач» — стихотворение Ф. Сологуба. Стоит заметить, что изображение любовной игры Людмилы и Саша Пыльников, имеющее существенное значение в структуре «Мелкого беса», Блок возводил к «древней идиллии» (1907, 5, 126).

глаз огромных И крыл, изломанных в горах...» (3, 341).

Здесь следует сказать и о том, что Блок, ища в литературе тайное, древнее предание, находил нечто подобное и в текущих жизненных впечатлениях. Об этом свидетельствует, например, его зарисовка в «Молниях искусства» погребальной процессии, мелькнувшей на улицах Флоренции: «Все — древний намек на что-то, давнее воспоминание, какой-то манящий обман» (1909, 1912, — 5, 389). Или — в характеристике житейского, правдивого, горького и неряшливого дневника «Женщины, которую никто не любил» (О. М. Соколовой): «Когда читаешь записки девушки-гимназистки, проводшей детство в невежественной и захолустной среде, невольно вспоминается Гретхен. Читаешь несколько слов об отношении молодой женщины к собственному ребенку — и вдруг овеет как бы «древний ужас», воспоминание не нашей эры» (1912, 1918, 6, 35). И еще — такое же впечатление, но уже от другого — от «тяжести просыпающейся детской чувственности»: «...чувство было новым, оно было легким и совершенно уносящим куда-то. И однако, в нем был особенный, древний ужас» («Исповедь язычника», 1918, 6, 41). Или в наброске «Ни сны, ни явь» — сонное видение восставших мужиков, сплетенное с образом былинных богатырей в сияющих кольчугах (1921, 6, 171).

Близкое к этому движению лирического сознания Блока мы находим и в известных стихах «Незнакомки», дублированных в позднейшем стихотворении на ту же тему («Там дамы щеголяют модами...»):

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,

и в ином варианте в стихотворении «Бред», где говорится о «Древней Деве» и есть такие стихи:

Уютны мне черные сны,
В них память свежее моя:
В виденьях седой старины,
Бывалой, знакомой страны...

(1905)

и еще — в стихах об аэроплане («В неуверенном, зыбком полете...») — скорее «палеонтологическое», чем «культурное»:

Что-то древнее есть в повороте
Мертвых крыльев, подогнутых вниз,
(1910, 3)

и еще — в «Шагах командора» — восклицание, сочетающее европейско-петербургскую легенду с миром античных представлений о неумолимой судьбе:

Выходи на битву, старый рок!

(1910, 1912)

и в стихотворении о разлуке («Превратила все в шутку сначала...», 1916), где эпитет «старинное» (дело) относится и к подлинной биографии автогероя, и, вероятно, к поэзии «всех веков» с ее памятью об Орфее, пушкинском пророке, Тангейзере, Данте, с ее древним и живым во все времена, может быть «сакральным», «делом»:

Что ж, пора приниматься за дело,
За старинное дело свое,

и, наконец, — о России («Скифы»):

Остановись, премудрый, как Эдип,
Пред Сфинксом с древнею загадкой!

(1918)

Притяжение Блока к этой почти лишенной очерченного содержания «умопостигаемой», «диффузной» древности соотносилось с его интересом к народной мифопоэтической археологии — к магическому и отчасти сказочному фольклору. В этом смысле Блок не расходился с другими символистами, живо интересовавшимися реликтовым фольклором и книжной стариной — с Городецким, Бальмонтом, Ремизовым, тем же Вяч. Ивановым и позже — с близкими к символизму Клюевым и Есениным.¹ В своей лирике Блок соприкасался с этим фольклором значительно меньше, чем названные поэты, но, начиная со «Стихов о Прекрасной Даме» и «Пузырей земли», в известной мере к нему обращался. (О несомненном влиянии на творчество Блока сказки, в частности сказочной модальности, а также песни и в дальнейшем — частушки здесь вопрос не ставится.)

Наиболее содержательной и убедительной демонстрацией интереса Блока к магическому фольклору и так называемой «низшей мифологии», а вместе с тем свидетельством о знаниях его в этой области является статья 1906 года «Поэзия заговоров и заклинаний».² Указан-

¹ О мифологизме в творчестве Есенина см. статью В. Г. Базанова «Судьба одного мифа» (Вопросы литературы, 1978, № 2).

² Интересно, что эта статья по построению и манере изложения частично перекликается с работой Вл. Соловьева «Первобытное язычество, его живые и мертвые остатки» (1890. — Соч. СПб., 1904, т. 6).

ная статья, насыщенная исключительно яркими художественными образцами русской магической поэзии, как бы реализует томление Блока по целостному, действительному мировоззрению, которое он находил в архаическом первобытно-стихийном сознании народа, еще не тронутого отчуждающей и дробящей человеческую душу цивилизацией (мотив Руссо и романтиков). Особенно следует выделить мысль о действительности магического фольклора, который в сознании Блока несомненно перекликался с распространенным среди символистов учением о теургическом начале в искусстве. Считаясь в этом очерке с такими учеными, как Александр Веселовский, Потебня и Е. В. Аничков (хороший знакомый Блока), Блок вместе с тем не избежал некоторого «лирического воздействия» А. Н. Афанасьева, известного последователя мифологической школы, автора устаревшей даже тогда, но не потерявшей своего эстетического обаяния и широко известной в свое время книги «Поэтические воззрения славян на природу».¹

Эта сфера научно-поэтического творчества Блока хотя и не совпадает с тематикой мифологических исследований Вяч. Иванова, посвященных древнегреческим культам, но во многом соприкасается с положениями его эстетики. «Что познание — воспоминание, как учит Платон, — писал Вяч. Иванов в статье «Поэт и чернь» («Весы», 1904), — оправдывается на поэте, поскольку он, будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым — орган народного воспоминания. Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности». В принадлежащем ему экземпляре книги Вяч. Иванова «По звездам» (1909) Блок это место отчеркнул (с. 40).

Конечно, приведенные и отмеченные выше высказывания Блока — скорее лишь намеки, «проговаривания» и дело не в них самих по себе, а в том большом и принципиальном, что соответствует им в его поэзии. Об этом еще будет сказано, а пока — некоторые предварительные пояснения.

¹ Подробнее — в статье Э. В. Померанцевой «Александр Блок и фольклор» (сб. Русский фольклор: Материалы и исследования, вып. III, М.—Л., 1958). Серьезные дополнения к этой статье — в работе К. А. Кумпан «Заметки об источниках „Поэзии заговоров и заклинаний“» (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 657. Тарту, 1985).

Мне думается, проходит то время, когда, определяя своеобразие поэтики блоковского творчества, можно было ограничиться тем, чтобы выдвинуть как главный и решающий признак этого своеобразия канонизацию романсных форм (Ю. Н. Тынянов), или назвать Блока «поэтом метафоры» (В. М. Жирмунский), или считать основой его лирической композиции принцип контраста (Л. И. Тимофеев). Все эти формулы очень важны, и в методе Блока многое действительно поясняли и поясняют. Но тем не менее каждая из них требует уточнения и углубления, а их всех вместе недостаточно для характеристики не только *поэзии* Блока (это ясно само собой!), но и его *поэтики*. Можно предположить, что так или почти так думали и те исследователи, которым принадлежат эти концепционные формулы.

Во всяком случае, говоря о канонизации Блоком романса, следует сказать (пока еще не сказано) о принципах этой канонизации, о том, *как преобразуется и во что превращается* этот традиционный и не теряющий связи с традицией романс в блоковской поэзии. Тяготение к метафоре, в самом деле, характерно для стиля Блока, но оно характеризует не его одного, но и многих других поэтов, в особенности романтического и неоромантического склада (ставить вопрос о более ранних периодах литературного развития в данном случае не имеет смысла). Специфичнее для Блока развернутая и «реализованная» метафора, указанная В. М. Жирмунским, но и та и другая не являются *общим* признаком его лирики и отмечают своим присутствием лишь некоторые из его поэтических структур (прежде всего — цикл «Снежная Маска»). Кроме того, большую часть явлений в поэзии Блока (в первую очередь — персонификацию лирического я), которые могут восприниматься под знаком «реализованной метафоры», было бы правильней рассматривать, идя не от языка, а от содержания, от темы — как одну из форм мифологизации.

Не забывая о роли в поэтике Блока локальной языковой метафоры, следует в первую очередь исследовать в его творчестве то явление, которое он сам называл, считая его признаком времени, «метафоричностью мышления» (1919, 6, 142). Эта особенность выражается не столько в отдельных, обособленных феноменах его поэтической речи, сколько в общем ее потоке, превращаю-

щем каждый его текст в многоплановое целое, а все тексты — в органическое единство — «одно произведение». К этой особенности имеет отношение и проблема блоковской символики, в которой принцип *символически осмысляемой действительности* главенствует над чисто языковыми способами символизации, создавая возможность органического объединения в зрелой лирике Блока символа и типа. Над этой проблемой, первостепенной по своей важности и живо интересующей исследователей творчества Блока, но недостаточно проясненной, еще придется потрудиться.¹

Интерпретация Блока как поэта контрастов (с нею соприкасается и позднейшая попытка увидеть в его поэтике прежде всего систему оппозиций), с пользой привлекая внимание к реально существующим свойствам блоковского творчества, дает лишь предварительную характеристику своеобразия этого творчества: ведь существующее в поэзии может и не быть главным индивидуализирующим ее признаком. Поэтика контраста характеризует, как и ориентировка на языковую метафору, многие поэтические системы, и дело, следовательно, не только в том, чтобы открыть ее наличие у Блока, но прежде всего в том, чтобы изучить ее своеобразие в творчестве поэта. Для решения этой задачи уже многое сделано (Л. И. Тимофеевым и З. Г. Минц), и все же она еще не решена.²

Указанные здесь три подхода к анализу поэтики Блока представляются мне сыгравшими в истории ее изучения наиболее заметную роль. Они не противоречат друг другу и подлежат дальнейшему развитию и углублению. Разумеется, наряду с ними должно быть продолжено исследование лексики, семантики, образности, жанров, циклов Блока и его стиха.

И все же этими аспектами разглядывания поэтики Блока современная наука о литературе не вправе удо-

¹ С обоснованной поправкой к мысли В. М. Жирмунского о том, что Блок — «поэт метафоры», первым выступил Г. А. Гуковский в статье «О стиле Маяковского» (Звезда, 1940, № 7). Эта поправка была поддержана и в книге Л. Я. Гинзбург «О лирике» (Л., 1974, с. 298).

² Общие замечания по вопросу о «поэтике контраста» у Блока содержатся в моей книге «Поэзия и проза Ал. Блока» (Л., 1981, с. 311—318). Там высказывается мысль о необходимости исследовать диалектику контрастов в блоковской поэзии, рассматривая их как отражение характерного для поэтической мысли Блока единства противоречий.

влетвориться. Тот постепенно выявляющийся сдвиг, который в условных терминах можно обозначить как расширение понятия «поэтика» включением в него общепринятого ныне понятия «структура», должен отразиться и уже отражается и в этой области. Внесение в литературоведческий анализ категории «структура» полезно прежде всего тем, что открывает возможность охватить не только то, что — опять-таки условно — называют «планом выражения», но и те глубинные строительные принципы, которые организуют содержание словесного искусства, сами являются содержанием, но в какой-то мере поддаются формализации (искусство в целом, в своей духовно-эстетической сущности, конечно, не покрывается категорией структуры). Соответствующим образом то, что обозначали словом «поэтика», значительно углубилось: к «поэтике формы» как бы присоединяется, сливаясь с ней, «поэтика содержания».

Под воздействием этих новых, расширяющих наши возможности установок теперь в творчестве Блока начинают изучать с большим вниманием, чем прежде, наиболее содержательные аспекты его поэтики, выделяя их как обособленные темы исследования или вводя их в ее синтетическую характеристику. Я имею в виду изучение лирических циклов Блока как целостных структур, художественного пространства и времени в его поэтическом мире, структуры его творческого пути, содержательных оппозиций, принципиально важных для формирования его лирической ткани, идейно-поэтических категорий, интегрирующих его поэтическое мировоззрение, и т. д.

К этому ряду тем-аспектов вполне закономерно прибавляется еще одна, разработка которой, на мой взгляд, обещает в будущем значительное обогащение нашего понимания Блока — его художественного мира в целом и его поэтики. Речь идет о мифопоэтических началах в творчестве Блока — теме, отчасти уже затронутой некоторыми из наших исследователей и поставленной в заглавие этой статьи. Тяготение и причастность Блока к мифу определяется, помимо других причин, его неприязнью к отвлеченному логизированию и *конкретностью мышления* как основным свойством его интеллекта и его поэзии.¹

¹ Ср. признание Блока в записной книжке 1905 г.: «Лекции Ф. Ф. Зелинского. То, что Зелинский называет «конкретным мышлением» Горация — мое» (9, 71).

Здесь необходимо еще раз повторить, что неомифопоэтическое мышление не является, как таковое, абсолютной противоположностью мышления исторического. Лишь в вульгарно-обывательском понимании миф и мифопоэтическая образность сводятся к произвольному, беспочвенному и вневременному фантазированию. Древняя мифология концентрирует и перерабатывает знание древнего человека о мире и его нормах, которое представляется первобытному сознанию вполне реальным и объективным. Мифопоэтическая литература нового времени разнородна по своей направленности и ценности. Ее напряженная субъективность, создающая возможность произвола, делает эту литературу способной искажать картину действительности. И вместе с тем эта литература может преломлять содержание действительности в таких фантастических, гротескных, гиперболических образах, которые, противореча эмпирически воспринимаемому порядку вещей, воспроизводят их объективно-субъективную, то есть пропущенную через человеческое восприятие сущность точно и обобщенно — иногда даже более точно и обобщенно, чем это осуществляется средствами эмпирически ориентированного искусства.

Историзм в мифопоэтическом творчестве нового времени (в широком смысле) и нашего столетия, конечно, не адекватен историзму, лежащему в основе литературно-эмпирических методов. Приметы эпохи сохраняются и в мифопоэтических структурах, но время как бы растягивается в них. Они могут сохранять злободневность, которая измеряется годами или несколькими десятилетиями. Но, большей частью, главным в них является не столько эта злободневность, если она вообще сохраняется, а широкие обобщения, выражающие закономерности целой эпохи, эры или человеческой души, перерастающей положенный ей локальный исторический срок. «Локальный историзм» соединяется тогда с историзмом больших временных протяженностей — макроисторизмом. Примеры такого рода — не очень далекие по времени — «Медный всадник», многое или некоторое у Гоголя, Т. Манна, Андрея Белого («Петербург») и т. д.

Едва ли не все писавшие о Блоке с полным основанием подчеркивают редкое историческое чутье поэта, способность удивительно чутко и нервно улавливать изменения исторической жизни, определять их масштаб, их направление и поэтически реагировать на них. Это — истина бесспорная, но недостаточная для понимания

Блока. Безоговорочная и пафосная вера в нее объясняется не только тем, что она — истина, но и нашим давним, каким-то неподвижным пристрастием к историзму в «локальном» его понимании и даже в пределе — к «микроисторизму». Мы нередко забываем, что «Прикованный Прометей», «Царь Эдип», «Божественная комедия», «Гамлет», «Фауст», «Медный всадник» — произведения, в которых «локальный историзм» в перспективе времени явно уступает «макроисторизму» и, пожалуй, — «метаисторизму».

Если отвлечься от вопроса о масштабах дарования, о силе и яркости обобщения и выдвинуть в качестве соизмерителя отношение той или другой художественной системы к историзму, мы должны будем признать, что целый ряд явлений мифопоэтического искусства XX века не уместается в рамках локально-исторического подхода. К ним принадлежит и поэзия Блока. Творчество Блока, порожденное, прежде всего, своим временем и в неповторимо-индивидуальном преломлении отражающее свое время, нельзя свести к «локальному историзму» и по отношению к его генезису, к его содержанию и к его функции. Оно, так же как и другие параллельные ему явления, находится под знаком двойного времени: «локального» и «макроисторического». Это дает себя знать в глубинных контактах творчества Блока с современной ему жизнью России и в его прочных и разносторонних связях с традициями многовековой общечеловеческой культуры — русской и зарубежной, языческой и христианской, средневековой и возрожденческой, новоевропейской и новейшей, реалистической и модернистской. Это проявляется в наличной духовно-эстетической сути творчества Блока — в его протянутости в будущее, в том, что поэзия Блока несет в будущее правду своего времени и вместе с тем правду, пришедшую к ней из прошлого.

В тесном взаимодействии с этой макронсторической природой блоковского творчества находится его поэтическая мифология. Подходя к Блоку с этой стороны, мы не можем не признать, что тяготение к мифу в разных его формах далеко не определяет всей поэзии Блока, что прямое, *насколько оно возможно*, свободное от мифологизма отражение современной действительности, по крайней мере у зрелого Блока, в конечном счете имеет решающее значение и в целом перевешивает действие мифопоэтической апперцепции, во всяком случае, той, которая связана с древним мифом. Выявляя мифопоэтиче-

ские начала и аспекты поэзии Блока, даже раннего, мы должны соблюдать меру, границы и бояться «мифологического перекоса». Нам известно, что Блок трезвее, чем Вяч. Иванов, понимал, насколько удалена от современности древняя мифология и какие силы требуются для того, чтобы вдохнуть в нее новую жизнь. «Верно, — писал он в рецензии на сборник стихов французского поэта Себастьяна Леконта, — когда-нибудь пламенный миф был рубежом между двумя миропониманиями — и вихрем, увлекшим человечество к открытию тайн. ... Но вот миф прошел сквозь историю, запылится в ее равнинах, и хотя еще принес нам малую долю ослепительности своей, но сделался книжной сказкой, предметом обсуждения на кафедрах и пыльных страницах... Сказки наши — мечта, — да воплотит ее новое дыхание бога!» (1906, 5, 612).

Мы знаем, что творчество таких символистов, как Вяч. Иванов, Брюсов, ранний Городецкий, С. Соловьев, А. Кондратьев, было насыщено краткими мифологическими реминисценциями значительно больше, чем лирика Блока. Известно, что Блок был дальше, чем многие другие поэты его времени, от традиционной, «условно-археологической»¹ или модернизированной «антологической» поэзии, что он в зрелую пору, в отличие от Брюсова и Вяч. Иванова, даже от Мандельштама, не упоминал в стихах своих лирических сборников имен древнегреческих, римских, библейских или каких-либо иных богов, героев или пророков. Он не воспроизводил также, за немногими исключениями («Эхо», «Вспомнил я старую сказку...»), сюжетов античной классической мифологии и относящихся к ним мотивов, даже в тех свободных формах, подчиненных авторским концепциям, которые мы встречаем в драматургии Вяч. Иванова и Анненского. Лишь в редких случаях, под влиянием вагнеровских опер, Блок пользовался образами древнегерманского мифологического эпоса и, вероятно не без воздействия поэзии Брюсова, несколько раз обращался — без углубления в нее — к египетской древности («Сфинкс», «Жрец», «Клеопатра», драматургические сцены, «Рамзес»).²

¹ Термин И. Анненского — см. предисловие к его кн. «Меланиппа-философ» (СПб., 1901, с. VI).

² В дополнение к этим замечаниям следует сказать, что в ранних стихотворениях Блока, не введенных им в свой канонический текст, упомянут, в отличие от этого текста, ряд античных имен:

Соприкосновение поэзии Блока с русской сказкой и связанными с нею мифологическими реликтами, а также с уже упоминавшейся выше «низшей мифологией», еще бытовавшей тогда в народном обиходе, подлежит особому рассмотрению, которое целесообразно соединить с анализом «мифа о России» в творчестве Блока. Однако и без специального исследования, в предварительном порядке, на основании нашего общего представления о блоковской поэзии мы вправе думать, что эта сказочная традиция, действительно повлиявшая на Блока своим содержанием и, по-видимому, методом, не имела в его творчестве определяющего значения.¹

И все же, говоря о том, что соприкосновения Блока с отдельными национальными мифологическими системами не были интенсивными, что он был далек от мифологизма антологического типа и почти не прибегал к вольным импровизациям на традиционно-мифологические сюжеты, мы вместе с тем признаем наличие в его поэтическом сознании глубинных, мифологических по своему происхождению начал. Но эти начала нам следует искать не столько в их дифференцированных проявлениях, в реминисценциях и национально окрашенных мифологемах, сколько в их обобщенном, диффузном бытии, в затаившейся в поэзии Блока мысли о живой связи современного сознания с его первоосновами — с древними представлениями о «судьбе», «строе», «космосе» и о «тьме», «хаосе», «бездне».² И эта мифопоэтическая

Юнона, Юпитер, Афина, Эрос, Андромаха, Гектор, Ахилл, Эреб, кроме того, Дельфийский храм, библейский Самсон, а в соседстве с ними — условно-поэтический славянский Лель. Отсутствие этих и подобных им имен в печатных сборниках Блока не случайно. Его юношеское увлечение эллинской культурой и вообще античностью не отразилось в его поэзии органически, что, впрочем, вполне соответствует его собственному признанию в позднем дневниковом комментарии к его ранней лирике. «Странное стихотворение... — писал он тогда о своем стихотворении «В полночь глухую рожденная...» (1900), — где признается, что Она победила морозом Эллинское солнце во мне (которого не было)» (1918, 7, 343; курсив мой). Обзор античных мотивов и античных мифологических реминисценций см. в интересной статье Д. М. Магомедовой «Блок и античность (К постановке вопроса)» (Вестник Москов. ун-та. Сер. 9. Филология. 1980, № 6).

¹ Краткий обзор относящихся к этой теме мотивов в поэзии Блока см. в статье А. Л. Григорьева «Мифы в поэзии и прозе русских символистов» (сб. «Литература и мифология», Л., 1975, с. 69).

² Затронутый здесь сложный вопрос о связи мифопоэтического аспекта блоковской поэзии в целом с ее национальной окраской уместно рассмотреть в дальнейшем. Ограничиваясь пока «Стихами о Прекрасной Даме», о которых речь пойдет в данной статье, можно

стихия в творчестве Блока не отрывает его от своей эпохи, от той локально-исторической и биографической основы, без которых оно не могло бы существовать, но способствует тому, что «преходящее» в поэтическом мире Блока связывается с культурной памятью человечества, становится непреходящим или, выражаясь точнее, макроисторическим.

Мифопоэтическое начало в поэзии Блока, если подходить к нему со стороны его происхождения и художественной реализации, мы можем условно разделить на несколько типов, тесно связанных между собой:

1. Присутствующие в творчестве Блока (явно или потенциально) и переживаемые им как реальность общие *категориальные* мифологические представления-концепции, связанные с древними (обычно подновленными) мифологическими, религиозными, философскими системами и отчасти с фольклором (это — нечто подобное тому, что Леви-Брюль, анализируя первобытное мышление, называл «коллективными представлениями»). Сюда относятся фрагменты денационализированных библейско-христианских концепций или эллинской мифологии, такие понятия, как «Душа мира», «София», «дионисизм», «демонизм», или такие мифопоэтические категории, как «музыка» в онтологическом смысле (= перестроенная пифагорийская мифологема; сам Блок видел в ней «*мифологическую* глубину» — 8, 53) и т. д. Здесь уместно поставить вопрос о возможности соотносить эволюцию Блока-поэта, его духовный путь с библейско-христианской антропотеогонической схемой развития человечества (ср. гегелевскую триаду): «рай» (теза), «грехопадение» (антитеза), «искупление». (Последняя фаза, как и «синтез» по Гегелю, оставались, в сущности, на периферии поэтического мира зрелого Блока, вероятно, загаданными им, но по своей идейной ос-

сказать, что сдержанность Блока как автора этих стихов в использовании русского национального колорита отнюдь не означает отсутствия в них этого колорита. В поэзии первого тома Блока содержится немало примет русского национального стиля и тем более образов русской природы. Следует добавить, что также и в жизненном, вне-литературном восприятии Блоком личности реальной вдохновительницы его ранней лирики, Любови Дмитриевны, имел значение ее национальный облик. «Это все — после, теория, не наше настоящее, — писал Блок своей невесте, имея в виду «мистическую сторону» своего отношения к ней. — Настоящее все вокруг Тебя, живой и прекрасной русской девушки» (письмо от 14 декабря 1902, Лит. наследство. М., 1978, т. 89, с. 77).

нове не согласованными с его трагедийно-романтическим мировоззрением.)

2. Образы и ситуации, заимствованные из античной, египетской, скандинавско-германской (через оперы Р. Вагнера) и евангельской (в частности, апокалипсической) мифологий. Об этих образах уже упоминалось. Они, за исключением евангельских, отчасти вагнеровских, представлены в поэтическом творчестве Блока в ограниченной мере.¹ Образами, сюжетами, цитатами из Евангелия Блок пользовался значительно чаще, на протяжении всего своего творчества — от ранней лирики до поэмы «Двенадцать». В центре этого комплекса — символический образ Христа, соответствующий в поэзии Блока большой и сложно истолкованной поэтом темы Христа с резкими колебаниями его отношения к этой теме.

3. Образы фольклорной, русской и зарубежной, сказочно-мифологической фантастики различных эпох. Сюжет о царевне и витязе, сыне и матери, образы чудовищ, демонических змей, карликов, вампиров, упырей, чертенят.

4. Мифологизированные или затронутые мифологизацией образы реально существовавших исторических лиц и носителей культуры. Их немного, но они значимы. К этому ряду принадлежат мифологизированные образы Петра Великого («Медный всадник»), колдуна Победоносцева, Катилины — с одной стороны, и Канта (стихотворение «Сижу за ширмой...»), Вл. Соловьева, Врубеля, писателей Л. Толстого, Гоголя, Лермонтова (большинство из них — в прозе Блока). Сюда же относится и такое историческое событие, как Куликовская битва, которую сам Блок причислил к разряду «символических».

5. Усвоенные и переработанные Блоком образы и сюжеты из области литературы и искусства нового времени и средневековья, которые по своей обобщающей силе были стихийно возведены традицией в ранг мифопоэтических символов: «рыцарский комплекс», дантовский ад, Гамлет, Офелия, Кармен, романтический «голубой цветок» («Ночная фиалка» Блока), лермонтовско-врубелевский Демон, двойники различных видов, пер-

¹ См.: Магомедова Д. М. Блок и Вагнер. Zbornik radova instituta za strane jezike i književnosti. Univerzitet u Novom Sadu. Sveska 6. 1984.

тонажи комедии дель арте и пр. Многие из этих образов сопровождалась в восприятии Блока тем, что он называл «древним воспоминанием», во всяком случае они осмыслились им как универсальные, сверхисторические. (Ср. предшествующие Блоку опыты художественной реконструкции и применения русскими писателями (особенно И. С. Тургеневым) «парадигматических» мифо-образов европейской литературы — Гамлета, леди Макбет, Дон-Кихота,¹ Фауста, Дон-Жуана, Люцифера.)

6. Мифотворческие построения и образы Блока, созданные им самим, выделяющиеся как особый феномен в его художественном мире. К этой сфере относятся со-творенные Блоком и характерные для него фантастически-условные лирические сюжеты, сказочные по своему строению, образы таинственных существ, например Невидимки (ср. «недотыкомка» Ф. Сологуба или — из другой эпохи — странный бегающий зверек «Хозяин острова» в «Прощании с Матёрой» В. Распутина), — существ, знаменующих те или иные реальности его поэзии, представленные в ней как олицетворения свойств и переживаний его лирического я или сил, которые находятся вне его творческой личности. Эти сюжеты и антропоморфные образы фантастических персонажей появляются у Блока в процессе импрессионистической метафоризации как действие мифопорождающей способности языка в духе идей Макса Мюллера (ср.: «Ты из шопота слов родилась» — 1, 365), но особенно часто возникают «из темы», отдающей их языку. В том или другом случае они выходили из недр гротескно-преобразованной городской повседневности или из мира природы и были художественно выявлены в сказочном или полусказочном времени и пространстве. Примеры: «Поединок», «Обман», «Легенда», «Невидимка», «Забывшие тебя», «Как свершилось, как случилось», ранняя драматургия, цикл «Снежная Маска». Сюда относится также мифологизирующая субстантивизация прилагательных и причастных форм типа: «И смеющийся, и нежный Закрывает

¹ Брюсов в своей «Miscellanea» с полным основанием замечает: «Фикция, вымысел художника, становится действительностью, входя в сознание читателей, зрителей, слушателей. . . Пройдя через сознание миллионов, Дон Кихот реален не меньше, чем Наполеон» (Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми тт. М., 1975, т. VI, с. 384). Конечно, эти замечания о Дон-Кихоте можно распространить и на других равных ему по значению литературных героев. Они становятся мифами, переживаемыми как реальность.

мне лицо...» или мифологизирующие олицетворения: «Высоко бегут по карнизам Улыбки, сказки и сны» (1, 232) и мн. др.

Первый и последний из этих разделов имеет для характеристики лирики Блока особенное значение. Типы мифопоэтической образности и мифопоэтического сознания, условно отнесенные к ним в большей мере, чем к другим разделам, распространяются так или иначе на все символические произведения Блока, сливаясь с их символикой и являясь ее основой.¹

4

Предпосылкой древнего мифа служило анимистическое или, употребляя иную, менее точную, но зато обобщающую терминологию, «органическое» понимание мира. «Органика» молодого Блока (термином пользуюсь условно) складывалась на почве индивидуального блоковского мировосприятия с его стихийным поэтическим идеализмом, в котором преломлялись прежде всего влияния Платона и Владимира Соловьева. «Все полно богов», — определяет Блок, повторяя Фалеса, свое мироощущение того времени (8, 26). «Платоновское», взятое Блоком непосредственно у Платона и позже — в соловьевских переработках, несомненно имело большое значение в формировании мифопоэтических тяготений Блока. Известный знаток Платона А. Ф. Лосев называет платоновскую философию «диалектикой мифологии». ² «М. Элиаде (видный американский мифолог. — Д. М.) прав, говоря о платоновской структуре всякой мифологии, — пишет в книге о мифе Е. М. Мелетинский, — действительно, все эмпирическое рассматривается мифологическим мышлением как «тени» неких вечных оснований», и вполне справедливо прибавляет, что сама платоновская концепция (речь идет прежде всего об анамнезисе) «восходит к мифологической традиции». ³

Философия Платона и поэзия В. Соловьева (несколько позже — и его учение), как мы знаем, способствовали оформлению основного мифа Блока, «мономифа» о Душе мира, Вечной женственности, Мировом божествен-

¹ Вопросу о соотношении мифа и символа в поэзии Блока следует посвятить особую работу.

² Лосев А. Платон. — Философская энциклопедия. М., 1967, т. 4, с. 268.

³ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 177.

ном эросе (в платоновском, бытийственном смысле). Таково отвлеченное выражение мифообразной идеи, подробно развитой в учениях гностиков (особенно Валентина) и неоплатоников (особенно Прокла), которая переживалась Блоком как некое духовное и психологическое откровение, раскрывающее объективно существующую истину (конечно, Блок мог ознакомиться с гностикой лишь в пересказах, печатных и устных). Об исключительном значении этого мифа для Блока — главным образом, молодого, хотя и не только — молодого, — как и для других «младших символистов», говорить не приходится, оно более или менее известно. Хорошо известно и то, что этот мономиф, укрепленный чтением «Фауста» и русских лириков, особенно Фета, лег в основу первого лирического сборника Блока, а в другом, критическом, преломлении — стал ядром его ранней драматической трилогии, поэмы «Ночная фиалка» и многих стихотворений второго тома.

Разумеется, сводить происхождение и наполнение «Стихов о Прекрасной Даме», как и блоковской поэзии в целом, исключительно к мифу нет оснований (об этом уже говорилось). И все же нельзя отрицать, что мифология, пережитая и усвоенная молодым Блоком, оформила, санкционировала и в известной мере сакрализовала доступное ему в то время конкретно-реальное содержание жизни, как она есть, которое он находил в себе и в окружающем. Для меня в контексте этой работы представляет интерес не столько суть мифа о «Прекрасной Даме», сколько его жизненные истоки, восприятие его Блоком.

Жизненные, культурные, исторические корни, питавшие раннее творчество Блока, находятся в поле нашего зрения, о них много писалось, и мне вполне достаточно лишь кратко о них напомнить с некоторыми дополнениями. К явлениям, определившим формирование молодого Блока, относится та атмосфера предчувствий и надежд, которые сопровождали вступление России в зону бурного XX века, сулившего «неслыханные перемены, невиданные мятежи» и в дальней перспективе мнящего возможностью исторической материализации древней мечты о «золотом веке», направленной когда-то в прошлое. Сюда относится и растущая в душе Блока, откликнувшейся на эти предчувствия, неудержимая жажда жизни и духовный подъем — с одной стороны, а с другой — возникающее представление, пока еще смут-

ное, о тех препятствиях, которые мешали реализации этой жизненной потенции, — представление о враждебном окружении, о засилье буржуазной пошлости, «автоматизма» (сфера «das Man» — «оно»), того, что поэт позднее называл «цивилизацией», и о собственном одиночестве в мире. Сюда вместе с тем относится и событие, ставшее тогда центром душевного и духовного бытия Блока и прямым, непосредственным импульсом к его мифотворчеству, — его рыцарская, долгая, многотрудная, горькая и просветляющая любовь, которая, казалось, выводила его из круга одиноких созерцаний, снимала мучившие его сомнения, заслоняла противоречия и будни русской жизни и связывала с мировым целым (в те годы Блок-поэт еще не выделял в своем универсальном восприятии мира — людей, так же как и человеческих и тем более социальных связей). Так или иначе образ возлюбленной и отношения с нею стали для Блока сопричастными мифу. Если воспользоваться терминологией Леви-Брюля, примененной им к первобытному мышлению, было бы позволено сказать, что этот образ и эти отношения испытали на себе действие закона «партиципации» — сопряжения частного с целым, заражение целым.

Вникнуть в смысл этой романтической любви Блока, убедиться в том, что она сама по себе, в своих источниках не представляла собой какое-то необычное, раритетное, эзотерическое явление, что она, в сущности, почти не выходила за рамки общепонятных, общечеловеческих закономерностей, вполне возможно. Косвенным образом могут помочь в этом наивные, но искренние и многоговорящие строки в письме Блока 1898 года к его первой возлюбленной К. М. Садовской: «...любовь не имеет границ, она может разлиться очень широко и охватить весь мир для тех, кто любит; и тогда счастье их будет вечно, жизнь лишена сомнений и холодного рассуждения. А это самое главное, потому что в жизни и без того много горя...»¹

Углубленную и расширенную аналогию к этим словам мы встречаем у Льва Толстого в «Войне и мире». Толстой рассказывает о состоянии Пьера Безухова после его решающей встречи с Наташей: Пьер «почувствовал, что для него открылось что-то новое, — вечно

¹ Блоковский сборник, II, Тарту, 1972, с. 318 (публикация Л. В. Жаравиной).

мучивший его вопрос о тщете и безумности всего земного перестал представляться ему. Этот страшный вопрос: зачем? к чему? — который прежде представлялся ему в середине всякого занятия, теперь заменился для него не другим вопросом и не ответом на прежний вопрос, а представлением *ее*... все сомнения его исчезли, не потому, что она отвечала на вопросы, которые представлялись ему, но потому, что представление о ней переносило его мгновенно в другую, светлую область душевной деятельности, в которой не могло быть правого или виноватого, в область красоты и любви, для которой стоило жить». ¹ Выводы, которые можно сделать из приведенного примера — о мифообразовании, обусловленном стремлением к выходу из сферы противоречий, к их медиации, по-видимому, соответствуют авторитетным суждениям по этому вопросу в современной науке о мифе (Левин-Стросс), суждениям, с которыми можно согласиться, если не считать их универсальными и обязательными во всех случаях.

Прекрасная Дама Блока — это прежде всего творчески воспринимаемый и создаваемый им «предлогически» (Левин-Брюль) и интеллектуально *образ жизни* в ее лирическом обобщении и духовной просветленности. Все сферы переживаний личного и общего («охватить весь мир»), возможно, существовали бы в поэтическом сознании молодого Блока раздельно, если бы он «по-соловьевски», но, конечно, вполне стихийно и органично, не синтезировал их иррациональным мифом о Прекрасной Даме, который, помимо объединяемого им содержания, вносил в это содержание и нечто «от себя», совпадающее с каким-то не поддающимся анализу феноменом духовной жизни поэта, — может быть, именно с тем, что он называл на своем языке «древним воспоминанием».

Смысл суггестивного образного представления о Прекрасной Даме раскрывается не только в содержании сборника Блока, но и под воздействием тех культурных ассоциаций, которые окружали его стихи извне и проникали в его книгу, обогащая написанное не записанным в стихах, но присутствующим в культуре эпохи.

Тексты стихотворений Блока 1901—1902 годов наполнены эмблематическими формулами (своего рода антономасиями) Прекрасной Дамы: *Ты, Царевна, Ца-*

¹ Толстой Л. Н. Война и мир, т. III, ч. I, гл. XIX.

рица, Закатная Таинственная Дева, Голубая царица земли, Заря, Купина, «Вечная Жена»,¹ Непостижимая, Солнце, месяц и звезды в косе² и проще: «Ласковая, милая, Вечно молодая», «Молодая, золотая, Ярким солнцем залитая», «Молодая с золотой косою, С ясной, открытой душою». Но Ее образ (слово «образ» применял к Ней и сам Блок — 1918, I, 560) складывается не менее ошутимо и в ситуациях стихотворений, которые ведут к появлению все той же «женственной тени» (выражение Вл. Соловьева), возникавшей в душе созерцающего лирического героя и в том, что он созерцает: земная женщина, земля, небо, мир. Вместе с тем культурно-мифологическая традиция со всеми относящимися к ней мифологическими представлениями и концепциями, идущими из глубокой древности и доходящими до В. Соловьева, подкрепляет фактуру блоковского текста, вырастая не только изнутри этого текста, но, как уже говорилось, спускаясь к нему извне, присоединяясь к нему — в восприятии осведомленных читателей. Или без борьбы с текстом (валентность тексту), или сталкиваясь с текстом и деформируясь в нем, или сосуществуя с ним параллельно и взаимозависимо. Так в результате этого взаимодействия текста и нетекста и образуется, колеблясь и мерцая, основной, почти незримый символ книги — «женственная тень», Душа мира и просветляющая ее верховная ипостась — София.³

¹ Купина — пылающий терновый куст, в котором бог являлся Моисею (Исход, III, 2). «Вечная Жена», по-видимому, «жена, облеченная в солнце», о которой говорится в «Апокалипсисе» (XII, 1); библейская Купина иногда трактуется как символ девы Марии.

² Эту формулу Блок, очевидно, заимствовал, несколько изменив ее, из пушкинского описания Царевны-Лебедь в «Сказке о царе Салтане», а также из программного для Блока стихотворения Полонского «Царь-девица». М. К. Азадовский, не касаясь поэзии Блока, считает, что этот образ восходит к западноевропейскому фольклору, в частности находит его в сказках Гриммов (Азадовский М. Источники «Сказок» Пушкина. — В его кн.: Литература и фольклор, Л., 1938, с. 95).

³ У Вл. Соловьева в «Чтениях о богочеловечестве» (1877—1881) Душа мира и София, в сущности, сближались, почти сливались в единое понятие-представление, тогда как в более поздний период он считал нужным их различать, видя в Душе мира не только светлое начало, как в Софии, но и хаотическую стихию. Учение о Софии и Душе мира Соловьев наиболее полно развивает в книге, напечатанной на французском языке в Париже (1889): «La Russie et l'église universelle» (ее русский перевод вышел в Москве в 1911 г. под названием «Россия и вселенская церковь»). Этой книги Блок, по-видимому, не читал. Мифологема «София» охарактеризована и в нашей со-

Иррациональная природа мифа о Прекрасной Даме в той форме, в какой он переживался и поэтически воспроизводился Блоком, очевидна. «Небесное умом неизмеримо» (1901, 1, 91), «Завета нет, хоть тайна здесь лежит» (1901, 1, 111) — говорится об этом в первой книге Блока. Но о том же свидетельствует, в подтверждение этих и подобных строк и, конечно, нашего обобщенного восприятия лирики молодого Блока, его письмо к Андрею Белому от 18 июня 1903 года — едва ли не самое развернутое исповедальное признание его на эту заветную для него тему. В письме Блок указывает многие очень важные аспекты его переживания и понимания Прекрасной Дамы; он пишет о Ней как о Душе мира, но к теоретизированию в этой области относится скептически и сообщает даже, что чувствует ее «чаще всего как настроение», то есть иррационально.¹

Лишь однажды, позднее, в предисловии к лирическим драмам, пытаюсь рационализировать весь этот комплекс, превратить его из онтологического мифа в символ, Блок назвал Ее, свою Возлюбленную с большой буквы, «жизнью прекрасной, свободной и светлой» (1907, 6, 434). Это определение, хотя и не может исчерпать содержания мифа, имеет для нас большое «сигнальное» значение, приближая мировосприятие Блока того времени к общепринятым и общепонятным категориям гуманистического сознания. Очевидно, эта рационалистическая конкретизация Блоком своей иррациональной мифологемы могла совмещаться с его прежним стремлением осмыслить эту мифологему в духе апокалипсического вещания о «конце мира» (— «мирового процесса» — согласно позднейшей поправке, сделанной Блоком) — того финала, который является одновременно и разрушением и обновлением существующего. Рядом с этой блоковской расшифровкой основного символа-мифа его первой книги предлагались и другие — «заклинание

временной литературе: см. статьи С. С. Аверинцева «София» (Философская энциклопедия, т. 5. М., 1970) и «К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской» (сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси», М., 1972), А. И. Яковлева «„Образ мира“ в иконе „София Премудрость Божия“» (сб. «Древнерусское искусство», М., 1977), В. Н. Топорова «Еще раз о др.-греч. *Σοφία*, происхождение слова и его внутренний смысл» (сб. «Структура текста», М., 1980), а также в кн. «Мифы народов мира». М., 1982, т. II.

¹ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 35.

хаоса», «гармония», «строй», «красота» (которая, по Достоевскому, «спасет мир»), «синтез», «образ грядущего мира» и т. д. — формулы, в свою очередь не противоречащие блоковской, относительно правомерные и лишь относительно пригодные для логических операций, но такие же приблизительные, принципиально неполные, как и содержание фразы Блока о «жизни прекрасной, свободной и светлой» (= отголоски мифологемы о «золотом веке», проецированной Блоком в будущее).

Так или иначе, следы древнего мифа, сложного, разветвленного, принимающего в различных культурах, начиная с древнеиндийской («Веды»), в разные времена различные формы и прошедшего длинный ряд превращений, несомненно различимы в нижних, глубинных слоях содержания первой книги Блока. Непосредственно переживаемое являлось для Блока одновременно и древним заветом:

Или великое свершилось,
И ты хранишь завет времен
И, озаренная, укрылась
От дуновения племен?
Но я, покорствуя заране,
Знай, сохраню святой завет...

(27 августа 1901, 1, 123)

В этот «завет времен», сохранившийся в потоке сменявшихся друг друга культур, вошел рыцарский ритуал служения даме, отразившийся в поэзии трубадуров и миннезанга. Однако *рыцарский* ритуал, мифологизированный не столько в средние века, сколько самим Блоком, проникнув в содержание и сказавшийся в заглавии первой книги Блока,¹ не сыграл в ней ведущей роли (он был широко развернут лишь в «Розе и Кресте»). Вместе с тем Блок, поэзия которого в то время еще в какой-то мере соприкасалась с церковно-христианской образной традицией, нарушая эту общую линию, приравнял звон колокола (в стихотв. «В городе колокол бился...»), а значит, и христианство, к «зову *иноверца*» (курсив мой. — Д. М.) и положительно противопоставил этому *позднему* «зову» или «мечте» (слово «поздний» Блок

¹ Заглавие сборника, «Стихи о Прекрасной Даме», как сообщает В. Я. Пяст, было «дано» (скорее — предложено Блоку) В. Брюсовым (Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. Пб., 1923, с. 29).

употребляет здесь дважды!) более древнюю и более значимую для него истину:

Ты лишь Одна сохранила
Древнюю Тайну свою.

(15 сентября 1902, I, 218)

При этом Блок не случайно связывал Прекрасную Даму с финикийской Астартой и греческой Афродитой, освобожденными от чувственности (7, 36). Кроме того, одно из своих стихотворений он озаглавил словом «София» («София»), хотя и не отказывался от мысли о соотношенности той, к которой он обращал местоимение «Ты», — с Девой Марией (письмо Белому от 18 июня 1903 г.; ср.: 7, 62) и даже, в варианте стихотворения «Царица смотрела заставки» (14 декабря 1902 г.), прямо называл Ее, Царевну, «Богородицей с золотыми косами». ¹ Если согласиться с предположением П. А. Флоренского, высказанным в недавно опубликованном конспекте его лекции «О Блоке», что в идее библейской Софии содержатся предпосылки (буквально: она — «вершина ветхозаветных предчувствий») евангельской девы Марии, то эти гадания Блока будут выглядеть менее произвольными, чем они могут показаться без углубления в генетическую преемственность сопоставляемых мифологических представлений. ²

¹ Указанный вариант содержится в тексте этого стихотворения, приложенном к письму Блока к Л. Д. Менделеевой от 16 декабря 1902 г. Кстати сказать, из переписки Блока с невестой видно, что реальный прототип Царицы в этом стихотворении — З. Н. Гиппиус, Царевна же — Любовь Дмитриевна. Стихотворение в целом, как известно, является свободной интерпретацией средневекового духовного стиха о «Голубиной книге», восходящего к Евангелию, Апокалипсису (гл. 5), апокрифам, народным легендам и в конечном счете к древней этиологической мифологии. Обнажившееся здесь сочетание биографической основы (Любовь Дмитриевна — З. Н. Гиппиус, их потенциальное соперничество, «ревность» Любови Дмитриевны) и ориентация на двухслойный «архетипический» образец (духовный стих и его древние корни) соответствует одной из характерных для Блока схем мифотворческого процесса. При анализе этого стихотворения следует также обратить внимание на толкование его А. Белым с точки зрения гностической философии, по существу мифологической. Согласно этому толкованию, Царица в стихотворении — Ахамот, «Душа Мира», Царевна же — «Премудрость», София (Эпопея, № 3, 1922, с. 232—233). Аналогия эта не лишена интереса, но, на мой взгляд, уязвима: Ахамот в учении гностика Валентина, на которого ссылается Белый, трудно отождествить с Царицей блоковского стихотворения.

² Сходные мысли, изложенные со ссылками на теологические высказывания различных эпох и, разумеется, без всякого упоминания

Из последней части «философской поэмы» Блока «Ты, о, Афина бессмертная» (11 февраля 1901 г.) следует, что к перечню божеств, имеющих отношение к Прекрасной Даме, молодой Блок присоединял еще двух творящих и созидающих богов, «детьми» которых, по Блоку, Она является, — Афины и Эроса — мудрость и сердце (о том же — в ретроспективной дневниковой записи 1918 г. — 7, 347). Заключительная строфа такого же «гностического» стихотворения «Мы истомились в безмерности» (1902) и особенно эпиграф к нему из «Апокалипсиса» (XXI, 1—2) подсказывают, что Блок, подыскивая «архетипы» Прекрасной Дамы, готов был отождествлять Ее и с мечтой о «небесном Иерусалиме», сходящем с неба, «как невеста, украшенная для мужа», и обновляющем землю (там же). Тем не менее рефлексирование такого рода, даже в то время, не говоря уже о последующем, видимо, не удовлетворяло Блока, и, печатая позже некоторые из своих ранних, не напечатанных в свое время стихотворений, эти два и подобное им «Софию» (1900) он не опубликовал.

Все же ореол древности был настолько значим для Блока и настолько связан с «образом» его мечты и даже личностью той, в ком он видел реальное воплощение этой мечты, что и в последующие годы, когда Она, казалось ему, «в поля отошла без возврата», Блок в какие-то моменты возвращался к этому восприятию. «Для меня с новой силой необходим Вл. Соловьев, — писал он своей жене в 1908 году. — ...Мое знание очень углубляется. Мое знание о тебе — с особенной силой. В прежних столетиях я вспоминаю тебя. Но твое происхождение теряется в каких-то глухих тропах времен — приблизительно на тех дорожках, где случайный народ ставил на горних подъемах... изображение богов... Следующие предки твои непосредственно касаются астральных областей...» (8, 231).

Но активно действующие ассоциации с древними мифологическими представлениями возникают у читателей Блока и приобретают значение литературного факта, конечно, независимо от «приватных» признаний поэта,

о Блоке, мы находим в основном трактате П. А. Флоренского «Столп и утверждение истины» (М., 1914) в специально посвященной вопросу о Софии главе 11-ой (с. 351, 356, 358, 384, 388, 389).

Понятно, что в эту главу, ориентированную (хотя и не вполне последовательно) на ортодоксальное православие, понятие «мировой души» не вводится.

которых читатель может и не знать и чаще всего не знает. Молодой Блок, страстно увлекаясь «софианской» лирикой Вл. Соловьева и относясь к его теоретическим трактатам сдержанно, а иногда и скептически, все же штудировал его мистические сочинения (со многими отметками на полях) и считался с его размышлениями о Мировой душе и Софии-премудрости. Эти древние мифологемы жили в сознании Блока и работали в его поэзии.¹

Можно не сомневаться в том, что бегло обозначенные здесь философско-мифологические и мифопоэтические концепции и ассоциации, относящиеся к «соловьевским темам», вошли в художественное сознание Блока лишь фрагментарно. Они были в значительной мере освобождены им от теоретической обработки, которой подверг их Вл. Соловьев, сильно урезаны и ретушированы. Характерно, например, ослабленное внимание Блока к исходному для каждого «софианца» антропоморфному архетипу Софии в библейских «Притчах Соломоновых» (гл. 8), на которые ссылался В. Соловьев, и в «Книге премудрости Соломона».² И все же эта «древняя санкция» присутствовала в первом томе Блока, а отчасти — в иных, еще более ослабленных формах — и в его последующем творчестве. В отличие от обеих упомянутых книг, связанных с именем Соломона, Блок, судя по стихотворению «Царица смотрела заставки» и многим другим, перекрывающим смысл более раннего стихотворения «София», отнюдь не подчеркивал в созданном им

¹ Между прочим, связь с мифологическими представлениями можно обнаружить и в мыслях В. Соловьева о мировом развитии, явно соприкасающихся с идеей андрогинизма. Очерченный В. Соловьевым мировой теогонический процесс, который, согласно концепции философа, заключается в растущем сближении и в грядущем соединении небесного, мужского начала (бог — Первое абсолютное) с женским, пребывающем в природе и в человечестве (Душа мира, София — Второе абсолютное), аналогичен этнологическим мифам о космическом браке Неба и Земли. «Земля и небо, — пишет Е. М. Мелетинский, характеризуя эти мифы, — почти повсеместно осмысляются как женское и мужское начала, как супружеская пара, стоящая в начале теогонического или теокосмогонического процесса. В маорийском варианте полинезийской мифологии — это Ранги и Папа, в египетской (гелиопольской) — Геб и Нут, в греческой (гесиодовской) — Уран и Гея, в древнеиндийской — Дьяус и Притхиви и т. д.» (Мелетинский Е. М. Поэтика мифа, с. 207—208).

² Справедливость требует, однако, указать, что в предисловии к «лирическим драмам» Блок пишет, что его героиня, Дочь Зодчего (вариант Прекрасной Дамы), лелеет «библейскую мечту» (4, 434).

«образе» таких выдвигаемых Библией атрибутов Софии, как «божественная мудрость» (это — не только атрибут, но и «субстанция»), как «строительное начало» (она, по Библии, «художница всего») ¹ и человеколюбие. Но, с другой стороны, он скорее стихийно, чем осознанно, помня об источнике, сближался с творцами Соломоновых книг, которые видели в Ней духа «святого... тонкого... светлого, чистого, ясного... беспечального», восхищались Ее красотой и целомудрием, находили в Ней «веселие и радость» и, конечно, признавали Ее бессмертной. Все эти атрибуты Соломоновой Софии и, между прочим, сравнение Ее в «Книге премудрости» с невестой, заставляют различать в Ней «женственное начало», которое позже, в системе христианского мировоззрения достигло еще большей отчетливости, сконцентрировавшись в образе Девы Марии — воплощении любви и милосердия. Понятно, что эта *исполненная жизнью* «вечная женственность» христианизированного «образа» Софии во многих его реализациях имела для Блока большое значение. ²

Молодой Блок писал о теперешнем, о непосредственно данном ему, о том, что переживали сегодня он сам и близкие ему современники, но от этого современного содержания протягивались нити не только к ближайшему и близкому прошлому, к русской поэзии XIX века, к Шеллингу и к немецкому романтизму, к Гёте с его призывом к «вечноженственному», но также и к Данте с его культом Беатриче, и к Возрождению, к Средним векам, к трубадурам и миннезингерам и к той отдаленнейшей старине, о которой говорилось выше.

¹ Вопрос о «строительном начале», заложенном в древней мифологии о Софии, ставится С. С. Аверинцевым в его весьма интересной (указанной выше) статье «К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской». Концепция Софии очень убедительно связывается в этой статье с идеей градостроительства (Богиня мудрости Афина — «мать городов»; первопрестольные храмы Софии в Византии, Киеве, Новгороде, Полоцке воздвигнуты в этих городах в период их созидания и расцвета). «Строительные начала» в представлении Блока о Прекрасной Даме не проявляются прямо, но их эквивалент, идея обновления, преображения жизни (ср. проповедь «теургизма») в ранней блоковской лирике бесспорно намечается.

² Об *антропологической* закономерности, т. е. человеческой оправданности в системе христианской религии или вне ее представления о деве Марии, как «восполняющем существе» и необходимом «логическом звене», см. у Л. Фейербаха. «Сущность христианства», гл. 7, «Любовь, — считает он, — сама по себе женственна по происхождению и по существу».

О лирике молодого Блока можно было бы сказать его же словами, отнесенными к произведениям других авторов, что в ней затаено «древнее воспоминание» (ср. «Я Древнюю деву искал...», 1905, 2, 87). И это «древнее воспоминание», этот «мифологический опыт» заключал в себе чувство бесконечного, заложенное в мифе, разум мифа, развивавшегося на своей почве, от стадии к стадии, в основном по восходящей линии — к гуманизации, к постепенному прояснению правды о человеке, к человечности. Древний миф был связан с породившей его действительностью и в то же время подымался над нею, внося в прозаическую обыденность перспективу мировой жизни, сознание сопричастности ей и доступные народам, создававшим мифы, представления о свободе (стихийной, иногда необузданной), мудрости, красоте и справедливости (без морализма). И для понимания блоковской поэзии, которая, как уже здесь отмечалось, отнюдь не сводится к мифу, нужно принять во внимание ее соприкосновение с мифом. Сохраняя связь с текущим моментом жизни (в каких бы преломлениях этот момент ни осмыслялся молодым Блоком), Блок открывал свою поэзию не только содержанию этого момента, но и духовным ценностям, накопленным человечеством с давнопрошедших времен.

Борис Пастернак в 1946 году в черновых заметках о первом томе Блока, отмечая с отрицательным знаком присутствие в стихах этого тома символистских схем, признавал вместе с тем, что блоковская «концепция» Прекрасной Дамы была «реалистически уместна, без нее действительность тех лет и мест (Петербург, может быть, шахматовские места. — Д. М.) остались бы без выражения». ¹ Мне думается, что некоторое преувеличение, содержащееся, по-видимому, в этом суждении Пастернака, не слишком значительно. Миф о Прекрасной Даме явился необходимым звеном и положительным фактором в эволюции Блока. Он вносил организующую сознание «презумпцию» (для Блока — духовную и лирическую «констатацию») идеи единства светлых сил жизни — остро переживаемое представление об этом единстве. Он помог формированию поэтической личности Блока во всей ее цельности и высокой человеческой чистоте. В мифологеме о Прекрасной Даме осуществля-

¹ Пастернак Борис. К характеристике Блока. — Блоковский сборник, II, 1972, с. 452.

лось слияние различных сфер жизненного и творческого сознания Блока, и этот синтез, неизбежно отвлеченный, во многом иррациональный, уже заключал в себе ту духовную просветленность, женственно-смягченную человечность и страстное желание обновления жизни, то есть те черты, которые изменялись с течением времени, но всегда соответствовали глубочайшим основаниям поэзии Блока на всем протяжении его пути.

Об «однострунности» «Стихов о Прекрасной Даме» (эпитет принадлежит самому поэту — I, 559), об их «безлюдности» и замкнутости писали едва ли не все исследователи Блока. В этом отношении В. Соловьев в своих теоретических построениях, соединяя идею Мировой души не только с природой и любовью, как это делал Блок в своей первой книге, но и с концепцией человечества, был шире молодого Блока. Можно прибавить к этому, вспомнив о блоковском разделении стадий мифологического процесса на эстетическую и этическую (см. выше, с. 210), что его ранняя поэзия еще не прониклась в полной мере той этической энергией, связанной с идеей сострадания, о которой писал Блок в названных заметках. Не случайно он признавался Белому все в том же письме от 18 июня 1903 года, что свет, исходящий от его «Лучезарной подруги», «не добрый и не злой, а более», и в этом смысле представление о Ней, объединившее лирику его первой книги, не совпадает с той еще не стершейся к началу века гранью народного этического сознания, которая была явлена образом заступницы, милосердной матери, «ходящей по мукам».

Миф о Прекрасной Даме, сыграв большую роль в блоковской поэзии 1900—1902 годов и подчинив ее себе, очень скоро превратился в препятствие на пути ее дальнейшего развития, ведущего Блока к широкому охвату *исторической* действительности и к последовательному и резкому отрицанию буржуазного миропорядка.

В поэзии Блока возникала новая ситуация с новой поэтической фактурой и новой лирической атмосферой. «Прежде я думал о Ней чаще, чем теперь, — читаем в упомянутом письме Блока к Белому. — Теперь все меньше и все безрезультатнее». Стремительная эволюция, пережитая Блоком и охватившая все его творчество, коснулась в значительной мере и мифа о Прекрасной Даме. Этот миф как таковой вместе с причастным к нему «сказочным мистицизмом» (Блок) потерял в поэзии Блока свою интенсивность, во многом редуцировался.

Но, идя к новому, поэт не отказывался от прошлого. Не случайно в статье об Ибсене (1908) он писал, что «вера и воля» Ибсена и «всякого художника XIX века», а значит, и его самого «покоится в лоне „вечноженственного“» — символическое понятие, в которое тогда уже входила у Блока (это ясно из той же статьи) и мысль о родине, недаром названной женственным именем «матери».

Мифологема о Прекрасной Даме, вобрав в себя опыт «личной жизни» Блока, древность и атмосферу времени, глубоко изменилась, сбросила свое сказочное обличье, но сохранилась в его творчестве в своих онтологических и лирических проекциях. Но эта мифологема, пройдя сквозь строй бурной и требовательной эпохи, переработанная Блоком с помощью реалистических и иронических реактивов, приблизилась в ее обновленных формах к тем границам, за которыми поэтическая мифология превращается в поэтическую типологию. Этот процесс обозначился у Блока тем более определенно, что рядом с основным мифом в его поэзии росли и крепили новые мифологемы, а также еще не явленные в ней до того времени творческие сферы, открытые скорее типическому, чем мифическому. Нарастающее сближение этих двух категорий — мифа и типа — сближение, постепенно превращавшееся в слияние, и явилось одним из основных признаков зрелой поэзии Блока. Оно послужило тем основанием, которое давало возможность Блоку совмещать в своем поэтическом творчестве историческую перспективность с перерастающим «локальный историзм», но не уводящим от него широким мифопоэтическим мышлением. Однако вопрос о характеристике мифопоэтического начала зрелой лирики Блока составляет тему особого большого исследования, и на этих страницах я касаться его не буду.

О РОМАНЕ-ПОЭМЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

К вопросу о катарсисе

1

Роман Белого «Петербург», как это бывало в немногих больших произведениях мировой литературы, нельзя ввести в узаконенные традицией рамки одного литературного направления и одного жанра. «Петербург», выросший на почве символизма и отмеченный всеми признаками символизма, вместе с тем явление реализма «в высшем смысле», в том значении, которое вкладывал в это определение Достоевский.¹

«Петербург» — историософский, историко-психологический роман, но с таким огромным лирическим содержанием, вложенным в ритмизированную, «музыкальную» форму, что это меняет жанровую природу романа, заставляет видеть в нем не только роман, но и роман-поэму. Жанровая природа «Петербурга» определяется еще и тем, что он, заключая в себе сферы психологическую, историко-культурно-философскую и бытовую, совмещает их с мифом, проецированным в «космическое бытие».

Белый определяет «Петербург» как «результат изу-

¹ Отношение к «Петербургу» до сих пор колеблется, но признание его одним из выдающихся произведений литературы XX в. почти уже не вызывает сомнений. Интерес к роману и оценка его помимо печатных высказываний подтверждаются количеством его переизданий и переводов. Достаточно сказать, что на русском языке, не считая первой публикации «Петербурга» в альманахе «Сирин», он переиздавался 6 раз (из них 4 советских издания), на английском языке вышло 2 его перевода, на немецком — 2, на французском — 1, на испанском — 1, на венгерском — 1, на итальянском — 1, на чешском — 2, на польском — 1, на сербскохорватском — 1, на румынском — 1, на шведском — 1, на финском — 1, на датском — 1. Кроме того, в Англии в 1967 г. он был еще раз издан по-русски.

чения русского буржуазного общества». ¹ Роман Белого повествует о «бреде капиталистической культуры», ² о жестоком кризисе, ущербе, болезни, охвативших Россию в том ее лике, в каком виделось средоточие имперской российской государственности, правящей бюрократической олигархии и в известной мере жизни интеллектуальной элиты. Средоточием этой России и является грозный, величественный, уродливый, таинственный образ Петербурга. Белый принес весть о страшном Петербурге, о его неизбежном конце и близкой гибели стоящей за ним агонирующей культуры старого мира.

В своей исповедальной книге «Почему я стал символистом...» он признавался, что в «Петербурге» говорится о том, что «завтра провалится Петербург» (ЦГАЛИ). Конечно, он имел в виду тот Петербург, о котором написал свой роман.

Вывод, близкий к этому последнему, мы встречаем и в одной из новых советских работ о «Петербурге» — в статье Л. К. Долгополова, приложенной к изданию романа в «Литературных памятниках» (1981). «Роман этот, — пишет Долгополов, — по содержанию своему есть трагедия, повествующая о нарушении всяческого равновесия в мире — индивидуально-психологического, общественно-политического, социального, национального и т. д.». И еще: «„Петербург“ в его (А. Белого. — Д. М.) романе — образ и категория не только социального порядка, но и категория психологическая, нравственно-этическая, иносказательно обозначающая тот духовный тупик, в который зашел в буржуазную эпоху человеческий род. Именно нравственная «ущербность» города, его скрытая инфернальность, его способность деформировать личность, превращение его в орудие действий «потусторонних» сил выдвинуты в романе на первый план». ³

¹ Андрей Белый. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 74. В дальнейшем ссылки даются в тексте сокращенно.

² Андрей Белый. Пепел. М., 1909, с. 8. Предисловие.

³ Долгополов Л. К. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург». — В кн.: Андрей Белый. Петербург. Серия «Литературные памятники», Л., 1981, с. 590, 617. (Роман Белого воспроизведен в этом издании по его первой публикации в альманахе «Сирин», 1913—1914 гг., отдельно — 1916.) Дальнейшие ссылки на эту книгу даются в тексте с указанием страницы. Другие редакции «Петербурга», важные для изучения истории создания романа и его повторных изданий, здесь не учитываются.

Это заключение, сделанное в статье Долгополова, вполне справедливо. Но и статья и заключение автора — ретроспективны — отодвинуты временем, охлаждены и отрегулированы нашей научной традицией и поэтому лишь в общих чертах совпадают с непосредственным, живым восприятием романа современниками, прочитавшими его и взволнованно пережившими сразу после его выхода.

Наиболее чуткие современники Белого, едва ознакомившись с романом, почувствовали масштабность этого произведения. Блок в 1913 году отметил его «необычайную значительность», а в 1915 году назвал его «сумбурным романом с отпечатком гениальности». ¹ Вяч. Иванов в статье 1916 года писал о «поразительной духовной энергии», сосредоточенной в «Петербурге», о «вещей значительности» этого романа, о своем «восхищении яркостью и новизною» и о глубине содержащихся в нем прозрений. ² В. Брюсов, относящийся к «Петербургу» более сдержанно, все же считал, что «новый роман Белого есть некоторое событие в литературе, интересное само по себе, даже независимо от его абсолютных достоинств». ³ Критик, связанный с ослабленной и деформированной народнической традицией, Р. В. Иванов-Разумник оценивал «Петербург» еще определеннее: «...замечательный роман, равного которому давно не появлялось в русской литературе». ⁴ Философ-идеалист С. А. Аскольдов видел в Белом едва ли не первого по масштабу писателя России двух предреволюционных десятилетий и сравнивал «Петербург» по богатству его содержания с романами Толстого и Достоевского, поясняя при этом, что задача Белого была «гораздо сложнее и труднее, чем у названных писателей». ⁵ Одновременно с Асколь-

¹ Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми тт. М.—Л., 1962, т. 5, с. 677, 496.

² Иванов Вячеслав. Вдохновение ужаса. — Утро России, 1916, 28 мая. Перепеч. в кн. Вяч. Иванова «Родное и Вселенское» (М., 1918).

³ Письмо Брюсова к П. Б. Струве (январь 1912 г.) — Вопросы литературы. 1973, № 6, с. 317—318 (опубликовано И. Г. Ямпольским).

⁴ Иванов-Разумник. Восток или Запад («Петербург» роман Андрея Белого). — Русские ведомости, 1916, 4 мая. Развернутое исследование «Петербурга» — в книге Иванова-Разумника «Вершины» (П., 1923).

⁵ Аскольдов С. Творчество Андрея Белого. — Литературная мысль. (Пб.), 1922, в. 1, с. 73, 87.

довым исключительно высоко, хотя и с оговоркой, оценил прозу Белого и О. Э. Мандельштам.¹

Все эти высказывания объединяются общей высокой оценкой «Петербург». Но нельзя не заметить, что в некоторых из этих отзывов и в других, соседствующих с ними, высокая оценка романа как бы осложняется чувством угнетенности и подавленности, которое было вызвано его чтением. Критиков и читателей смущает и отталкивает негативная стихия романа, его темный, пугающий, болезненный фон, то, что представлялось в его содержании безысходностью и беспросветностью. Блок в 1913 году в дневниковой записи о «Петербурге», называя Белого «несоизмеримым», утверждает, что «печатать необходимо все, что в соприкосновении с А. Белым», а рядом пишет о том, что чтение Белого у него всегда вызывает «туманную растерянность; какой-то личной обиды чувство», «отвращение к тому, что он видит ужасные гадости; злое произведение («Петербург». — Д. М.); приближение отчаянья (если и вправду мир таков...)».²

Вяч. Иванов в своей уже цитированной статье о «Петербурге», восхищаясь этим романом, вместе с тем определяет его как «вдохновение ужаса», «красочный морок», стоящий вне эстетических категорий, оторванный от «реальных сил русской земли». Ведущий критик газеты «Русские ведомости», принадлежащий к либерально-народническому направлению, И. Н. Игнатов, в свою очередь признавая талант Белого, видит в его романе сплошное отрицание действительности, мир «призраков и туманов», который представляется нелепым и гадким кошмаром, а попытки выйти из этого мира — неуверенными и неубедительными.³

Критик журнала «Аполлон» А. Гидони в статье о «Петербурге» под заглавием, выражающим ее суть, — «Омраченный Петроград», в отличие от Вяч. Иванова, не находит в романе Белого ничего достойного высокой оценки. Он заявляет, что в мир романа «читатель войти не захочет», и разъясняет причины такого предполагае-

¹ Мандельштам О. Литературная Москва. — Россия, 1922, № 2. О позднейшей прозе Белого в своей рецензии на его «Записки чудака» Мандельштам отзывался отрицательно, но и в этой позднейшей рецензии отдал должное роману «Петербург».

² Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми тт. М.—Л., 1963, т. 7, с. 223—224.

³ Игнатов И. Литературные отклики. — Русские ведомости, 1914, 13 февраля, 10 апреля и др.

мого им отношения к «Петербургу» тем, что Белый бес-
силен преодолеть в нем ужас своих восприятий, тогда
как художественное произведение любой школы по са-
мой сущности своей «очищает, осветляет, вдохновляет,
требует сострадания, умиляет или приглашает ко гнев-
ву...», то есть содержит в себе те элементы, которые в
«Петербурге», по мнению Гидони, отсутствуют.¹

Пожалуй, лишь один Иванов-Разумник, писавший
о «Петербурге» почти одновременно с Вяч. Ивановым,
отмечая сосредоточенность Белого на отрицании, указы-
вал также и те тенденции в романе, которые противос-
тояли этому негативному миру.²

Наиболее весомые отзывы, сопровождающие первое
появление «Петербурга» в печати, перечислены здесь
полностью, но отмеченная и преобладающая в них ли-
ния высказываний обнаруживается отчасти и в после-
дующей литературе о романе. (Я не говорю о работах
академического характера последних десятилетий.)
Стоит обратить внимание на то, что суждение Вяч. Ива-
нова о «Петербурге» и самое заглавие его фельетона
(«Вдохновение ужаса») были повторены Корнелием Зе-
линским в разном вульгарно-социологическом всту-
плении к роману — «Поэма страха» («Петербург», М.,
1935). Иначе говоря, различие в уровнях и в общем
осмыслении «Петербурга» не помешало автору указан-
ной статьи найти в этом пункте общую точку зрения
с одним из крупнейших идеологов русского символизма.
Впрочем, формулу Вяч. Иванова, в сущности, принимает
и автор известной зарубежной монографии об Андрее
Белом К. В. Мочульский. Называя «Петербург» «гени-
альным творением», Мочульский тем не менее видит в
нем только «мир кошмара и ужаса; мир извращенных
перспектив, обездушенных людей и движущихся мерт-
вецов».³

К этому ряду работ, характеризующих «Петербург»
и объединенных в какой-то мере общими чертами его
восприятия, я позволю себе присоединить еще одну, на-
печатанную на английском языке и принадлежащую
шведскому автору Магнусу Юнггрену. Это — книга (она

¹ Гидони Александр. Омраченный Петроград. — Аполлон, 1916. № 9-10, с. 38.

² См. указ. статью «Восток или Запад («Петербург», роман
Андрея Белого)».

³ Мочульский К. Андрей Белый. Париж, 1955, с. 169.

же — диссертация), специально посвященная изучению «Петербург». ¹ Автор ее хорошо знает жизнь и тексты Белого, но системный их анализ и философию романа подменяет выборочным, скрупулезным изложением содержания и дробными, нередко интересными биографическими параллелями, прокомментированными в духе фрейдизма. «Петербург» Белого оказывается в изложении М. Юнггрена произведением не только темным, бредовым, по своему содержанию лишенным просветов, но и скоплением человеческого уродства, управляемого низменными инстинктами, — и в этот мир, увиденный в таком освещении, автор книги едва ли не с особенным тяготением к нему погружается. Это любование темными планами бытия резко отделяет М. Юнггрена от русских толкователей Белого, которых в пристрастии к мрачной изнанке жизни, явленной в «Петербурге», упрекнуть невозможно.

Как видим, в наиболее весомых или показательных отзывах о «Петербурге», появившихся в ближайшее время после издания его отдельной книгой, он охарактеризован как произведение исключительно мрачное и безвыходное. Такому читателю, как Блок, и другим, признававшим, подобно Блоку, высокие достоинства романа, этот мрак, застилающий страницы «Петербурга», мешает принять роман без оговорок.

Критик Гидони, требуя «очищения» и «осветления», выражал, как бы ни относиться к его статье о «Петербурге» в целом, широко распространенное, осознанное или не вполне осознанное, но несомненно существующее желание читателя-рецептора, обращенное к литературе и к искусству вообще. Речь идет о положительном содержании художественного творчества и вместе с тем о том свойстве, которое в конечном счете также связано с положительными функциями его, — о его катарсическом действии.

Обе эти категории — столь же явление текста, как и порождение внетекстовых, но неотрывных от текста психоидеологических феноменов, преломленных в сознании автора и рецепиента. Обе категории — положительное содержание и катарсис — часто сближаются или даже сливаются, их не всегда просто отделить друг от друга,

¹ Ljunggren Magnus. The Dream of Rebirth. A study of Andrej Belyj's Novel *Peterburg*. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm, 1982.

но между ними существуют и значительные различия. Поэтому когда исследователи употребляют формулу «положительное содержание», они могут и не иметь в виду катарсиса, или подразумевать его лишь частично и «приватно», или вовсе отрицать необходимость этой категории.

Применение обоих этих понятий целесообразно. Понятие «положительное содержание» определяется идеологическим критерием, прямо зависит от точки зрения, в этом смысле исторически относительно и вариантно. В нем утверждается некая позитивная содержательная истина. Понятие «катарсис» вполне открыто для идеологии, а следовательно, и оно дает основание для различных толкований, но в то же время не тождественно идеологии. Оно — метаидеологично, имеет смысл не столько идейный, сколько духовно-эстетический, психологический, сублимированно биологический. Идеология произведения придает эстетическому объекту определенную направленность, вносит в него авторское толкование и оценку. Катарсис — по смыслу этого греческого слова и понятия — очищение воспринимаемого объекта и самого восприятия, которое не обязательно включает в себя конкретное идейное содержание, но как бы освобождает для него место. «Положительное содержание» часто ведет к катарсису, который является тогда как бы эстетическим ореолом этого содержания. Оно фиксировано в тексте, тогда как катарсис присутствует в нем латентно и объективируется лишь в момент восприятия текста читателем. «Положительное содержание» не всегда катарсично, поскольку катарсический акт требует для своего осуществления особых, подъемных, свободных, концентрированных эмоций. «Положительное содержание» может выражаться в детерминированной идеалом негритимости, неудовлетворенности. Катарсис чаще всего — вздох об исцелении, гармонии, облегчении.

Возвращаясь к роману Белого, мы останавливаемся перед вопросом: присутствуют ли в нервной и темной плоти этого произведения, в той миражной, фосфоресцирующей атмосфере, которая поражала (а иногда возмущала) его современников, присутствуют ли в нем какое-либо утверждаемое автором положительное содержание и явления катарсиса или хотя бы его следы?

Отрицательный ответ Вяч. Иванова и критиков, которые разделяли его вывод, мы уже знаем. В одной из

статей о «Петербурге» прямо утверждалось, что «в его (Белого. — Д. М.) художественном творчестве нет катарсиса, есть всегда что-то слишком мучительное, потому что сам он, как художник, не возвышается над той стихией, которую изображает, не преодолевает ее...», что в «Петербурге» мы не находим не только идеологического, но и художественного выхода.¹

Сам Белый отчасти приближается к этому мнению и даже допускает в этом отношении преувеличение. В письме к Иванову-Разумнику, написанном меньше чем через год после окончания «Петербурга», он называет свой роман «сплинным» и признается, что переживает «теперь чувство вины: написал 2 романа и подал критикам совершенно справедливое право упрекать меня в нигилизме и отсутствии положительного сгедо. Верьте: оно у меня есть, только оно всегда было столь интимно и — как бы сказать — стыдливо, что пряталось в более глубокие пласты души, чем те, из которых я черпал во время написания «Голубя» и «Петербурга». Теперь хочется сказать публично «во имя чего» у меня такое отрицание современности в «Петербурге» и „Голубе“» (письмо от 4 июля 1914 г. — с. 519). И в письмах к тому же адресату Белый делится своим намерением закончить «трилогию», в состав которой входит «Петербург», — третьим романом, содержание которого должно «коснуться положительных устремлений душевной жизни», стать «сплошным „да“» (с. 520, 519).

Эту самохарактеристику легко можно принять за признание Белым того, что «положительное содержание» в романе «Петербург», взятом как целое, отсутствует или почти отсутствует. Вполне определенными высказываниями Белого о катарсическом начале в «Петербурге» мы пока не располагаем, но можем предположить, что и эта сторона романа представлялась ему недостаточно выявленной.

Уже в советское время в письме к тому же Иванову-Разумнику Белый, имея в виду переработку «Петербурга» в пьесу для МХАТа Второго, высказывался на эту тему таким образом: «М. Чехов (руководитель театра. — Д. М.) вызвал эту переработку, выдвинув передо мною вопрос о «катарсисе»: «будет ли катарсис?». В романе «катарсиса» нет; в драме «есть» (сумасшествие Ник(о-

¹ Биржевые ведомости, утр. вып., 1916, 1 июля.

лая) Ап(оллоновича) и смерть сенатора)». ¹ Пояснение, данное в скобках, показывает, что понятие «катарсис» мыслилось здесь Чеховым и, вероятно, самим Белым (в письме его нет оговорок) согласно наиболее популярному толкованию этого понятия, то есть в связи с трагической катастрофой, которая обрушивается на героев в финале произведения и приносит очищение (восстанавливает справедливость, обнажает глубину жизни и (или) дает разрядку). О другом возможном универсальном понимании катарсиса как явления, неотъемлемого от искусства вообще и охватывающего весь текст произведения, Белый, по-видимому, не думал или думал в другой плоскости, по крайней мере не ставил этого вопроса теоретически и по отношению к «Петербургу» в частности.

Но вскоре в письме, адресованном М. А. Чехову, написанном в связи с той же постановкой пьесы «Петербург», Белый, как можно предполагать, уже изменил свой подход к катарсису, стал понимать его не только в его отношении к катастрофе в окончательной судьбе героев, но и шире — по отношению к их личностям. Выдвигая в спектакле, а следовательно и в пьесе, катарсический момент, он писал об этом уже иначе: «...в ней (в пьесе. — Д. М.) прозвучала мягкость; и люди (действующие лица) выявились в самых ужасных ситуациях судьбы как *люди*, вызывающие сочувствие; и в этом *катарсис* (курсив мой. — Д. М.); мягкое что-то проступило и в А(поллоне) А(поллоновиче), и в Н(иколае) А(поллоновиче), и в С(ергее) С(ергеевиче), и в С(офье) П(етровне). Над тем, что показано театром, вздохнешь; и этот вздох будет вздохом соболезнования...» ² (ср. в «Поэтике» Аристотеля: сострадание, жалость). Хотя в этом письме Белый не упоминает о своем романе «Петербург», но его определение характера катарсиса в пьесе на этот раз таково, что можно, с известной осторожностью, распространить его и на неотделимый от пьесы роман (об этом — в дальнейшем).

Право на такое расширение мысли Белого подтверждается и обобщенным суждением на эту тему К. Н. Бугаевой — не только жены Белого, но и ближайшего его

¹ Письмо от 17 июля 1924 г. Цит. по: Долгополов Л. К. А. Белый о постановке «исторической драмы» «Петербург» на сцене МХАТ-2. — Русская литература, 1977, № 2, с. 173.

² Письмо от 14 ноября 1925 г. (публикация М. Г. Козловой). — Сб. «Встречи с прошлым», М., 1982, с. 233—234.

друга. Характеризуя работу Белого над «Масками», она пишет: «Не для того, чтобы «смаковать грязи сознания», погружался в них Б. Н. со своей неугасимой, неугасающей болью за «достоинство человека» и непоколебимой верой в это достоинство, а для того, чтобы провести эти «грязи» путем страдания, через *катарсис* (курсив мой. — Д. М.), намеченный нам еще в греческой античной трагедии». ¹

Приблизительно к такому же мнению приходит в своем исследовании «Петербург» и упомянутый выше близкий друг и конфидент Белого — Иванов-Разумник. «Трагедией души очищены все они», — пишет он, имея в виду основных персонажей «Петербурга». ²

Кто же прав в этом столкновении мнений? Как решить поставленный вопрос?

Следует думать, что сама природа художественного творчества, в котором существенное значение имеет катарсический момент, дает основание приблизиться к априорному положительному решению, хотя и ограниченному по выводам. Признавая в большом искусстве неизбежное присутствие очищающей катарсической силы, мы не можем не искать ее и в тех произведениях высокой литературы, в которых предельно развита негативная сторона, а значит, и в романе Андрея Белого. Поэтому, кстати сказать, обдумывание «Петербурга» в свете поставленного вопроса не только может оказаться в известной мере полезным для уяснения смысла этого романа, но и внести какую-то долю знания в ту давнюю запутанную традицию общих размышлений о катарсисе, к которой за последнее время все чаще и чаще начинает возвращаться современная теоретическая мысль, в том числе и в советских исследованиях.

2

Проблема катарсиса в советской эстетике, литературоведении и искусствоведении затронута сравнительно слабо, хотя у нас и существует ряд специальных статей и высказываний на эту тему. И само слово «катарсис» нередко появляется в работах общего и частного характера, главным образом в работах эстетиков и психологов.

¹ Рукописный отдел ГПБ, ф. 60, ед. хр. 106.

² И в а н о в - Р а з у м н и к. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. Пг., 1923, с. 78.

Почти во всех случаях проблема катарсиса у нас и в обширнейшей зарубежной литературе на эту тему до последних десятилетий развевывалась в связи с толкованием знаменитого высказывания о нем в «Поэтике» Аристотеля и связывалась преимущественно с теорией трагедии. Общие сведения об этих толкованиях и краткая библиография вопроса сообщались в русских изданиях «Поэтики». Большое внимание проблеме катарсиса уделил Вячеслав Иванов в книге «Дионис и прадионисейство» (Баку, 1923).¹ К вопросу о катарсисе неоднократно возвращался в своих работах по истории античной эстетики А. Ф. Лосев.² В 1930 году была опубликована статья о катарсисе А. А. Грушка.³ Широкая информация о различных концепциях катарсиса в западноевропейской литературе содержится в работах по истории драмы А. К. Дживелегова⁴ и А. А. Аникста.⁵ Особняком стоят рассуждения о катарсическом очищении в художественной литературе Л. С. Выготского, который пришел к выводу, что сущность всякого искусства заключается в катарсисе.⁶ За последние годы проблема катарсиса ставилась у нас, как уже было отмечено, главным образом в статьях советских психологов, но отчасти и исследователей других специальностей.⁷ Вероятно,

¹ Вяч. Иванов затрагивал тему катарсиса и в других своих работах, о которых будет еще сказано.

² Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии, т. I. М., 1930; его же. История античной эстетики, Аристотель и поздняя классика. М., 1975; Лосев А. Ф. и Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965 (глава «Катарсис»).

³ Грушка А. А. Максим Горький как толкователь Аристотеля. К теории трагического «очищения». — Изв. АН СССР, Отд. гуман. наук, № 2, Л., 1930.

⁴ Дживелегов А. К. Теория драмы в Италии XVI века. — Изв. АН АрмССР, № 2, 1952.

⁵ Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

⁶ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968 (глава «Искусство как катарсис» и другие разделы).

⁷ Давыдов Ю. Царь Эдип, Платон и Аристотель. Античная трагедия как эстетический феномен. — Вопросы литературы, 1964, № 1 (о катарсисе — частично); его же. Искусство как социологический феномен. М., 1968 (глава о катарсисе); Арановская О. Р. О фольклорных истоках понятия «катарсис». — Сб. «Фольклор и этнография». Л., 1974; Бородай Ю. Психоанализ и «массовое искусство». — Сб. «Массовая культура» — иллюзия и действительность», М., 1975 (о катарсисе в статье особый раздел); Флоренская Т. А. Проблема психологии катарсиса как преобразования личности. — Сб. «Психологические механизмы регуляции социального поведения», М., 1979; Радионова Е. А. Формирование представлений о личности

пришло время поставить эту проблему шире, чем до сих пор, и в нашем литературоведении.

В нашей филологии категория катарсиса еще не вошла в широкий обиход, существуют противники этой категории, молчаливое отрицание смысла ее применения к искусству нашего времени и просто бездумное и упорное ее игнорирование. Кстати сказать, скептическое отношение к понятию катарсиса высказывалось и прежде, например знаменитым французским критиком Сент-Эвремонтом — в XVII веке и Ж.-Ж. Руссо — в XVIII. В сущности, содержание понятия катарсиса определить не менее трудно, чем такие универсальные основополагающие категории в искусстве, как поэтичность, красота, лиризм. Вне этих категорий наш духовно-эстетический мир не мог бы существовать, но они упорно сопротивляются логическим дефинициям и мыслятся нами стихийно, в феноменологическом осмыслении или с помощью вероятностных гипотез, или догматически, или, наконец, входят в наше сознание как некие реальные в эстетическом опыте, но интеллектуально непросветленные представления (едва ли не мифы).

Огромная многоязычная и многовековая литература о катарсисе, возникшая в эпоху Возрождения, как известно, была посвящена толкованию этого термина, загадочно прозвучавшего в общеизвестной фразе «Поэтики» Аристотеля.¹ Фраза эта (и высказывания на ту же тему Платона) дала могучий импульс к попыткам ее объяснения, но смысл, который вкладывал в нее Аристотель, остался до сих пор неясным, только смутно мерцающим. (Существует вполне вероятное предположение, что Аристотель развил свою мысль в не дошедшем до нас тексте.) Толкователи ее пытались опереться не только на «Поэтику» Аристотеля, но, конечно, и на его «Политику», и его «Метафизику», и на античную литера-

и социальных механизмах регуляции поведения. — Там же (о катарсисе — частично); Берхин Н. Б. К проблеме катарсиса. — «Философские науки», 1981, № 3; Нахов И. М. Трагический катарсис и жанр утешения. — Сб. «Разыскания. Dezetemata», М., 1984.

¹ «Трагедия есть подражание действию важному и законченному...», в котором совершается «посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» (Аристотель. Поэтика. Пер. М. Л. Гаспарова. — В кн.: «Аристотель и античная литература», М., 1978, с. 120). В «Политике» Аристотеля «очищение» кратко определяется как «облегчение, связанное с наслаждением» (см.: «Политика Аристотеля». Пер. С. А. Жебелева, М., 1911, кн. 8, гл. 7).

туру в целом, но в своих объяснениях так и не нашли общего языка.

Парадоксальный смысл этого явления заключается в том, что непроясненность суждения Аристотеля о катарсисе сыграла в истории культуры не столько отрицательную, сколько положительную роль. Она устраняла в этом вопросе возможность догматических ссылок на Аристотеля, канонизации его мысли. Получилось так, что комментаторы Аристотеля, толкуя его высказывание о катарсисе, в сущности, развивали свои собственные соображения на эту тему и создавали свои собственные концепции «очищения». И в этих концепциях аристотелевская мысль о катарсисе ширилась, углублялась, ветвилась, применяясь (*de facto*) к мировоззрению и жизни последующих поколений, и в общем процессе истолкования бесспорно обогащалась. Это был путь в конечном счете прогрессивного познавательного движения. Он постепенно уводил за рамки традиционных толкований Аристотеля, а может быть, в какой-то мере и сближал с непроявленной сутью его суждений о катарсисе, богатых потенциальными возможностями развития.

Таким образом, прибегая к самым широким обобщениям, можно говорить о двух основных стадиях в понимании катарсиса (конечно, они, то есть прежде всего — вторая, характеризуются своей собственной сложной многоэтапной эволюцией). Ранняя стадия, античная, представлена Аристотелем, Платоном, дошедшими до нас высказываниями пифагорейцев, Гераклита, Гиппократа, Горгия, римских авторов.¹ Их суждения не развернуты, фрагментарны, но в целом устремлены к синтетическому осмыслению явления катарсиса, которое наблюдалось ими в трагедии и отчасти в других жанрах искусства слова, в музыке, в культах, в медицине и в жизни вообще. Вторая стадия реализуется в литературе нового времени, в бесчисленных толкованиях античных высказываний о катарсисе и выраставших из них или только связанных с ними самостоятельных построениях. Здесь преобладает процесс дифференциации, аспектной разработки, обособления и противопоставления мне-

¹ Мы знаем теперь, что мысль о катарсисе в общепринятом, известном нам смысле слова (очищение, просветление, исцеление) ставилась и в древнеиндийских поэтиках (см.: Гринцер П. Теория эстетического восприятия «раса» в древнеиндийской поэтике. — Вопросы литературы, 1966, № 2).

ний — во всем положительном и отрицательном значении этого разделения.

В пестрой и разноречивой массе этих толкований, иногда тесно сближающихся друг с другом, принято выделять несколько направлений. К ним относится этическое толкование, наиболее влиятельным выразителем которого являлся Лессинг, эстетический подход (Ф. Шиллер, Эд. Целлер, у нас — Л. С. Выготский), различные виды психобиологических интерпретаций (весьма популярная в свое время так называемая «медицинская теория» Бернайса; высказывания З. Фрейда), многие версии понимания катарсиса как эстетического преодоления эгоцентрических аффектов, как приобщения к единству мировой жизни, как познания истины или общезначимых законов справедливости (сюда — и толкования религиозного характера).

Думается, у нас нет оснований к тому, чтобы быть уверенными в адекватности той или другой из этих интерпретаций подлинной мысли Аристотеля во всем объеме, тем более что, как уже было сказано, его текст с расширенным объяснением понятия катарсиса, по-видимому, до нас не дошел. Можно предполагать, что каждое или очень многие из существующих толкований в их рациональной основе так или иначе отражают одну из смысловых граней или потенциальное значение широчайшей по своей емкости и вместе с тем не разъясненной самим Аристотелем формулы катарсиса, а все вместе, возможно, приближаются к определению ее общего смысла.

Но и независимо от вопроса о реальном совпадении этих толкований с мыслью Аристотеля мы вправе считать, что их совокупность, отражая размышления многих ученых, выразителей различных мировоззрений, наций и эпох начиная с итальянского XVI века, имеет большое значение. Все они вместе представляют собой своего рода коллективный труд, разрабатывающий содержание многогранной, как бы ускользающей от анализа, но бесспорно реальной категории катарсиса, которая неотъемлема от искусства и которая, конечно, существовала бы, если бы «Поэтики» Аристотеля и вовсе не было. Но если все же идти от Аристотеля, можно утверждать, что жизнь его формулы катарсиса и близких к ней его высказываний в истории культуры протекала в процессе ее расшифровки, расширения и обогащения новыми интерпретациями и аспектами.

Так или иначе, понятие катарсиса, связанное в этом процессе истолкования прежде всего с мыслями Аристотеля и с жанром трагедии, постепенно отрывается и даже оторвалось от его имени и применяется не только к трагедии, но и ко всем жанрам словесного искусства и к искусству вообще.¹ Более того, возникает родственное античному мышлению тяготение распространить идею катарсиса на человека вне искусства — на его душу и тело, на его самого. (Не исключается возможность пользования этой идеей в суждениях о коллективных, «соборных» состояниях духа, совместных переживаниях масс и наций и даже эпох.)

Во всех толкованиях катарсиса незыблемой, инвариантной смысловой основой прежде и теперь являлось и является представление об очищении (*katharsis*), ставшее символическим, многозначным. Это интеллектуально-психологическое понятие-представление, пройдя сквозь опыт европейской культуры и бесчисленное количество интерпретаций, иногда противоречащих друг другу, чрезвычайно расширило свое содержание. Катарсис — это не только разрядка, облегчение, душевное исцеление. Если понятие «очищение» само по себе отчуждающе (связано с предлогом «от»), то вместе с тем в своем применении оно не может быть полностью отделено от содержательности (от слова — «что»), от характера того феномена или мотива, который является очищающим, осуществляет очищение («во имя»). Катарсическое «от» подразумевает, как предпосылку, активное «что», окрашивается неким содержанием, *семантизируется*. Катарсис это — коммуникативный феномен, соприкосновение воспринимающего с «ценностью», феномен, влияющий на личность воспринимающего. Мы можем назвать катарсисом глубокое, сопровождаемое чувством удовлетворения (точнее — «эстетической рефлексией») переживание акта или процесса очищения, просветления, преодоления эгоцентризма или (в иных контекстах) высокого санкционированного императивом совести утверждения личности, познания истины, превращения бессознательного в осознанное чувство приобщения к всеобщему.

¹ Едва ли не первая в литературе синтетическая трактовка катарсиса — распространение этого понятия на все виды искусства и на жизнь — осуществлена в книге Франческо Буонамичи (Francesco Buonapisci) «Рассуждения о поэтике в защиту Аристотеля в флорентийской Академии» (Флоренция, 1597). Об этом см.: А н и к с т А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 162—163.

Катарсис связан с апофеозом любви (у Аристотеля — со страдания), добра и красоты, с пробуждением совести, чувством освобождения и свободы, обновления, гармонии, «умиротворяющей завершенности» (Аристотель в понимании Гёте), подъемом жизненных сил (и так называемая «дионисическая безмерность», и контрастирующая с ней «аполлоническая мера» — созерцательное очищение), с эмоциями милосердия, милости, прощения, радости, просветляющего страдания, облегчающих слез, облегчающего смеха, духовного подъема, раскаяния (вплоть до мелодраматической развязки) и т. д. Катарсический характер могут приобретать интеллектуальные озарения, прозрения и сверкания разума и даже в некоторых случаях (при наличии резко контрастирующего фона) торжество разумного трезвого морализма, который, вообще говоря, редко сопутствует катарсическим эмоциям.

Возможен катарсис умиротворяющего забвения, «нирваны», покоя, даже смертного («Выхожу один я на дорогу» Лермонтова, финал «Шестой симфонии» Чайковского или «Песни о земле» Г. Малера) и, обратное, катарсис гнева, борьбы, мятежа, «святой злобы» (Блок, «Двенадцать»). Представим — ограниченно и в особых ситуациях — катарсис праведного возмездия, справедливого воздаяния за добро — добром, за зло — злом («око за око»), хотя, думается, «отсчитанность» этого акта ставит его лишь в преддверие катарсической иерархии, а в некоторых случаях приводит к его оценке как феномена, противостоящего катарсическому подъему.¹

Очевидно, для каждого творения искусства актуальны лишь некоторые из этих многообразных рядов катарсических сфер, остальные же или вовсе в нем отсутствуют, или проявляются ограниченно, или существуют лишь потенциально.

Релятивность представления о катарсисе очевидна, в такой же мере, как и его изменяемость в истории. Оче-

¹ В этом отношении достоин внимания тот факт, что богини возмездия, Эринии в «Орестее» Эсхила жалуются на свою отрешенность в светлом пантеоне эллинских богов:

Нам от рожденья сулила судьба
Править вдали от бессмертных нелегкую службу:
Нет средь богов соучастников наших пиров.

(Перев. С. Анта).

Чтобы утешить Эриний, Афине приходится разъяснить им их позитивное значение в греческом мире.

видно и то, что содержание катарсиса, каждого из его видов непосредственно соотносится с общеидеологическими критериями, зависит от них, регулируется ими, так же как и эти критерии в свою очередь зависят от эмоциональных духовных ценностей — «праценностей», порождающих катарсис (так, например, идеология влияет на содержание представления о совести, но сама идеология признает себя порожденной совестью). Столь же очевиден и диффузно-синтетический характер катарсиса, в котором духовного и эмоционального содержания больше, чем идейного и просто рефлексивного, но присутствует и одно, и другое, и отчасти третье. В опыте мировой культуры, в ее вершинных проявлениях содержание это связано с человечностью и совестью людей, с подлинностью их знания о себе и о мире, их способностью утверждать свою личность в ее высоких ипостасях, с выходом из ее ограниченности в сферу справедливости, любви, сострадания, сорадования, самопожертвования, в отрицание хаотических, косных, разъединяющих стихий.

Переходя от содержания катарсиса в его различных разновидностях к реализации их в искусстве, следует принять высказанную некоторыми исследователями (у нас — Л. С. Выготским) мысль о том, что всякое искусство само по себе, по природе своей катарсично. Осмысляя неосмысленное, организуя неорганизованное или внутреннее противоречие, оно совершает духовную работу, в которой нельзя не видеть подъемного, очищающего начала. «Искусство есть только космос — творческий дух, оформливающий хаос», — писал Александр Блок.¹

Отсюда следует, что в произведениях искусства присутствует некая общая индивидуализированная норма организации и гармонизации материала, специфическим проявлением которой оказываются обычно связанные с нею конкретные (вариантные) идеи. Эта ценностная норма под воздействием мировоззрения художника может приобретать различный характер. Но в господствующих руслах высокого мирового искусства она так или иначе соотносима с теми ценностными представлениями, которые были указаны выше как явления или предпосылки катарсиса. В наиболее осязаемой и ясной конкретизации

¹ Письмо к Е. П. Иванову от 3 сентября 1909 г. — Собр. соч. в 8-ми тт. М.—Л., 1963, т. 8, с. 292.

эта норма мыслится художником и пребывает в его тексте (и за текстом) как представление об идеальных возможностях бытия, как мечта о ценности. Об этом можно наглядно судить хотя бы на основании общеизвестных стихов Блока:

...я люблю сей мир ужасный,
За ним сквозит мне мир иной,
Неописуемо прекрасный
И человечески-простой.¹

Присутствие этого возможного, призванного к бытию мира в общей организации художественных произведений или отдельные всплески, выходы его в текст неизбежно воспринимаются как феномен катарсиса.

Катарсис связан с содержанием произведения. Однако поскольку в искусстве различимы тематический план и «план выражения» (также потенциально содержательный), то и катарсические эмоции могут зарождаться в одном и в другом из этих планов, но реализуются как органически объединяющее восприятие текста в целом. В произведениях, лишенных поэтической энергии, художественно несостоятельных катарсис не возникает. Катарсис, как уже было сказано, порождается не только тематикой, фабулой, образами героев, ситуациями, но и композицией, формальной организацией материала, словесной структурой, фантазией формы, ее игрой и гармонией, ритмом стиха и прозы, «музыкальным эквивалентом» в тексте. Музыкальный момент в художественном творчестве всех видов и времен имеет особенно большое значение. Речь идет о музыке в прямом смысле и о «музыке» в словесной ткани, а также в философском, для современного сознания — условном, значении — «музыке», в которой романтики видели своего рода онтологическую сущность, отражение или реализацию «мировой жизни» («музыка сфер» Пифагора, «музыка» в осмыслении Шопенгауэра, Ницше, Блока). В этом контексте следует понимать и «катарсический» стих Баратынского: «Болящий дух врачует песнопенье».

Однако тем, что можно назвать «универсальным катарсисом», присущим искусству как таковому, проблема не исчерпывается. Во многих произведениях мирового искусства, помимо этой общей формы катарсиса, присутствуют и другие, реализующие первую вполне конкретно, — катарсис, *фиксированный* в определенных, от-

¹ Там же, т. 3, с. 525.

носителем обособленных фрагментов и явлениях текста.

Кроме того, нужно иметь в виду, что катарсис — «результат», естественно возникающий «вывод» из произведения в целом, выявленный в его финале, но также и *процесс*, протекающий в произведении — в душах его избранных персонажей, в их духовных излучениях, перипетиях их судеб, в смене ситуаций, в развитии общей темы.¹ Так, например, в «Гамлете» очищение осуществляется не только в развязке (превращение знания в действие, праведное возмездие, явление Фортинбраса), но и в блеске и сверкании мысли самого Гамлета, попирающей коварство и тупость его окружения, и в его благородной борьбе со злом, которую он ведет на протяжении всей трагедии. Этот процесс катарсического развития часто осуществляется и воспринимается как фрагментарный, точкообразный, неполный или не доведенный до апогея, — недоведенность чаще всего — следствие состояния мира или объективных обусловленных возможностей автора, то есть вид осуществления художественной правды. Кроме того, очищение совершается не только в завершающем произведение акте, которого может и не быть, но и в личности героя, в самом катарсическом движении произведения, в переходах от нерешенности к решению, в стремлении как таковом (ср. в «Фаусте» Гёте), очищающем пути героя, автора и читателя, в развитии темы или в надежде, освещающей этот путь, это развитие.²

¹ Говоря о присутствии катарсиса в произведении, я, разумеется, допускаю условность — и здесь и в дальнейшем изложении. Катарсис — явление эстетической коммуникации, то есть феномен, возникающий в *восприятии* произведения читателем (рецепиентом), не только воспроизводящим, но и преломляющим содержание текста. Но, конечно, эстетические явления, вызывающие катарсическое переживание читателя, находятся в самом тексте. Наиболее наглядный случай такого рода — катарсический момент в душевной жизни персонажей произведения, с которыми идентифицируется сознание воспринимающего. Но диалектика катарсиса определяется двумя моментами — идентификацией и дистанцированием (я пользуюсь здесь терминологией немецкого исследователя этой проблемы Г. Р. Яусса, H. R. Jauss). Эта диалектика заключается в слиянии читательского я с сознанием героя, с его страхом, страданием, радостью, а также в удалении воспринимающего я от героя, что дает возможность взглянуть на него, его действия и судьбу с высшей точки зрения.

² См. также: Кеннет Берк «О катарсисе, или разрешении» (Burke Kenneth. On catharsis, or resolution. — The kenyon review, v. XXI, 1959, № 3) и «Катарсис — второй взгляд» (Catharsis — second view. — The centennial review (Michigan), 1961, Spring, № 2),

Важнейшим видом катарсиса остается то преображение страха и сострадания, о которых писал Аристотель. Обе эти страсти — страх (знание об опасности) и сострадание, как и другие эмоции, очищаясь от крайностей (Лессинг), от панического сентиментального, необузданного, превращаются в ценности. При этом важно, чтобы катарсис был пропущен через опыт жизни, в отличие от идиллии или других поверхностных форм, чтобы в его истоках, зачине переживалась трагедия как целостная форма бытия или глубокое потрясение — чтобы он был связан с ними и подымался над ними. Именно такое соседство соединяет его с глубинами жизни, делает поистине *серьезным*. Понятно, что катарсическое действие в тех художественных формах, где эти глубины жизни предельно обнажены и разрядка доводится до высших возможностей, особенно в трагических ситуациях и в трагическом жанре, принимает более отчетливый вид и становится интенсивнее, чем в ситуациях бытовых, даже драматических, где быт может явиться помехой обобщенно-трагедийному зондированию жизни. Во втором случае предполагается возможным явление потенциального катарсиса.

В значительной части тех катарсических феноменов, о которых упоминалось выше, так или иначе присутствует позитивный этический момент и во многих случаях является для них определяющим. Катарсисом с преобладанием этических моментов, характерным особенно для русской литературы, как ясно из предыдущего, не исчерпываются все его виды. Этическое содержание может иметь в катарсисе и вторичное значение или вовсе отсутствовать. В частности, катарсис психобиологического типа, катарсис, основанный на эмоциональной разрядке, а также музыкально-лирический — в зависимости от контекста — или вовсе обходятся без морального содержания, или проникаются им как бы дополнительно, вторично. Нельзя упустить также из вида и возможность существования «черного катарсиса» (с точки зрения гуманитарной — «лжекатарсиса»), который выражается, например, в бушевании темных инстинктов, в упоении мстостью и пр.

И еще замечание. Для исследователей явления катарсиса очевидно, что суть его не обязательно должна заключаться в демонстрации реализованной во внешних событиях победы добрых сил, которой так часто заканчиваются мелодрамы, а в обнажении правды жизни и

законов бодрствующей совести, происходящем в душе героев, в сюжете (в конечном счете — в сознании воспринимающего), независимо от того, гибнут ли эти герои или побеждают. А если их гибель несправедлива или незаслуженна, то и концепция примирения с миром, которую Лессинг, Шеллинг и Гегель (и Белинский в период «примиренчества») считали важнейшим признаком катарсиса, не может быть — по крайней мере в культуре нового времени — приложена к трагическому очищению как его универсальный, непреложный принцип, а катарсическим окажется в восприятии лишь *познание* горькой истины, открывающейся в судьбе героев. Недаром Блок кончает свою речь о «Короле Лире» грустным афоризмом: «страданием учись». Примирение с античным Роком или с отрицаемым общественным укладом и подчинение им действительно соответствуют большому числу трагедий древних и новых, но в наше время часто могут быть оправданы лишь на той мировоззренческой основе, на которой создавались произведения, иначе говоря — посредством условного присоединения к точке зрения их авторов или символической ее ассимиляции.

Но пора обратиться и к более конкретному предмету этой работы.

В перечисление основных направлений теоретического толкования понятия катарсиса можно было бы ввести отдельные имена русских авторов.¹ Однако в России серьезно и настойчиво заинтересовались этим вопросом лишь в советское время. Русская классическая литература, музыка, живопись до самой глубины пронизаны духом катарсиса, но к теоретическим размышлениям на эту тему в их *прямом* выражении в России XIX века тяготения не было. Правда, о феномене катарсиса или близких к нему явлений русские авторы (в их числе Пушкин, Белинский, Чернышевский) почти всегда писали без употребления этого слова, которое, кстати сказать, даже Блоку (зрелого периода) иногда казалось слишком выспренным.² Но и эти немногочисленные писания складывались в определенном направлении, главным обра-

¹ В этом ряду следует выделить имя известного драматурга 60—80-х годов Д. В. Аверкиева, автора книги «О драме. Критические рассуждения» (СПб., 1893; 2-е изд. — 1907), в которой вопрос об «очищении» был поставлен в прямой форме в связи с учением Аристотеля.

² См. его письмо к А. Белому от 17 апреля 1912 г. — Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 291.

зом — в этическом. Во вступительной статье к «Поэтике» Аристотеля авторитетный исследователь вопроса Н. И. Новосадский приходит к выводу, что в русской научной литературе XIX века «учение о катарсисе является большей частью в освещении „Гамбургской драматургии“» Лессинга.¹ Эту мысль Новосадского следует поддержать. Мы не ошибемся, если признаем, что в понимании катарсиса в России прошлого столетия преобладало этическое направление, связанное генетически или ассоциативно со многими культурными источниками и, более других, с суждениями Лессинга. Но этого мало. Мы вправе утверждать, что и толкование и само явление катарсиса в русском искусстве того времени, и прежде всего в русской художественной литературе, носили преимущественно этический характер. Пушкинские стихи о том, что его муза пробуждала «чувства добрые», конечно, применимы не только к Пушкину, но и к другим русским писателям.

В русской литературе, непосредственно предшествующей символизму, и в самом символизме понятие «катарсис» использовали чаще, чем в литературе начала и середины прошлого века. Этим термином пользовался Вл. Соловьев (в статьях «Красота в природе», 1899; «О лирической поэзии», 1890) и уже в XX столетии — Вяч. Иванов (больше всех), Иннокентий Анненский, Евг. Аничков, реже других — Блок. Заслуживает внимания тенденция к смысловому расширению этого термина. Так, Вл. Соловьев, ссылаясь на Аристотеля, толковал катарсис как «улучшение души человеческой» и, ссылаясь на «Республику» Платона, — как «религиозно-нравственное действие» «музыки и лирики».² В другом месте, развивая эти мысли, он отмечал, что «не одна только трагедия служит к очищению (*katharsis*) души: быть может, еще более прямое и сильное действие в этом направлении производит чистая лирика... Поэт, — прибавляет он в той же статье, — вдохновляется не произвольными вымыслами, а черпает свое вдохновение из ... вековой глубины бытия...».³ Эволюция человека и природы мыслится Вл. Соловьевым как движение к их одухотворению, преображению, просветлению. Этот мировой процесс

¹ Новосадский Н. И. Введение. — В кн.: Аристотель. Поэтика. Л., 1927, с. 35.

² Соловьев В. Собр. соч. М., 1904, т. 6, с. 30.

³ Там же, с. 219, 220.

имеет в широком смысле слова — это очевидно из концепции Вл. Соловьева — катарсический характер. Его движущая сила — любовь, которая проявляется и в человеческих душах, в общественном строительстве, и в искусстве. Преобразующей способности искусства Вл. Соловьев придавал особенно большое значение. В искусстве, как и в душе человека, и во всем мире, реализуется красота, которая, по Вл. Соловьеву, как и по Достоевскому, «спасет мир» и за которой стоят еще более высокие, божественные начала.

Русские авторы XX века, связанные с символизмом, писали о катарсисе чаще всего без этого термина и без обязательного упоминания об Аристотеле. Кроме того, обращает внимание заметный отход их от этического толкования катарсиса, или, точнее, ослабление его этического содержания. Не случайно близкий к символизму известный литературовед и фольклорист Евг. Аничков, признавая нравственный принцип в понимании Аристотелем поэзии, отрицал его в подходе Аристотеля к катарсису.¹

Блок не задумывался о катарсисе как особой *теоретической* проблеме, но в своих размышлениях о поэзии не мог о нем не вспоминать. Так, в письме к С. М. Соловьеву он ставил вопрос об очищающем значении второй симфонии А. Белого («есть ли... это полное очищение?»²), улавливал следы катарсиса в поэзии Брюсова, особенно в «Вечеровых песнях»,³ а в статье «Три вопроса» (1908) в прямой форме утверждал, что «голос долга влечет (современного художника. — Д. М.) к трагическому очищению».⁴

Чаще других обращался к мысли о катарсисе Вяч. Иванов. Это было изначально предопределено и его интересом, зависимым от влияния Ницше, к древнегреческой религии Диониса и Аполлона, и его тяготением к трагедии, и его стремлением создать эстетическое учение

¹ Аничков Е. Очерк развития эстетических учений. — «Вопросы теории и психологии творчества», Харьков, 1915, т. VI, с. 10.

² Лит. наследство, М., 1980, т. 92, кн. 1, с. 331.

³ Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми тт. М.—Л., 1962, т. 5, с. 605, ср. с. 532.

⁴ Там же, с. 240. Блок был осведомлен, по крайней мере в общих чертах, и в теории катарсиса. Его ответ на государственных экзаменах в университете по вопросу «Катарсис у Аристотеля» был признан «весьма удовлетворительным» (Кумпан К. А. Александр Блок — выпускник университета. — Изв. АН СССР, Сер. лит. и яз., т. 42, № 2, 1983, с. 166).

ние, в основе которого лежит соловьевская идея о преобразующей личности роли искусства.

Тема катарсиса звучит во многих работах Вяч. Иванова, в его раннем исследовании «Эллинская религия страдающего бога» (1903, 1904), в статьях «Новые маски» (1904), «Предчувствия и предвестия» (1906), «Сущность трагедии» (1911), «Достоевский и роман-трагедия» (1911, 1914), «Мысли о символизме» (1912), но особенно в его книге «Дионис и прадиионисийство» (1923) и в лекциях, прочитанных в Бакинском университете в начале 1920-х годов (сохранились в рукописном конспекте, составленном О. Тер-Григоряном). Понимание катарсиса в этих работах Вяч. Иванова последовательно усложнялось и обогащалось новым материалом, но в основе своей изменилось сравнительно мало. Уже в 1904 году он соглашался с Аристотелем в том, что «критерий художественного действия есть „кафарсис“». ¹ Древнейшую форму катарсиса Вяч. Иванов выводил из прадиионисийских и дионисийских религиозных культов древней Эллады, а в позднейшей литературной реализации катарсиса видел некое «внутреннее событие», преобразующее души зрителей, приводящее их к очищению и успокоению. В эллинской трагедии, согласно взглядам Вяч. Иванова, религиозное содержание катарсиса потеряло свою действительность и сохранилось лишь в форме реликта — «воспоминания». «Имеет ли он (катарсис. — Д. М.), — говорил Вяч. Иванов в своих бакинских лекциях, — значение медицинское (намек на теорию Я. Бернайса. — Д. М.), религиозное, но он несомненно имеет нечто, похожее на чудесное, неожиданное выздоровление. Καθαρσις — душевное событие, спасение души зрителя от гибели, которая могла произойти в результате заглядывания его души в пропасть...» (лекция XIII). И далее — о том, что трагедия «на своих вершинах», а значит, и катарсис, не укладывается в рамки «чистого искусства» и уходит в психологию, в метафизику и в жизнь. Причем во всех этих формах в основе катарсиса преобладает не императивное, рационалистическое «что», а иррациональное «как».

Важно отметить, что Вяч. Иванов применял понятие катарсиса не только к древнегреческой трагедии, но и к новой литературе, в частности к творчеству Достоев-

¹ Иванов Вяч. Новые маски. — В его кн.: По звездам. СПб., 1909, с. 57.

ского,¹ и к «новейшим исканиям» в области драмы,² отчасти даже к пьесам Чехова (лекция XV). Привлекает внимание и то утверждение, которым Вяч. Иванов заканчивает свою статью 1912 года «Мысли о символизме». Отделяя «истинный» символизм от «неистинного», «иллюзионизма», он заявляет, что «истинный символизм иную ставит себе цель: освобождение души (κάθαρσις как событие внутреннего опыта)».³

В отличие от Вяч. Иванова, Белый в своих сочинениях употребляет слово «катарсис» очень редко. Тем не менее образы, идеи и формулировки, соответствующие этому понятию, взятому в расширенном значении, пронизывают не только его раннюю лирику и симфонии, но и основные эстетические и критические сочинения. «Очищение, — писал Белый Блоку, — вовсе не есть намерение, мысль, самобичевание, самоуничтожение. *Очищение* есть нечто бездонно конкретное», и в конечном счете связывал момент очищения с нахлынувшей на него, Белого, «огромной волной бодрости».⁴ Оба поэта-теоретика, Вяч. Иванов и Белый, были близки в понимании катарсиса, видя в нем просветление, преобразующее человеческую душу в духовном, этическом, эстетическом и «сакральном» отношениях. При этом дионисическая стихия в древних мистериях, к которой постоянно обращался исследователь античного мифа Вяч. Иванов, связывая с ней одну из ранних форм идеи и культа очищения, привлекала внимание Белого значительно слабее, чем старшего поэта.

Одним из постоянных мотивов в мировоззрении и эстетике Белого являлась мысль о «теургической» миссии искусства, ставшего и становящегося. Все его мировоззрение, особенно в ранний период, было глубоко связано с этой мыслью. Оно сформировалось у Белого и в кругу ближайших к нему современников еще на рубеже двух веков. «И старое отделилось от нового, — писал Белый, вспоминая эту эпоху, — и другими глазами глядели на мир в 1900—1901 годах; пессимизм стал трагизмом; и катарсис переживало сознание наше».⁵ Учение о «теургизме», унаследованное младшими символистами, прежде

¹ См.: Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916, с. 22—23.

² Иванов Вяч. По звездам, с. 57.

³ Иванов Вяч. Борозды и межи, с. 159.

⁴ Письмо к А. Блоку от 28 декабря 1912—10 января 1913 г. — Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 312, 314.

⁵ Андрей Белый. Воспоминания о Блоке. — «Эпопея», № 1. 1922, с. 134.

всего тем же Вяч. Ивановым, от Вл. Соловьева, заключалось в проповеди духовного строительства, действия, очищающего и просветляющего (см. статьи Белого «О теургии», «Апокалипсис в русской поэзии», «Орфей» и др.).

Творческое действие и познание согласно взглядам Белого и составляют суть искусства, в определении которой у него несомненно проступает катарсический момент. «В глубочайшей основе того внимания, которым окружаем мы художника-гения, — пишет Белый, — лежит явная или тайная надежда в творчестве разгадать загадку нашего бытия, гармонией и мерой красоты успокоить безмерную дисгармонию нашей жизни, лишь разложимой в познании, но не осмысленной до конца». ¹

Интерес Белого был сосредоточен на обновлении в человеке индивидуального я, но для Белого это обновление не ограничивалось сферой отдельной личности («один человек не спасется» ²) и распространялось на действительность в целом, на человечество («преображается мертвенная жизнь общества» ³), и прежде всего на Россию. «Русская литература XIX столетия, — читаем у Белого, — сплошной призыв к преобразению жизни. Гоголь, Толстой, Достоевский, Некрасов — музыканты слова; но безмерно более они — проповедники; и музыка их слов — лишь средство воздействия». ⁴ В ряду русских авторов, несущих в своем творчестве «очищающую силу», Белый называл Вл. Соловьева, молодого Блока, Чехова. Понятно, что поворот Белого к антропософии привел к тому, что он увидел и в лекциях Р. Штейнера «символ свершений, открытий и катарсисов в наших душах», ⁵ а в целом для Белого и его единомышленницы и первой жены А. А. Тургеневой приобщение к штейнерианству — «*потрясение, потрясение, потрясение, называемое поному очищением*». ⁶

Таким образом, очищение, катарсис для Белого — явление индивидуальной духовной жизни, культуры, истории, литературы. Белый находил его и в танце Айседоры Дункан (1905), и даже в «синематографе» тех лет (1907), в котором, какие бы вульгарные формы это явле-

¹ Андрей Белый. Трагедия творчества. М., 1911, с. 37.

² Андрей Белый. Воспоминания о Блоке, с. 184.

³ Андрей Белый. Луг зеленый. М., 1910, с. 14.

⁴ Там же, с. 64.

⁵ Андрей Белый. Воспоминания о Штейнере. Отдел рукописей, ГБЛ, ф. 25, карт. 4, ед. хр. 1.

⁶ Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 312.

ние ни принимало тогда, «совершается мистерия очищения, просветления. Она происходит не под аккомпанемент выкриков о «дерзавшей красоте», нет, — под звуки разбитого рояля, над которым согнулся какой-нибудь неудачник-тапер или таперша... происходит в душе мистерия жизни».¹ Необходимо прибавить, что из всех сфер, в которых осуществлялось «катарсическое действие», наиболее значительной и бесспорной была для Белого сфера музыки. В сущности, именно в музыке прежде всего (например, в музыке Николая Метнера) и в песне (в частности, в пении Олениной д'Альгейм), в музыкальной стихии в прямом и в расширенном смысле слова, в музыке, проникающей в жизнь и в плоть любого из существующих искусств, и видел Белый главную основу искомого им исцеления и очищения.

Высказывания Белого о катарсисе подтверждаются и его художественными произведениями, созданными до «Петербурга», — его ранней лирикой и его симфониями. Для примера можно взять вторую и третью симфонии. В них мы встречаем не просто положительных, а романтически идеализированных, «светоносных» героев, таких, как отец Иоанн и «женщина-сказка» во второй симфонии или Старик с жезлом и доктор Орлов (он же Орел) — в третьей, которые самим присутствием своим в тексте создают катарсический эффект. В развитии действия симфоний также намечается катарсическая линия. Во второй симфонии надежда на осуществление мечты московских мистиков на преображение не осуществляется, они освещены сатирическим светом (в своем роде также очищающим!), который обнажает мишурные формы их мечтаний. Однако Белый не распространяет своей иронии на скрытые в молчании и глубине чаяния главного героя второй симфонии, Сергея Мусатова. В третьей симфонии конфликт разрешается преодолением злых сил, просветлением и успокоением. Но самым активным фактором очищения в этих произведениях является музыкальное начало. Оно реализуется в «музыкальной» мелодической основе стихотворений и симфоний Белого. И материалом к этой реализации служат в первую очередь переполняющие творчество Белого лирически просветленные образы природы — близлежащей и той космической «сверхприроды», которая сливается у Белого с мыслью о вечности. Лейтмотивы симфоний управляют этими образами

¹ Андрей Белый. Арабески, М., 1911, с. 350.

с большей последовательностью, чем всеми остальными. Один из самых настойчивых катарсических лейтмотивов — «Невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена». ¹ Представить себе лирический мир Белого без этого глубинного, разрешающего лейтмотива немислимо.

3

Что же можно сказать о катарсисе в романе «Петербург»?

Раздумывая над этим вопросом, мы вправе утверждать, что в романе Белого, как и в предшествующем ему, катарсический эффект значительно слабее, чем в русской классике XIX века. Это относится не только к двум первым романам Белого, «Серебряному Голубю» и «Петербургу», но и к прозе других писателей, близкой к их автору по времени и направлению: к «Мелкому бесу» Сологуба, к прозе Ремизова и Сергеева-Ценского, к большинству произведений Л. Андреева. Это творчество с редкими просветами. И все же и эти произведения, и роман «Петербург» не могли бы существовать как произведения искусства вне объективированных в них катарсических возможностей.

Изначальное катарсическое действие искусства — *называние* (в глубоком смысле) вещей, явлений и сил, или, по Блоку, «оформливание хаоса». Создавая художественную действительность, искусство облакает ее в свои формы, вносит в нее свой строй, соотносимый с объективным миром, освещает ее сознанием, то есть оценивает и в этом смысле очищает. В «Петербурге» этот процесс называния и эстетической перестройки (осмысления) приобретает особенную сложность. Мы видим в романе различные формы хаоса: агрессию активного зла — политическую провокацию (Липпанченко, Морковин), агрессию душевной и духовной болезни, распад личности и пугающие бреды, связанные с идеей разрушения (Дудкин, Николай Аполлонович), агрессию мертвенного бюрократического схематизма — социального и метафизического (Аполлон Аполлонович) и родственной ему перед лицом жизни философской абстракции, осмысляемой автором как схоластика и нигилизм (Николай Аполлонович), агрессию темной (по мысли Белого) челове-

¹ Андрей Белый. Симфония (2-я, драматическая). — Собр. соч. М., 1917, т. IV, с. 210, ср. с. 231, 325 и др.

ской стихии, угрожающей с петербургских окраин, и небезобидное эгоистическое легкомыслие псевдоинтеллигентского мещанства (Софья Петровна Лихутина). Все эти виды агрессии материализованы, *названы* и тем самым показаны и представлены на суд. В образах отца и сына мы видим хаос, который прикидывается антихаосом, подобием некоего «строя», «порядка» (схема, схематика), но трактуется в романе как лжестрой и лжепорядок, как некая демоническая геометрия, безжизненная абстракция, возникающая в цивилизации европейского Запада и соединившаяся в российской столице с жесткостью, порожденной зловещими силами «туранского», азиатского Востока, скорее символического, чем реального. Художественное обнажение, освещение, оценка всего этого и составляют самую общую основу катарсического действия романа Белого. Продумывание этого вопроса неизбежно совпадает с анализом произведения в целом, но я отнюдь не ставлю перед собой такой широкой цели, а только пытаюсь выделить лишь те специфические моменты романа, в которых его катарсическая потенция выявляется особенно наглядно.¹ При этом я вижу в катарсисе как таковом и его реализации в «Петербурге» не только акт, связанный с развязкой произведения, но и процесс, который может развиваться — то интенсивно, то замедленно, фрагментарно, с интервалами и почти без них — на всем протяжении текста.²

В первую очередь, я хочу обратить внимание на катарсическое значение лирического начала в «Петербурге». Этот лиризм, как и всякий лиризм в словесном искусстве, имеет прямое отношение к песне и к музыке. Одним из ближайших выражений лиризма, одним из его непосредственных носителей является ритм. «...Можно сказать, что лиризм вызывает представление о ритме независимо от реального звучания речи», — писал Б. В. Томашевский.³ Проблема ритма — одна из центральных в эстетической философии Белого. «Ритм — глубиннейший слой, — утверждает Белый в своем эссе «Жезл Аарона», — он под толщею формы — заформенное; наиболее

¹ Четкие резюмирующие выводы об идейно-политическом содержании «Петербурга» даны Е. Б. Тагером в книге «Русская литература конца XIX — начала XX в. 1908—1917» (М., 1972, с. 280—283).

² Слово «процесс» по отношению к катарсису, хотя и в другом смысле, применяется также А. Ничевым (Alexandre Nichev, L'énigme de la catharsis tragique dans Aristote, Sofia, 1970, p. 231).

³ Томашевский Б. О стихе. Л., 1929, с. 318.

он удален от дневного абстрактного смысла; он — ниже небо поэзии; или, если хотите, он — центр земли звуков; и этот центр — раскаленный. . .»¹

Как известно, ритм является организующей силой не только в стихах, но и в художественной прозе. «Свободный ритм» в языке, в образах, в композиции характерен для каждого прозаического произведения. Весь текст «Петербурга» от начала до конца пронизан лирической стихией и организован связанным с нею ритмом, но это не «свободный ритм» прозы. «Петербург» в этом смысле и на фоне русской прозы представляет собой редчайшее, почти уникальное явление, которое лишь в малой мере подготовлено Гоголем. В нем, так же как и в других романах Белого, «свободный ритм» (имею в виду прежде всего его языковые формы) превращается в ритм, близкий к стихотворному, — регулярный или, точнее, определяемый ярко выраженной тенденцией к метрическому построению речи. Ритмизация и даже метризация языка, как известно, одно из самых броских отличий Белого-прозаика, наглядное свидетельство его своеобразия. Тяготение его романа к поэме узнается прежде всего именно по этому отличию. «Моя проза, — писал Белый в 1930 году, — совсем не проза; она — поэма в стихах (анapest); она напечатана прозой лишь для экономии места. . .»² Эти строки ближайшим образом относятся к роману «Маски», в предисловие к которому они входят, но, бесспорно, и к другим произведениям художественной прозы Белого.

В суждениях о прозе Белого этот признак постоянно упоминается и во многих случаях оценивается непривычными к нему или далекими от мировоззрения и эстетики Белого читателями и критиками отрицательно, даже с раздражением. Между тем ритмический характер голосоведения в «Петербурге» вполне органичен, и ритм романа семантически оправдан. «В «Петербурге» . . . — вполне правильно отмечает Павел Антокольский, — самый замысел, историческая его объемность требовали не только внутреннего лиризма, но и его внешнего выражения не в чем ином, как в ритме». И в той же статье, выше: «В сущности. . . сам Андрей Белый в дальнейшей своей работе, ни в трехтомных своих мемуарах, ни в

¹ «Скифы», сб. I, 1917, с. 200.

² Андрей Белый. Маски. М., 1932, с. 11.

«Котике Летаеве», не достиг такого совершенства во владении ритмом, как в „Петербург“». ¹

Все же, какого бы внимания ни заслуживал вопрос о речевом ритме романа Белого, приходится признать, что подлинно научное исследование этого ритма еще далеко не завершено. Первая значимая для своего времени попытка разобраться в этом вопросе была осуществлена Ивановым-Разумником в его статье «Петербург» (1923). Иванов-Разумник, проанализировав десять отрывков романа первого сириновского издания, пришел к выводу, что в тексте «Петербурга» преобладают (44%) анапестические стопы (точнее: анапест в соединении с пеоном 3-го вида). ² Ряд других исследователей, писавших о «Петербурге» и косвенно касавшихся проблемы его ритма, полностью принимали такое решение вопроса. Да и сам Белый, восторженно приветствуя в 1923 году работы Иванова-Разумника о «Петербурге», в частности разбор «формальной стороны» романа, по-видимому, соглашался и с этим выводом — о значении в нем анапеста. ³

Тем не менее в своей книге «Мастерство Гоголя» (глава «Ритм прозы Гоголя») Белый отошел от своей прежней концепции «стопного» подхода к ритмической стороне прозы. Он признал, что ритм прозаических произведений Гоголя создается сложным повторением многих элементов текста, в котором метрическая система имеет лишь частное значение. ⁴ Правда, характеризуя в той же книге «Петербург», он ссылается на определение ритма (метра) романа Ивановым-Разумником, но для нас очевидно, что оно не вполне соответствует его новой точке зрения и он уже не мог бы ограничиться этим определением.

Можно предполагать, что в предстоящем, еще не законченном анализе ритмической структуры «Петербурга»

¹ Антокольский П. «Петербург» Андрея Белого. Послесловие. — В кн.: Андрей Белый. Петербург. М., 1978, с. 341, 340.

² Иванов-Разумник. Вершины, с. 116—122. Теоретической основой толкования речевого ритма «Петербурга» Ивановым-Разумником могла служить статья Белого «О художественной прозе» («Горн», кн. II—III, М., 1919), в которой признавалось возможным — с некоторыми оговорками — анализировать ритм прозы с помощью метрической схемы.

³ Письма А. Белого к Иванову-Разумнику от 3 и 18 ноября 1923 года. Выдержки из них приведены А. В. Лавровым в статье «Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском доме» (Ежегодник Рукоп. отд. Пушкинского дома на 1978 г., Л., 1980, с. 28).

⁴ Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934, с. 218—227.

будут приняты во внимание и упомянутый выше экскурс Иванова-Разумника, и примыкающая к нему по выводам специальная статья на эту тему американского ученого Джеральда Янечека,¹ и статья об эстетической концепции ритма у Белого Джона Элсворта,² и общетеоретические исследования о ритме прозы Б. В. Томашевского, В. М. Жирмунского, а также М. М. Гиршмана, автора книги «Ритм художественной прозы» (М., 1982).

Гипотетически предваряя результаты этого будущего анализа, можно сказать и теперь на основании частичных наблюдений, что впервые отмеченная Ивановым-Разумником в тексте «Петербурга» тенденция к метрической организации языка подтверждается. Считать ее, вслед за Б. В. Томашевским и В. М. Жирмунским, «наивной» и «манерной»³ нет существенных оснований: достижения Белого в художественной реализации указанной тенденции в значительной мере опровергают это мнение. Но вместе с тем можно утверждать, что ритм «Петербурга» строится не только анапестическими и пеоническими стопами и, прибавлю, тяготением к метрически однотипным окончаниям фраз (клаузулы), но и другими путями, по своему семантическому значению не менее действенными. Я имею в виду такие ритмообразующие явления, как лейтмотивы, систематически возникающие в малых отрезках текста словесные и фразовые повторы, параллельные синтаксические формы и симметрия интонаций.

Ритмообразующая мелодическая поэтика «Петербурга» отражается, в частности, и на его пунктуации. Лирические волны в этом романе тяготеют к плавному и длительному движению и сопротивляются резким остановкам. Такие остановки, отчетливые паузы между фраз, как известно, выражаются точками; ослабленные, сокращенные паузы — точкой с запятой. Этой градацией легко объяснить характернейшее явление в употреблении Белым знаков препинания: поражающее читателя уменьшение количества точек и редкое в литературе обилие точек с запятой, а также двоеточий — знака, который логически связывает разделенные на части фразы. Певу-

¹ Janecsek Gerald. Rhythm in Prosa: The Special case of Bely. — Andrey Bely. A critical review. Kentucky. 1978.

² Elsworth John. The Concept of Rhythm in Bely's Aesthetic Thought. — Andrey Bely's Centenary Papers. Amsterdam, 1980.

³ Томашевский Б. О стихе, с. 571; Жирмунский В. Теория стиха, Л., 1975, с. 571.

чее, непрерывное, размеренное течение речи этим сокращением точек бесспорно облегчается.

Сходное действие на музыкальный строй «Петербурга» оказывает его демонстративно выдвинутая фонетическая инструментовка. В сфере фонетической, выделяя ее, Белый сближается в своей прозе со стиховой культурой русского символизма, прежде всего со своей собственной лирической поэзией. Оставляя в стороне сложный вопрос о дифференцированном смысловом значении его аллитераций и ассонансов, переполняющих текст «Петербурга», следует подчеркнуть их суммарную гармонизирующую функцию. Очевидно, приемы звуковой инструментовки соответствуют целостной музыкальной организации романа. Таковы и более умеренные и явно нарочитые, утрированные звукоповторы, например: «лицо плавно плавало», «лак, лоск и блеск», «странные страны», «гостинное гостеприимство», «голубел голубой лоскуточек», «в воздух врывался вздох», «громадные гранитные голыши» и пр. К. Н. Бугаева характеризует эвфонические заготовки («уловы») Белого следующим образом: «Это были прекрасные, главным образом грустно-нежные речитативы, напоминающие былинно-песенный сказ. Он и читал их особенно, почти напевая, задушевно и мягко, с какой-то сердечной теплотой. Ритм и мелодия выступали отчетливо, а слова едва намечались как легкие, не закрепленные формы». ¹ К. Н. Бугаева имеет здесь в виду заготовки Белого к роману «Маски», но характеристика их применима и к его звукописи предшествующего времени.

В ряду перечисленных явлений звуковой организации языка «Петербурга» наиболее ощутимы и богаты смыслом фразовые повторы. Семантизация ритма и речевой интонации романа и его лирический ореол возникают под воздействием его содержания в целом и особенно поддерживаются именно этими повторами. И в этих упорно повторяющихся словесных репризах, в самой их монотонии, в их мерном «качании» выступает некая успокаивающая, убаюкивающая эмоция, не только соответствующая прямому смыслу текста, но и вступающая в контрастные отношения с его мрачной тональностью и вносящая в его восприятие лирическую созерцательность.

¹ Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом. Рукописный отдел ГПБ.

Такова монотония повторяющихся томительных признаков встающего в романе образа «схематического», прямолинейно-геометрического Петербурга:

«Но параллельно с бегущим проспектом был бегущий проспект с еще таким же рядом коробок, нумерацией, облаками; и тем же чиновником.

Есть бесконечность в бесконечности бегущих проспектов с бесконечностью в бесконечность бегущих пересекающихся теней. Весь Петербург — бесконечность проспекта, возведенного в энную степень» (с. 22).

В таком же ритме гипнотизирующего покачивания строится картина петербургской «мокрой осени», закреплённая традицией в своем отрицательном значении:

«Зеленоватым роем проносились там облачные клоки; они сгущались в желтоватый дым, припадающий к крышам угрозой. Зеленоватый рой подымался безостановочно над безысходною далью невских просторов; темная, водная глубина сталью своих чешуй билась в граниты; в зеленоватый рой убегал шпиц... с петербургской стороны» (с. 46).

Или — в восприятии Николая Аполлоновича в момент нахлынувшей на него просветляющей грусти: «Николай Аполлонович... увидел плывущую гущу — котелков, усов, подбородков; дальше шел — просто туманный проспект; и в нем плавали взоры, как все теперь плавало.

Туманный проспект показался знакомым и милым; ай-ай-ай — каким грустным казался туманный проспект; а котелковый поток с его лицами? Все эти тут проходящие лица — проходили задумчивы, невыразимо грустны» (с. 317—318).

И такие же повторы-лейтмотивы, но уже не сгущенные в ограниченных фрагментах, но растянутые в просторах большого текста — как бы переведенные с малой на широкую лирико-ритмическую волну. Таков в 4-й главе раздел «Точно плакался кто-то». Здесь опять говорится о душевно смятенном Николае Аполлоновиче, появившемся в красном домино на балу у Цукатовых: «И вот раздалось дребезжанье звонка: раздалось оно робко; точно кто-то, неприглашенный, напоминал о себе, попросился сюда из сырого, злого тумана и из уличной слякоти; но никто ему не ответил. И тогда опять сильней задилинькал звоночек.

Точно плакался кто-то».

И — через полстраницы: «...между тем одинокое домино как будто немо его (одного из гостей. — Д. М.)

умоляло не гнать из этого дома обратно на петербургскую слякоть, умоляло не гнать из этого дома обратно в злой и густой туман».

И — снова, на расстоянии целой страницы: «...бедное домино: будто его уличили в провинности, — оно все наклонилось вперед протянутым силуэтом; вперед протянутой красно-шуршащей рукой, будто немо их всех умоляя не гнать из этого дома обратно в злой и сырой туман».

И — с таким же интервалом, к концу раздела: «...и на эту забавную шутку (запуск бумажной серпантинной ленты. — Д. М.) домино ничем не ответило, протянуло лишь руки, умоляя не гнать из этого дома на петербургскую улицу, умоляя не гнать из этого дома в злой и густой туман» (с. 156—158).

Из этих выдержек и из всего текста романа видно, что лиризм, акцентированный ритмом, восходит в «Петербурге» не только к потенциальному обобщенному я лирического субъекта-рассказчика и его заместителей — переживающих персонажей, но и к очень личным, трепетным, горячим глубинам авторского сознания (автор-демиург открыто присутствует в тексте «Петербурга»). Отражением такого лиризма являются, в частности, введенные в роман лейтмотивные цитаты из чужих текстов (о них — ниже).

Таким образом, ритм (во многих его формах), спаянный в тексте с определенным лирическим смыслом, заражается этим смыслом, семантизируется, выявляя среднее, обобщенное смысловое движение.¹ Но ритм может выражать некоторую устойчивую линию смысла, который отделен от семантической «фактуры текста», от его непосредственного, прямого содержания известным расстоянием и освещает его как бы издали, подобно тому как некая поверхность освещается из внешнего светового источника. Тенденция к метризации или аналогич-

¹ Не случайно еще в юности в предисловии к своей второй симфонии Белый указывал читателю на ее «музыкальный смысл», признавая тем самым возможность существования такого смысла в литературном произведении. Аналогичное признание мы встречаем у Белого и в позднейшие годы. «Я прочел в этой статье, — писал он Блоку, имея в виду его эссе о Катилине, — не только то, что Ты сказал, но и то, что Ты не сказал: прочел не в мыслях, а в ритме...» (письмо от 12 марта 1919 г. — Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, с. 340).

ному ритмическому порядку и есть тенденция к обобщению, нормативизации ритма и его смыслового ореола, к превращению метризованного ритма в каких-то зонах текста в автономное начало, как бы отодвинутая от локального, прямого содержания.

Это обстоятельство и явилось причиной многочисленных возражений против стихоподобности, метризации прозаического языка Белого. Последнее из известных мне высказываний по этому вопросу содержится в книге М. М. Гиршмана «Ритм художественной прозы». Автор этой интересной книги признает метрическую регулировку языка «Петербурга» «неплодотворной», насильственно раздваивающей текст романа. «Поскольку ритмический закон стиха, — пишет М. М. Гиршман, имея в виду прежде всего «Петербург», — становится организующим принципом повествования (преувеличение! — Д. М.), — постольку изображаемая действительность включается в автономное по отношению к ней, постороннее ей движение. В результате, с одной стороны, событийное развитие превращается в смешение «бывших и небывших событий», а с другой — само повествовательное движение лишается своей объективной основы и в связи с этим оказывается во многом иллюзорным, мнимым».¹

В этой выдержке правильно отмечается спорадически возникающая в «Петербурге» тенденция к отрыву его ритмической сути от изображаемого событийного мира, но с развитием этой мысли, приведшей к отрицательной оценке ритмического регулирования языка в романе Белого, согласиться нельзя. Автор приведенных строк, по сути, исходит из нормативного, закреплённого традицией, реалистического критерия, ожидая от Белого (это подразумевается) объективного адекватного воссоздания самодвижущейся действительности, которому и в самом деле может препятствовать метризация языка, то есть регулировка того, что в потоке жизни, в ее самодвижении отнюдь не упорядочено. Но мир «Петербурга» — это реальность, пропущенная через субъективное лирическое сознание, миропереживание, организованные романтически ориентированной концепцией Белого. При таком строении «художественной действительности» в «Петербурге» ритмическая динамика романа, в семантике которой огромную роль играет момент субъективный, «автор-

¹ Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. М., 1982, с. 307—309.

ский», крепко связывается с образом этой *лирически преломленной*, перестроенной действительности. Семантика лирической формы совпадает с лиризмом содержания, превращаясь в единство, в Содержание с большой буквы. Но и в том случае, когда ритмически упорядоченная речь романа, как об этом говорилось выше, в каких-то его зонах или фрагментах «отрывается» от изображаемого, от прямого и локального смысла образной и тематической ткани, этот отрыв не нарушает эстетической цельности текста. Возникающая структура контрапункта оказывается столь же органичной и правомерной, как и структура монолитная.

«...Романтики... — писал А. Блок, — знали цену стихам, и певучие потоки слов служили для них могучим средством воздействия, часто сообщали совершенно новое содержание тем мыслям, которые в эти слова заключены». ¹ Блок писал это о стихах, но его слова вполне применимы и к ритмизированной художественной прозе. Из этой выдержки видно, что и он представлял себе «музыку» и «логику» текста не только в монолитном единстве, но и в разомкнутости, ведущей к обогащающему их конечному сверхсоединению. Речевой ритм «Петербурга», несущий обобщенный лирический смысл, когда он отделяется от конкретного, фабульного или описательного содержания романа, не уничтожает это содержание, но сдвигает его именно в том направлении, какое соответствует эстетической природе и заданию романа, создает тайную дистанцию между изображением и осмысляющим сознанием, оно же — из мира ценностей. Две воздействующие в организме романа силы — его конкретное содержание и смысловая потенция ритма — создают третью величину — текст в полноте его эстетического бытия. При этом predetermined автором впечатление иллюзорности, мнимости конструированной в «Петербурге» действительности, о котором пишет в своей книге М. М. Гиршман, создается не только всем содержанием романа, но отчасти — о чем он также пишет — и организацией ритма. Однако это впечатление и, прибавлю от себя, семантика ритма — не художественный недостаток произведения, а явление его литературного своеобразия. Изображение кризиса обреченного на гибель мира, его «хозяев» и жертв с помощью фантазмагорических

¹ Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми тт. М.—Л., 1962, т. 6, с. 355.

образов, превращающих реальное в мнимое, и с помощью ритма, закрепляющего этот процесс, мы должны признать, наряду с реалистическим изображением этих явлений, вполне правомерным.¹

Ритм и все мелодически-музыкальное звучание в «Петербурге» имеют и еще одно значение. Запевающая в романе «музыкальная мысль» о призрачности, мнимости мира, идущего к гибели, не только оповещает о близком его конце, не только навеивает страх всеобщего уничтожения, но и смягчает этот страх, отнимает частицу реальности от явленного в романе мира. Кризисные, зловещие и грозные образы «Петербурга», преломленные в его музыкальной стихии, не изменяются в своей сущности, но, соприкасаясь с «музыкальной правдой», стоящей над ними, как бы превращаются в призраки, окружаются дымкой иллюзии. Поэтому можно утверждать, что лирическая ткань романа Белого, как и всякое глубинное явление музыки слова, катарсична, содержит в себе момент просветляющего очищения. Мы улавливаем здесь аналогию с тем оздоравливающим и очищающим действием музыки, которые хорошо знали древние греки — пифагорейцы, Гесиод, Пиндар и о котором Аристотель писал в своей «Политике» (VIII, 7, 5), а древнеиндийский эстетик и философ Абхинавагупта — в своих ученых комментариях.²

Катарсическое действие, можно думать, проявляется и в языковой стилистике «Петербурга». Я имею в виду игровую стихию в языке романа, которая в некоторых пассажах превращает его текст в стилизацию. В сущности, языковая эстетическая система «Петербурга» построена на парадоксальном сочетании двух начал, сосу-

¹ Сходные с этими мыслями по поводу взглядов М. М. Гиршмана на ритм в «Петербурге» были высказаны П. А. Рудневым в рецензии на книгу этого исследователя (Вопросы литературы, 1983, № 8, с. 220—221).

² См. примеч. на с. 252. О катарсическом значении поэзии и музыки Гёте судил так: «Здесь благородное искусство поэзии могло лишний раз обнаружить свои целительные свойства. Интимно сливаясь с музыкой, оно исцеляет все душевные страдания тем, что мощно возбуждает их, вызывает их на поверхность и затем заставляет их исчезнуть в облегчающих болезненных ощущениях» (Гёте. Годы странствий Вильгельма Мейстера, кн. II, гл. 5). Ср. у Белого: «...на нас лежит обязанность очистить музыкой, вольной и плавной, Авгиевы конюшни психологии...» (1905), «...дух музыки опочил над хаосом» (1908), «...поток музыки, разрывающий ныне все формы искусства... смоем старый мир» (1908) (Арабески, с. 93, 56).

шествующих на общем лирически окрашенном фоне. Одно из них — ярко выраженный интеллектуализм и, глубже, идеологизм (в фабуле, в переживаниях персонажей, в авторском голосе), пронизанный трагически-мрачным сознанием. Другое начало — каламбурно-игровой, местами — «шутовской» стиль речи с ориентацией на гоголевское «веселое» общение с читателем. Белый в своей книге «Мастерство Гоголя» подробно характеризует зависимость стилистики «Петербурга» от прозы Гоголя и даже выводит ее из гоголевского стиля, подтверждая свои выводы многими примерами.¹ В романе Белого мы наблюдаем и гоголевское языковое балагурство, и иронически поданные высокопарности, и официозности, и столь же иронические просторечия, и обращения к читателю, и ритмообразующие игровые тавтологические словосочетания. Этот стиль, видоизменяясь, проникает и в те сферы романа, которые названы в нем «мозговой игрой». «Превращение стилистики бреда в сплошной каламбур, и обратно, — пишет Белый об этих явлениях, — плодит нарочито невнятицу, поданную на ходулях; это — гипербола, осуществленная в фабуле, комических рассуждениях Гоголя, открывающих «Н»...» («Нос»)². Вся эта стилистическая игра, охватывающая текст «Петербурга», его язык и отчасти его содержание, смещает контуры создаваемой в романе действительности, способствует превращению реального в осмысленную иллюзию. Но эта игра, направляемая от лица повествователя-автора, выявляет вместе с тем дистанцию, отделяющую «страшный мир» романа от «авторского сознания». Эта игра служит, таким образом, средством защиты от мрака и зла «страшного мира», в какой-то мере нейтрализует их и смиряет.

В заключение этого раздела нужно сказать еще об одной потенции, которая легко различима в языке романа и очень существенна. В авторской речи, обрамляющей и пронизывающей повествование романа, внимание читателя останавливает обилие слов с суффиксами уменьшительного значения. Исключительная щедрость Белого в использовании этой формы едва ли не заставляет по временам вспоминать речь героя «Бедных людей» Макара Дежушкина, которая в целом, конечно, ничего об-

¹ Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934 (раздел «Гоголь и Белый»).

² Там же, с. 304.

щего не имеет с языком «Петербурга». В тексте романа постоянно звучат такие слова, как *денек, дождик, лужица, сквознячок, парохсдик, узелок, огоньки, огонечки, фигурка, старичок, старушечка, лоскуточек, ручоночка, столик, пиджачок, крылышки, матрасик, одеяльце, тазик, водочка, арбузик* и т. п. и т. д. Иногда эта черта приобретает ироническую функцию, например при характеристике Софьи Петровны Лихутиной, «ангела Пери» («муфточка», «личико», «ножки», «ручки», «лобик»), но основное общее ее назначение в романе — другое, связанное в конечном счете с гуманно-сентиментальным уклоном русского демократического реализма. Эти речевые формы вносят в «Петербург» — *поэму о «страшном мире»* — смягчение, интимность, дух сострадания, гуманности.

В «страшном» открываются, таким образом, какие-то частицы «нестрашного», даже «доброе». Это — особый вид морально-эстетического облегчения, разрешения, вносящий в музыкальный катарсис романа дыхание «добрый музыки», — своеобразный оттенок, характерный именно для Белого и чуждый творчеству многих его современников — Брюсова, Сологуба, Блока. Стоит отметить, что это изобилие уменьшительных и ласкательных образований в полигенетическом романе Белого — явление, близкое русской народной поэтике, закрепленное в народных песнях, былинах или, скажем, в таких фольклоризированных произведениях, как поэма «Кому на Руси жить хорошо» (*дороженька, ребятушки, полянушка* и т. д.). Если язык сам по себе этичен, то факты языка, подобные указанным, «этичны» тем более. В этом парадоксальном совпадении поэтики Белого и элементов поэтики фольклора, в целом более чем далекого от романа, особенно поражает то, что Белый насаждал свои уменьшительные в тексте «Петербурга» без прикрепления их к его стилизованным зонам.

4

В литературе о «Петербурге» большое внимание было уделено глубинной и демонстративной связи романа с русской классикой XIX века, с Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Толстым, а также, наряду с ними, с Вл. Соловьевым. Справедливо писали о принципиальной цитатности романа Белого, о преломлении в нем влияний названных русских писателей, о принципиальном усвоении

и развитии поставленных этими писателями тем, созданных ими идейных концепций и идейных мифологем. Не посягая на эту большую проблему в целом, я коснусь здесь лишь одного ее аспекта — вопроса о катарсическом значении пушкинских цитат в тексте романа.

Как известно, все восемь глав «Петербурга» начинаются стихотворными эпитафиями из Пушкина: из «Медного Всадника» (два), из связанного с ним «Езерского» (два), из «Евгения Онегина» (один), из «Бориса Годунова» (один) и из двух лирических стихотворений. Важно, что автор эпитафий — не Достоевский с его бурной конфликтностью и вздыбленностью, не Гоголь с его наплывающим двусмысленным бытом и остроиронической игрой слова, а именно Пушкин в сиянии своей прозрачной и трезвой мудрости и высокой простоты. Эпитафии, взятые из произведений Достоевского и Гоголя, по содержанию и тональности как будто больше подошли бы в «Петербурге» к его стилю (Гоголь) и мучительно-сложному содержанию (Достоевский), были бы адекватней фактурному содержанию романа Белого, чем эпитафии из Пушкина. Очевидно, Белому нужен был прежде всего светлый смысловой ореол имени и слова Пушкина, которые сами по себе имели гармонизирующее, катарсическое значение.

Но вопрос не только в ореоле имени и стиха Пушкина. Большинство пушкинских эпитафий в «Петербурге», в той функции, которую они здесь имеют, сводят сложное к итоговой простоте, просветляющей и мудро очеловечивающей эту болезненную сложность. «Была ужасная пора... Печален будет мой рассказ» (эпитафия к гл. 1), «Блеснет завтра луч денницы...» и далее о смерти (к гл. 5), «Не дай мне Бог сойти с ума» (к гл. 4), «...покою сердце просит» (к гл. 7), «Минувшее проходит предо мною...» (к гл. 8). Как будто — никакой новой информации, а вместе с тем проливается свет, который следует искать не на поверхности, а в глубоких недрах текста. «Пора», о которой рассказывается, действительно — поверх всех других вполне точных ее определений — «ужасная» (что бы ни говорили!) — это вывод; «сойти с ума» — плохо, как бы ни поэтизировалось (и самим Белым в прошлом) «пророческое» и «шутовское» безумие, а косный и как будто действительно лишившийся человеческого содержания сенатор Аблеухов думает по-человечески просто и грустно об ожидающей его в ближайшее время «гробнице», о «минувшем», и оказывается,

у него есть сердце, которое «покоя просит». А в ряд с этими пушкинскими строками, в главе 3-й, где больше всего говорится об «элитарном», морально-изломанном философе-неокантианце Николае Аполлоновиче, находим еще один эпиграф, относящийся явно к нему: «Хоть малый он обыкновенный...» и пр. Не ироническая ли эта поправка, снижающая его «изысканный» образ, заслуженно лишаящая его какой-то частицы достоинства, — луч, навешенный на него сверху? Наконец, в 6-й главе эпиграф, направленный больше всего на Дудкина, но, разумеется, с меньшим упором и на других, на всех персонажей романа: «За ним повсюду Всадник Медный С тяжелым топотом скакал». О проясняющем смысл романа, его истину (по Белому) всеобъемлющем значении этого эпиграфа говорить не приходится — оно, поскольку его раскрывает текст, для читателя ясно.

Особенно сложным представляется вопрос о приведенном уже пушкинском эпиграфе к 7-й главе (стихи эпиграфа слегка изменены Белым): «Устал я, друг, устал, покоя сердце просит. Летят за днями дни...» Глава эта переполнена содержанием. В ней говорится о метаниях Николая Аполлоновича, о его бурном объяснении с Лихутиным, о сенаторе в домашней обстановке, о конце его чиновничьей карьеры, о последнем вечере в жизни Липпанченко, проведенном с женой, и его гибели. Во всем этом многообразном и разнородном содержании есть только одна тема, к которой можно прямо и непосредственно отнести пушкинский эпиграф: элегические переживания вынужденно уходящего со своего ответственного поста Аблеухова-старшего. Все остальное стоит вне мысли и эмоции эпиграфа. Очевидно, Белый пользуется им, чтобы внести в хаотический, почти гиньольный материал главы какой-то момент лирически умиротворяющей грусти, хотя и не покрывающий главу, но музыкально, скорее диссонансно, соотносимый с ее содержанием и с парящим над текстом, «наблюдающим» сознанием автора. Чем резче проявилось здесь «насилие» эпиграфа над материалом, тем определеннее выражен смысл авторских намерений.

С лирической энергией гармонизирующих пушкинских эпиграфов смыкается по своему эмоциональному содержанию действие многочисленных стихотворных цитат в тексте романа. Не все из цитат выполняют катарсическую функцию, но в некоторых из них эта функция выявлена вполне определенно. Стихи из Пушкина, о которых

уже говорилось («Пора, мой друг, пора...»), не только служат эпиграфом к 7-й главе (2 строки), но процитированы в более полном виде и в тексте этой главы — 4 стиха и рядом еще 4, то есть все стихотворение, а также в тексте главы 4-й — те же 4 строки. Во всех случаях эти стихи связаны с фигурой дряхлого, отживающего, но еще властного старца, «нетопыря», с лысым черепом и каменными глазами — Аполлона Аполлоновича. Мощная лирическая волна, исходящая от приведенных в романе строчек Пушкина, отнюдь не мешает читателю воспринимать всю зловещую суть этого дряхлого сановника-консерватора, одного из правителей старорежимной России. Но эта стихотворная цитата об усталости и грусти и ее лиризм, как уже сказано об эпиграфе, подкрепляют внимание читателя к прочерченной Белым человеческой стороне старого Аблеухова, к его печальным и лирически переживаемым раздумьям об уходящей и уже обременительной жизни. Так объективно-логическая оценка тяжелого образа сенатора, сохраняя свою силу, дополняется — делая этот образ еще более объемным — возникающим лирическим ореолом.

Более того. Образ старика Аблеухова, его душевное состояние освещаются и другим лирическим лучом, опять-таки исходящим от Пушкина, но на этот раз от его стихотворения, посвященного лицейской годовщине, «Чем чаще празднует лицей». Белый берет из него восьмистрочную строфу, близкую по своей тональности к стихотворению «Пора, мой друг, пора». В ней — просветленное предчувствие смерти и мысль о покойном друге:

И, мнится, очередь за мной,
Зовет меня мой Дельвиг милый...
и т. д.

И эта строфа, то сжимается в два и в три стиха, то полностью, звучит в разных местах романа. Читатель встречает эти стихи и в 1-й главе, и в главе 2-й, где одной строкой из них озаглавлен особый раздел, а рядом процитировано все восьмистишие. Стихи эти введены также и в текст 7-й главы. И, конечно, здесь и в описанном выше случае пушкинские строки предназначены не только к тому, чтобы лирически окрасить тему личной судьбы Аблеухова-старшего, нависающего над ним рока и старческой немощи, но и к тому, чтобы осветить роман в целом, внести в него просветляющий «музыкальный момент».

Отец и сын Аблеуховы, отношения которых по мере развития романа перерастают в предельно резкий конфликт, еще помнят в глубине души о своей кровной связи и о родственном тепле, соединявшем их. Это воспоминание реализуется не только в прямом описании их переживаний, но и в лейтмотивном, своего рода символическом шутливом стишке, который любящий когда-то отец сочинил для любимого когда-то сына:

Дурачок-простачок,
Коленька танцует:
Он надел колпачок,
На коне гарцует.

О роли этого домашне-непритязательного четверостишия можно судить хотя бы уже потому, что оно повторено в романе четыре раза (с. 120, 121, 224 и 330). Оно выступает как авторская проекция в прошлое героев, как воспоминание о «потерянном рае», о детской безмятежности, а для Николая Аполлоновича, мысль которого непрестанно бродила, муча его, вокруг плана отцеубийства, — вместе с тем и как голос совести (с. 330).

Лирическое, заражающее влияние в тексте романа этих уютно-домашних стишков сенатора, как и стихов Пушкина, конечно выходит за пределы, определяемые их прямым, локальным назначением. Если можно говорить о музыкально-катарсическом поле действия или хотя бы о мерцаниях лирического ореола в «Петербурге», то и стишки о «дурачке-простачке» в сложной взаимосвязи смыслов романа, в контрапункте его музыкальных сил оставляют свой заметный след.

Освещая стиховыми цитатами лирические проекции двух главных, далеко не положительных персонажей своего романа, Белый тем же способом пользуется и в других случаях. Так, в непотребной обстановке вульгарного петербургского кабака, в этом «поганом месте», перед лицом рассевшейся пошлейшей, пакостной компании, из жерла «дикой» грамфонной трубы раздаются бездонно-глубокие, сакральные (в восприятии Белого) звуки романса М. И. Глинки на слова Н. В. Кукольника «Сомнение» («Уймитесь, волнения страсти») (с. 205).¹ Здесь —

¹ В примечании к этому месту указывается: «Слова этого романса — один из лейтмотивов четвертой симфонии Белого: ее третья часть называется «Волнения страсти», строки романса многократно цитируются в «симфонии», приобретая значение разлуки с вечностью и томления души по запредельному...» (с. 667 — примеч. С. С. Гречишкина, Л. К. Долгополова, А. В. Лаврова). Цитата из «Сомнения» повторяется в романе и на с. 236.

противопоставление звучащей высокой музыки (это — уже не просто стихи, а — музыка в прямом и переносном смысле) и окружающей безобразной обстановки. Но здесь может возникнуть и другая потенциальная мысль — о присутствии «света», хотя бы только призрачного, мелькающего рядом с тем и даже в том, что, казалось бы, с ним несовместимо, но что сосуществует в этом мире.

Такое же соотношение полюсов еще более четко и определенно проступает в беглой зарисовке пьяного веселья, которое издали наблюдал Дудкин в дворницкой своего дома. Веселящиеся собутыльники, участковый писец Воронков и живущий в подвале сапожник Бесмертный, поют проникновенно-покаянные духовные стихи:

Вижу я, Господи, свою неправду:
Кривда меня в глаза обманула
и т. д.

Но едва ли не самым ярким примером в этом ряду последовательных демонстраций лирических излучений, нисходящих на «страшный мир» и в какой-то микромере затаенных в его недрах, служат сцены, завершающие жизнь Липпанченко. Этот персонаж — законченный негодяй и провокатор (характерная фонетическая семантика его фамилии: липкость, выразительно подчеркнутая двумя «п»). Но и он, жалкие остатки его человеческой природы не чужды какого-то подобия лирической потенции. В разделе романа «Лебединая песня», предшествующем описанию ужасной расправы над ним, рассказывается, как он в присутствии дружелюбно внимающей ему жены, аккомпанируя себе на скрипке, «приятным баском» поет «Разуверение» («Не искушай меня без нужды») Глинки. Этот романс на текст Баратынского имел для Белого, как и «Сомнение», большое личное значение — недаром два его стиха послужили эпиграфом для сборника «Урна» (1909). И в сцене с пением Липпанченко, как и с пением «Сомнения», текст романсов намечен лишь в нескольких словах, но их музыкальный образ, исключительно яркий и хорошо известный читателям, действует на них, даже без слов, всей мощью своего лиризма — катарсического. В том же разделе Белый пишет об этом: «И негодяи, ведь, имеют потребность пропеть себе лебединую песню... Знал ли он, что поет? и — что такое играет? Почему ему грустно? Почему сжимается горло — до боли?.. От звуков? Липпанченко этого не

понимал, как не понимал он и нежных им извлекаемых звуков...» (с. 383).

Большое значение в романе имеет лирическая тема времени. Стиховые цитаты, о которых выше шла речь, своей тональностью явно соотносятся с этой темой. Время в «Петербурге» это — поток, уносящий в вечность быстротекущие и беспокойные события жизни, смиряющий в своем всепокоряющем, отрешенном и печальном движении тревогу и суету сегодняшнего дня (см. раздел «Кариатида», где говорится о каменном гиганте, нависающем над подъездом правительственного здания и являющем образ презрительно-равнодушного к человеческим судьбам времени, — с. 264—266; с. 348—349). Тема времени связывается в романе с подчеркнутым вниманием к старине (старинное оружие в доме Аблеуховых, старинная архитектура — диковинки петровского Летнего сада), к самому духу старины, невозвратному прошлому, подтверждаемому вкраплениями элементов языковой архаики. Я имею в виду, возвращаясь к сказанному выше, характерную для романа «Петербург» иронически-игровую стилизацию, имитирующую эстетические формы, которые в эпоху, о которой рассказывается в «Петербурге», уже вышли из обихода. Здесь следует говорить о подражании старинным, связанным с гоголевским стилем, риторическим пассажем в «Прологе» и о некоторых других речевых оборотах романа.

Наиболее последовательно и ярко эта игровая стилизация сказывается в названиях глав «Петербурга». Эти названия, за исключением двух, в отличие от названий подглавок, имеют в основе одно и то же клише со словом «который», например «Глава первая, в которой рассказывается об одной достойной особе, ее умственных играх и эфемерности бытия». Такой тип названия глав в произведениях русской литературы XX века — редчайшее явление, которое мы встречаем, кроме «Петербурга», если не ошибаюсь, едва ли не в одной лишь стилизованной повести — в «Огненном Ангеле» Брюсова. Крупнейшие русские прозаики XIX столетия, за исключением Достоевского и Лескова, — Пушкин, Гоголь, Тургенев, Толстой, Гончаров, Щедрин, Чехов — обозначали главы своих художественных произведений почти исключительно цифрами. Достоевский и Лесков в ряде романов и повестей прибегали к названиям глав, чаще кратким и не стилизованным, но иногда и многословным («Бесы», «Братья Карамазовы», «Вечный муж», романы Лескова

«Обойденные», «Некуда» и др.). Главы с названиями мы находим у В. А. Соллогуба, Григоровича, Писемского, Панаева и др. Встречаются они и в русской художественной прозе XVIII века (характерны, например, иронически-игровые названия в «собрании повестей» М. Д. Чулкова «Пересмешник, или Славенские сказки»).

Тяготение к называнию глав с большей настойчивостью, чем в русской литературе, проявляется в западноевропейской художественной прозе. Наиболее пространными, выработанными, закрепленными формами названий глав произведений или сборников циклизированных новелл пользовалась классическая ренессансная литература. Эти формы каноничны для «Дон-Кихота», «Гаргантюа и Пантагрюэля», «Гептамерона» Маргариты Наваррской, эпической поэмы Камюэнса «Лузиады», барочного «Симплициссимуса» Гриммельсхаузена. В европейской литературе XVIII века и позже эта форма утверждается Лессажем, Свифтом, Вольтером, Смоллетом («Перигрин Пикль»), Голдсмитом («Векфильдский священник»). Пристрастие к многословным названиям глав мы находим у горячо любимого Белым Диккенса (они особенно длинны в «Пиквикском клубе»), иногда у Теккерея, Гюго (чаще в краткой форме), Гофмана, Жан-Поля Рихтера и часто у Жюль Верна и у многих авторов с динамической, авантюрной фабулой.

При этом в общем развитии европейской литературы, как и русской, отчетливо проступала тенденция к замене названий глав их цифровым обозначением или (реже) к их сжатой формулировке (названия-аннотации не принимаю во внимание). Именно с такой традицией мы встречаемся у Стендаля, Бальзака, Флобера, Мопассана, Ан. Франса. В тех же случаях, далеко не частых, когда сохраняются относительно длинные заглавия, они в новейшей литературе обычно воспринимаются как стилизованные, иронически ориентированные на старинные образцы.

Стилистика названий, которыми обозначал Белый главы «Петербурга», имеет именно такой характер. Это длинные названия — явно и демонстративно стилизованные под старину, иронические, резко выделяющиеся на фоне художественной прозы XIX и XX веков. Об эстетическом назначении этих названий у Белого мы можем судить лишь предположительно. Можно думать, что, расставляя эти игровые названия, Белый стремился к тому, чтобы в какой-то мере противопоставить в своем

романе избытку темных хаотически-злых стихий сферу старинной шутки, долю нейтрализующей или преобразующей их забавы.¹ Вместе с тем эта ориентация на старинную стилистику, по-видимому, предназначена в романе, чтобы потенциально ослабить в сознании читателя действие мрачных впечатлений, увести его в мир «неопределенного времени», к тому, чтобы взглянуть на происходящее почти как на прошедшее или полупрошедшее, притупить «жало времени». Если эту черту романа, связанную со стилизованными зонами в его тексте, и трудно назвать явлением катарсического характера, то все же можно утверждать, что оттенок освобождающего действия искусства здесь присутствует.

5

Лирическая стихия в «Петербургe» пронизывает весь его состав — его пейзажи, описание интерьеров, сюжетные ситуации, а также в значительной мере переживания персонажей. Но в текст романа, согласно гоголевской традиции, вводятся дополнительно лирические отступления, монологи, ведомые от лица автора, в которых эта стихия достигает наибольшей концентрации. Таких отступлений много. Среди них есть большие по размерам (в полстраницы или в целую страницу) и совсем краткие авторские вкрапления, своего рода реплики. Границы этих отступлений не всегда можно определить — авторские лирические пассажи часто сливаются с соседним описательным или повествовательным текстом. И все же большинство их может быть так или иначе выделено.

Такова, например, упомянутая выше введенная как отступление тема времени, которое символизируется фигурой каменного бородача, украшающего фасад многоколонного сановного Учреждения и наблюдающего с «грустной тысячелетней усмешкою» жизненные перемены и суету беспокойного мира. Таково громко звучащее пророческое отступление о Медном Всаднике и будущем России, которую ожидает и новая трагическая Калка и новое победоносное Куликово Поле (с. 99; метаисторический вариант этого пророчества — на с. 319). Врезается

¹ Ср. позднейшее суждение Белого о «Котике Летаеве»: «Котик Летаев, — пишет Белый, — берет фразу (фазу? — Д. М.) преодоления древнего ужаса, может быть, Лемурии — в игру» (Андрей Белый. Почему я стал символистом...).

в сознание читателя и лирическое отступление о Петербурге: о Невском проспекте (с. 49) и о Неве с ее зеленой водой, «кишащей бациллами», которая — вспоминает автор — в одну роковую ночь, в минуту отчаянья едва не стала его могилой («Петербург, Петербург!..» — с. 55—56; кратко повторяется на с. 214).

К отступлениям в романе Белого относятся и фрагменты, содержащие иронически-игровые обращения автора к читателю — его разговор о своем писании и позиции в романе, близкий по форме к так называемому «обнажению приема». Такого рода «обращенные тексты» иногда лишены лирической окраски (в разделе «Наша роль», или в ироническом обращении к «достойному читателю», с. 225), но, как правило, большая их часть звучит лирически. Катарсический характер этого лиризма, как и всякого лиризма, очевиден.

Исключительное значение имеет в романе пейзаж. Я говорю не о созданном Белым образе города в целом, в его материальном, социальном и духовном содержании, — образе, рождающемся из всего текста произведения. Речь идет о городских пейзажах в прямом ограниченном смысле, объединяющих реалии города в узком его значении, и связанной с городом природы, которая сочетается с ним в органическом единстве.

В наплывах пейзажных описаний сосредоточиваются едва ли не самые мощные лирические силы романа. Белый находит в пейзажах свои основные лейтмотивы. Он распределяет пейзажные фрагменты последовательно и ритмично на всем протяжении повествования. По своему общему содержанию и колориту в его петербургских пейзажах развиваются и обновляются традиции Пушкина, Гоголя, Некрасова, Достоевского. Возникает картина осеннего, октябрьского, дождливого, ветреного, промозглого Петербурга с «ядовитой гарью», сажей, гнилью, с гриппами, заползающими под воротник, с бесконечностью «ужасных проспектов», по которым ползет людская многоножка. Ко всему этому присоединяются особые общепринятые приметы Петербурга: хмурая зеленоватая Нева, изваяние Медного Всадника, Исакий, заневские фабричные трубы, «плаксивые просторы» и небо с редкими просветами и еще более редким солнечным блеском. Все это, особенно живописание неба, пронизано метафорами, тяготеющими к мифологизации. Говорится, например, о ночи, которая «бросала грустно янтарные очи в туман», и о том, что «горестно простирали по небу клоч-

кастые руки какие-то смутные очертания» (с. 54), что «какое-то фосфорическое пятно и туманно и бешено проносилося по небу» (с. 122; обе эти метафоры-мифологемы повторяются), и о том, что «там, где днем перекинут Троицкий Мост, протуманились гнезда огромные бриллиантов над разблиставшимся роем кольчатых световых змей» (с. 122).

И этот пейзажный фон безостановочно вибрирует и движется. Оставаясь в основном таким, каким он здесь охарактеризован, он вместе с тем в каждом своем звене меняется в зависимости от места, времени дня, погоды и в конечном счете — душевной ситуации. И эти изменения происходят не только в переходах от одного пейзажного фрагмента к другому, но и в границах каждого из них. Внутри каждого фрагмента развивается борьба, которая приводит к различным пейзажным развязкам или к преобладанию тех или других борющихся сил. Полем этой борьбы являются прежде всего небо, тучи, вода, их освещение, а ее проявлением — поединки света и тьмы и вытеснение одних красок и форм другими. Уместно было бы сказать, что у Белого в «Петербурге» — своего рода «душевно-духовная метеорология», противоборство Ормузда и Аримана в их световой и метеорологической проекции. Если бы можно было представить Тернера или Рериха урбанистами, то, по-видимому, небесная трагичность их пейзажей в чем-то напоминала бы драматизированное небо «Петербурга». Эти злые, колдовские мраки и брезжущие просветы и вся эта трагическая борьба в небе, плывущем над Петербургом Белого, — одно из самых наглядных и представимых отражений того духовно-лирического действия, которое охватывает все содержание этого романа.

Драматическое столкновение сил в пейзажах Белого начинается с того, что их хмурый фон пронизывают ритмизированные волны лиризма, превращая хмурое в *лирически-хмурое*, то есть, при всей световой приглушенности целого, эмоционально их очищая.

И нередко это не только «нейтральный» лиризм, но лиризм, связанный с «добрыми», предметно выраженными эмоциями. «Надо... заметить, — писала в своей газетной статье о «Петербурге» Мариэтта Шагинян, — что москвич Андрей Белый сумел почувствовать в Петербурге начало, ускользнувшее от внимания коренных петербуржцев, начало доброе; он увидел розовые петер-

бургские зори, тогда как до него мы знали только о зорях белых или о кровавых закатах. . . »¹

Этот фон углубляется и доводится до высокого уровня сближением его эмпирической основы с представлениями о необъятности, бескрайности. Не случайно Белый говорит о «бесконечности» петербургских проспектов или о том, что, «бредя от подъезда к подъезду, переживаешь века». Здесь — освобождение из замкнутого пространства. При этом описательный пейзаж переводится в повествовательный, в своего рода «пейзажный сюжет». Образность, строящая этот сюжет, сложна, многозначна и, конечно, не может быть полностью определена столкновением «света и тьмы», но в конечном счете — в своем драматическом аспекте — определяется именно так, как борьба Ормузда и Аримана, о которой уже упоминалось.² Крайними смысловыми точками, духовными полюсами и средоточиями этого «действия» являются в пейзаже «Петербурга» два возникающих в небе образа: «*фосфорическое пятно*» и «*легчайшие пламена*».

О «фосфорическом пятне», бешено пролетающем в тучах, или о «пятне горящего фосфора», а также о фосфорическом свечении земных предметов и даже о «фосфорическом мире» Белый упоминает в романе не менее 20 раз. Так, мы читаем о «фосфорическом пятне» на страницах (помимо упомянутых) 53, 55, 122, 214 и о фосфорических явлениях (в ряде случаев с близко стоящими повторами) — на страницах 215, 305, 380, 383. С «фосфорическим пятном» объединяются или взаимодействуют небесные мраки, подобие оседающего сверху пепла, темные, уносимые ветром, угрожающие облака.

Фосфорический огонь — искусственный, противоприродный, демонический, inferнальный. Об этом свидетельствует, между прочим, исключительная агрессивность «фосфорического пятна» в небесных столкновениях и сшибках. В ореоле фосфорического мерцания представлена в романе двусмысленная, но отнюдь не добрая и не светлая, но скорее поднимающаяся в область внеэтических решений роковая фигура Медного Всадника. Пре-

¹ Шагинян М. «Петербург» Андрея Белого. — Приазовский край. (Ростов-на-Дону). 1914, 20 июля. См. также: Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Пб., 1922, с. 183.

² Гёте в своей теории цветов, которую глубоко ценил Белый, сводит существующие в спектре цвета к явлениям света и темноты. Возможно, что переживание цветов Белым складывалось по той же схеме.

делом в развитии оценок Петербурга как инфернального явления служит его сравнение с Геенной, «геенским пеклом», со смесью «из крови и грязи».

Всем этим владениям Аримана в петербургском пейзаже противопоставляется мир светлых отблесков, играющего, живого света и многоцветья в небе и на воде.

В своем изображении просветленных видений природы Белый, в духе модернистской традиции, с исключительной настойчивостью прибегает к образам драгоценных камней и подобных им самоцветов — рубинов, аметистов, бирюзы, изумрудов. В поэтике Белого этот ряд был закреплен еще ранним сборником «Золото в лазури», где он выделялся как один из основных видов «сакральной поэтики». В пейзажах романа мы встречаем и «бриллиантовые гнезда», и «янтарные очи», и близкие к ним образы, расцветивающие изображение невских водных просторов. Эта образность в тексте «Петербурга» достигает иногда исключительной концентрации, едва ли не опасной в эстетическом отношении. Таково, например, пронизанное этими образами описание Невы: «Выше шла неизмеримость розовой ряби; еще выше мягко так недавно белые облачка (теперь розовые) будто мелкие вдавлины перебитого перламутра пропадали во всем бирюзовом; это все бирюзовое равномерно лилось меж осколков розовых перламутров: скоро перламутринки, утопая в высь, будто отходя в океанскую глубину, — в бирюзе погасят нежнейшие отсветы: хлынет всюду темная синь, синевато-зеленая глубина: на дома, на граниты, на воду» (с. 116). Но, конечно, к символике драгоценных камней «доброе начало» в пейзажах «Петербурга» не сводится. Перед читателем предстают и «наливающиеся силой и бросающиеся из тьмы» «огоньки, огонечки», и «звук органного гласа», подымающегося в вихрях осенних листьев Летнего сада, и подобные позитивные образы.

Однако кульминацию кратковременного торжества светлых сил в пейзажах «Петербурга» выражает образная формула «легчайшие пламена» (с. 147, 149, 198, 201). Это — такой же лейтмотивный образ «духовной метеорологии» романа, как и «фосфорическое пятно», но с обратным знаком. И почти во всех этих случаях образ «легчайшие пламена» совпадает с редкими, но очень внятыми и отчетливыми в музыкальном чертеже романа просветами в судьбе героев. Достаточно сказать, что один из таких особенно ярких просветов, имеющих в романе

мистериальное значение — примирение супругов Лихутиных, — венчается именно этим небесным световым торжеством «легчайшего пламени». «Бритая голова (Лихутина. — Д. М.) рассмеялась так счастливо, — говорится в романе, — кто же мог теперь не смеяться, когда в небе смеялись такие легчайшие пламена?» (с. 198).

Не случайно это место и близкие к нему выявления подобной просветляющей «пейзажной магии» были выделены и обобщены в названной уже статье Мариэтты Шагинян. «Вот когда, — пишет она, — плывут над Петербургом «розовые зори»; счастливые зори освобожденные от мук и обетованья добра. Как будто с космическими улыбками неба расколдовывается весь Петербург и добрые ангелы ходят по улицам, сея добро во всех сердцах. . .»

В приведенном выше примере «пейзажное», «природное» просветление соединяется с просветлением, совершившимся в человеческом мире. Это один из самых высоких катарсических подъемов в «Петербурге». Но наряду с ним необходимо отметить и другой столь же высокий взлет в тексте романа, близкий в этом смысле к тому, о котором только что шла речь (соединение природного и человеческого). Об этом рассказано в разделе «Журавли» (гл. 7). В нем говорится о душевных терзаниях Николая Аполлоновича, о его тоске по самообновлению, и это связано с лирическим впечатлением от летящей над городом стаи журавлей.

Но просветления, выраженные с такой определенностью, — редкое явление в символическом фоне романа Белого. Как уже было отмечено, борьба светлых и темных сил в пейзажах «Петербурга» чаще всего кончается поражением света. Так, в разделе «Бегство» (глава 2-я), казалось бы, небо просветляется, inferнальное «пятно горящего фосфора» превращается в обыкновенный месяц, «двусмысленное судно» на Неве (Летучий Голландец?) «обернулось простой рыболовной шхуною», «все стало ясно». И вдруг та же картина резко изменилась. «Снова бешено понеслись облака клочковатые руки: понеслись туманные пряди все каких-то ведьмовских кос; и двусмысленно замаячило среди них пятно горящее фосфора. . .» (с. 100).

Эта динамика процесса наступающей ночи дана в разделе «Благороден, строен, бледен» (гл. 3). Образ вечернего благолепия (это место уже приводилось в цитате)

доведен здесь почти до катарсического уровня. Но эта небесная идиллия мягко перебивается сигналом о неблагополучии: «И заката не будет» (с. 75, 77).

6

«Петербург» Белого — роман о кризисе, об агрессивной бездуховности, нигилизме (по Белому — «панмонголизме»), проявившихся в правящих кругах России и в значительной части русской интеллигентской элиты начала века. В лице основных своих персонажей Белый показывает, если прибегнуть к формулам Достоевского, бесов XX века (provocateur Липпанченко и его подручный, сыщик Морковин), зараженных «бесовщиной» (оба Аблеуховых, Дудкин) и затронутых ею (Софья Петровна Лихутина). Некоторые критики близки к тому, чтобы присоединить к отрицательным персонажам и императора Петра, Медного Всадника, символически персонифицирующего Петербург и возносящегося над ним.¹

Такую трактовку отношения к Петру в романе Белого нельзя считать основательной. Конечно, Белый не мог бы согласиться с Вл. Соловьевым, который, в отличие от славянофилов, горячо сочувствовал «делу Петра» и дальнейшему развитию этого дела.² Но Белый не вносит Петра и в сонм «бесов», не делает его их вождем. Не случайно Петр наделен в романе, в отличие от «бесов», носителем одностороннего, «прямолинейного» зла, *двусмысленным* выражением лица и такой же улыбкой (с. 99 и 214). Не случайно Медный Всадник назван «великим». Тайна Всадника и его стремительного движения не вскрывается в романе, направленность этого движения остается загадкой для автора и читателя. Лишь в одном, хотя и очень знаменательном месте «Петербурга» (с. 99) Белый высказывает свою надежду на то, что символический Всадник, а значит, в проекции мысли Белого — и Россия не остановятся в своем беге, *не вернутся вспять*, и путь Всадника, какие бы сомнения он ни вызывал, должен привести к каким-то неотвратимым и вместе с тем желательным, апокалипсически осмысленным Белым катаклизмам.

¹ См.: Долгополов Л. К. Роман А. Белого «Петербург» и философско-исторические идеи Достоевского. — Сб. «Достоевский. Материалы и исследования», вып. 2. Л., 1976, с. 219. Ср. «Петербург», с. 621.

² Соловьев Вл. Несколько слов в защиту Петра Великого. — Собр. соч., СПб., 1902, т. 5, с. 160.

Из текста романа с полной определенностью можно вывести лишь то, что Всадник — олицетворение рока, воли и возмездия («я гублю без возврата»), и это возмездие, как оно ни ужасно, не лишено в объективной этической логике «Петербург» высшего значения.

Однако мысль о безвыходно-пессимистическом, тупиковом характере романа Белого опровергается далеко не одним лишь совершившимся и совершающимся справедливым возмездием, которое было в нем продемонстрировано и объектом которого был не только Липпанченко, но и другие, чуть ли не все персонажи и отчасти сам город-миф, о котором рассказывается. В литературе о «Петербурге» давно обращалось внимание на две введенные в его текст декларативные вставки с лирическим пророчеством о светлом преображении России и человечества. Конечно, возникновение в творческом сознании Белого этой веры в будущее было бы нельзя допустить, если встать на точку зрения некоторых исследователей, которые считают, что в «Петербурге» господствует признание кругового характера мирового движения, дурной бесконечности истории.¹ В самом деле, учение о круговороте, о повторяемости явлений имело в мировоззрении Белого огромное значение, вообще и в его «Петербурге». Эта концепция не только страшила его (в эмпирическом плане), но и привлекала в плане умопостигаемом как возвращение к «космическому детству», к «милой вечности» (на этой мысли построена его третья симфония). По своей внутренней изначальной сути главные герои романа Аблеуховы являются, по Белому, повторением древних, порожденных «туранским», азиатским Востоком полумифологических архетипов, а «дело Петра» искаженно повторяется в истории России начала XX века и в сознании людей того времени. Белый как автор редакции романа, которая здесь рассматривается, не верил в скорое обновление России и ожидал, что ей предстоит пройти в будущем путь неизбежных исторических повторений: Цусиму, «новую Калку», Куликово поле (2-я глава, раздел «Бегство», с. 99). Может показаться, что безысходность дурной бесконечности действительно господствует в представлениях Белого как автора романа.

Но это не совсем так и даже просто не так.

¹ См. статью Л. К. Долгополова «Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» («Петербург», с. 532, 603, 604, 606).

Эпитет «новая», присоединенный к слову «Калка», поставлен Белым не случайно. Контекст цитаты показывает, что этот эпитет в такой же мере можно было бы отнести и к Цусиме, и к Полю Куликову. Белый имеет здесь в виду не тавтологическое, а *обновленное* повторение. У Белого, как и у Блока, хотя и с меньшей определенностью, мысль о «законе повторяемости» в индивидуальной жизни и в истории совмещалась с мечтой о преодолении этого закона, с верой в возможность грядущей победы светлого, гармонического начала.¹ В экстатической концовке авторского пророчества о России, о ее судьбе («Бегство») преобладает не тема повторяемости или тупика, а мотив надежды:

«Куликово Поле, я жду тебя! Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей...» (с. 99).

Правда, этот мотив носит апокалипсический характер.² Однако, Белый пророчествует о преобразении России, которое выразится в торжестве русских национальных начал, символически представленных именами таких старых русских городов, как Нижний, Владимир и Углич. Белый называет это «преображение» «прыжком над историей», но этот прыжок, как видно из того же фрагмента, не вовсе оторван для него от исторических, национальных возможностей (не случайно в тексте названы реальные русские города). Кроме того — и это еще более очевидно — «возврат» к исконно русскому духу (Нижний, Владимир, Углич), как и проигрывание событий русской истории, разумеется, не могли представляться Белому повторением в буквальном смысле. Белый думал, конечно, не о восстановлении старой России, не о ее исторически немыслимом повторении, а о том, чтобы национальным духом исполнилось новое содержание и новые формы. В основе его мысли лежала не схема круга, а схема спирали.

¹ Об отношении Блока к мысли о «вечном возвращении» — в моей книге «Поэзия и проза Ал. Блока» (Л., 1981, с. 88 и др.). Концепции повторяемости и прогрессивной эволюции Белый в своих теоретических высказываниях пытается примирить в «законе спирального развития», поскольку в объемной спирали движение вперед и повторение (витков) совмещаются (см. письмо Белого к Блоку от 6 января 1903 г., симфонию «Возврат», ч. II, XIX, статью «Круговое движение» в «Трудах и днях», 1912, № 3-4).

² См.: Долгополов Л. К. Роман А. Белого «Петербург» и философско-исторические идеи Достоевского. — Сб. «Достоевский. Материалы и исследования», с. 223.

Второй фрагмент, связанный с первым, — пророчество в разделе «Журавли» (глава 7-я). Здесь говорится уже не о преображении России, а всего человечества, преображении, которое произойдет «через час, через год, через пять, а пожалуй, и более — через сто, через тысячу лет», но все же произойдет.

«Но настанет день.

Изменится во мгновение ока все это. И все незнакомцы прохожие, — те, которые друг перед другом прошли (где-нибудь в закоулке) в минуту смертельной опасности, те, которые о невыразимом том миге сказали невыразимыми взорами и потом отошли в необъятность, — все, все они встретятся!

Этой радости встречи у них не отнимет никто» (с. 319).

Историческое здесь вытеснено апокалипсическим, и будущее становится близким к представлению о «Царствии Божием», которое, впрочем, нередко объединялось — и в литературе, и в народном сознании — с комплексом вполне земных утопических надежд.¹

Конечно, такие пророчества, направленные в историю или в «сверхисторию», как бы по существу они ни были иллюзорны, имеют катарсическое значение. Для Белого это — катарсический знак, сопровождающий мысль о будущем человечества.

Смысл указанных «пророческих» фрагментов в поэтическом мире «Петербурга» выявляется не только его текстом и подтекстом, но и высказываниями Белого, параллельными его работе над этим романом. Эти высказывания частично уже приводились (см. выше, с. 247). Речь идет о письмах Белого Э. К. Метнеру и Р. В. Иванову, в которых сообщается о замысле Белого присоединить к своей дилогии — «Серебряный Голубь» и «Петербург» — третье звено, роман «Невидимый град», построенный на утверждении позитивных духовных ценностей. Стоит добавить, что мысль о творческой реализации символической идеи, соответствующей заглавию этого нового романа, представлялась Белому еще до создания «Петербурга» заданием всей современной русской литературы и не случайно связывалась с Л. Толстым. «С ним (Л. Толстым. — Д. М.) русская литература пошла к Новому

¹ Об этом см. в моей книге «Поэзия и проза Ал. Блока» (с. 131—132).

граду, ей увиденному», — писал Белый в 1911 году.¹ В этом символе, по Белому, «сплошное «да», «положительное сгедо», то, „во имя чего“» (с. 519), единство «стихий» и сознания, иначе говоря — «жизнь подлинная» (с. 516). И этот синтез мыслится Белым на почве национально-русской.² И в последнем абзаце «Трагедии творчества»: «Не Петербург, не Москва — Россия; Россия и не Скотопригоньевск, не городок Передонова, Россия — не городок Окуров. Россия — это Астапово, окруженное пространствами; и эти пространства — не лихие пространства: это ясные, как день Божий, лучезарные поляны».³

Введенные в роман лирические пророчества о духовном возрождении России относительно связаны со славянофильскими традициями. Они не вытекают из сюжетной сути романа, а даются как согласованное с ней, но не обусловленное ею дополнение. Очевидно, Белый как художник не чувствовал за собой права настаивать на своей утопии. Отрываясь от реальной исторической стихии, не возлагая надежд на историю, Белый, подобно Л. Толстому, видел реальный путь, выводящий человечество из тупика, прежде всего в духовном преображении отдельных людей. В роман введен образ «печального и длинного», образ Христа, как бы воплощение духовного просветления, высшей этической нормы, хотя этим содержание образа не исчерпывается. «Печальный и длинный» становится «световым центром» романа, он возникает в трудные минуты перед его героями как просветляющее явление их совести. Белый к церковному конфессиональному мировоззрению относился свободно и независимо. Но как и Л. Толстой, он придавал Христу высокое значение в сфере духовных ценностей.

В «Петербурге» образ Христа («печальный и длинный», «белое домино») не повторяет аналогичных образов в предшествующем и последующем творчестве Белого, но, конечно, тесно связан с ними. Он является лишь во второй половине романа — в главах 4-й, 6-й и 7-й. «Печальный и длинный» — это постоянные эпитеты, опознавательная формула, которая служит ядром образа и со-

¹ Андрей Белый. Трагедия творчества (Достоевский и Толстой). М., 1911, с. 9.

² Там же, с. 26. Эта фраза в экземпляре, принадлежащем Блоку, была подчеркнута (Библиотека Блока, ИРЛИ).

³ Там же, с. 65. Астапово — железнодорожная станция, где умер Л. Толстой.

проводит его при его появлениях. Знаменательно здесь сочетание этой пары эпитетов. «Печальный» — приложимо к человеческим образам всех иерархий, в том числе самых высоких. «Длинный» — непривычно для определения «возвышенных образов» и подходит, в плане обычного словоупотребления, к персонажам вполне «заземленным», внося в их характеристику долю иронии («длинной», почти «долговязой» мыслится, например, фигура Дон-Кихота, который вместе с тем именуется Рыцарем Печального Образа). Соединение обоих эпитетов (оно необычно и парадоксально), прежде всего, вносит в восприятие образа ощущение *странности*, подымая того, к кому оно относится, над обыденностью. Но эпитет «длинный», помимо других содержательных атрибутов образа, мешает «печальному и длинному» полностью выйти за пределы мира реальностей, как бы останавливает его на границе пространственного объективного мира. Таким двумирным и является в романе этот символический полупризрак-получеловек. В нем переплетаются мистериальные и едва ли не бытовые черты.

«Печальный и длинный» назван в романе «милым», «прекрасным и ласковым», «неведомым другом». Он не победоносен и не обладает внешней, материальной властью, но полон просветляющего людей, которые с ним встречаются, обаяния, и печален, потому что печален мир. Он молчит и требует молчания: прикладывает палец к губам. Видящие его слышат слова, которые он изредка произносит, но которые не звучат, а «как бы звучат», исходя из сферы «необъятного» и «невыразимого» (с. 172, 252, 286, 317, 318), наполняющей и окружающей его образ. «— Вы все отрекаетесь от меня: я за всеми вами хожу. Отрекаетесь, а потом призываете...» — повторяет он при встречах с людьми (с. 173, 317). У него «невыразимый всевидящий взор», «деревянная рука», «костенеющие пальцы» (о них — особенно настойчиво!). От его чела «грустно струится» «светлый свет золотой», кисти рук напоминают лилии, а борода — «будто связка спелых колосьев». ¹ В доме Цукатовых он появляется в белом

¹ Авторы примечаний к «Петербургу» (С. С. Гречишкин, Л. К. Долгополов, А. В. Лавров) считают, что сравнению бороды «печального» со «связкой спелых колосьев» предшествовал образ из стихотворения Блока «Вот он — Христос — в цепях и розах» («светлый, немного грустный — за ним восходит хлебный злак»), тогда как деревянная рука этого персонажа восходит к католическим деревянным скульптурам Христа (с. 665—666).

домино, но, уходя оттуда, надевает «рваное пальтецо». Однако эти бегло намеченные признаки лишь относительно связывают «незнакомца» (так он назван в романе) с миром реальности, и он законно получает наименование среднего рода: «неизвестное очертание» и «дивное очертание». А когда он стоял, рассказывается в романе, начинало казаться, что «под маскою (маскарадной, которая на нем была надета. — Д. М.) кто-то крепнет, безмерно-огромный» (с. 173).¹

Возникает также мысль о связи фигуры «печального и длинного» с антропософским представлением о Христе (начало увлечения Белого Штейнером и его проповедью относится именно ко времени работы его над «Петербургом»). Однако этот сложный вопрос вряд ли можно решить положительно. Стоит заметить, что в ранней, так называемой «журнальной редакции» «Петербурга» было приведено в форме цитаты письмо некоего неизвестного теософа, где говорилось в терминах Штейнера о предстоящем в скором времени «эфирном явлении Христа». ² Пророчества, вложенные в это письмо, были, несомненно, близки мыслям самого Белого. Но приведенную фразу Белый не ввел в письмо, вошедшее в основной «сириновский» текст романа. Содержание ее и вообще не имеет прямой связи с образом «печального и длинного». Можно прибавить к этому, что Белый в книге «Почему я стал символистом...», признавая большое влияние антропософии в тематике «Петербурга», по-видимому, преувеличивал это влияние. По крайней мере, на следующей странице этой книги он сообщал, что «антропософией навеянные (в его романе. — Д. М.) темы не встречали отклика среди антропософов; перевод «Петербурга» на немецкий язык ужаснул немецких друзей...» (то есть немецких антропософов) (ЦГАЛИ). ³

¹ См. замечание Блока в письме Ю. П. Анненкову от 12 августа 1918 г., в котором Блок поясняет гадательной аналогией свое восприятие образа Христа в «Двенадцати»: «когда флаг бьется под ветром ..., то *под ним* мыслится кто-то огромный» (Собр. соч. в 8-ми тт., т. 8, с. 514).

² Это место «журнальной редакции» приводится в книге Иванова-Разумника «Вершины», с. 148. Об «эфирном существе» Христа Р. Штейнер говорил в «христологическом цикле» «Пятое Евангелие», прочитанном в Христиании в 1913 г., лекция 3-я.

³ Вопрос о характере и степени влияния Штейнера в «Петербурге» ставился литературой о Белом, но полностью еще не решен и подлежит исследованию. К. Н. Бугаева в беседах с автором данной работы решительно отрицала это влияние, утверждая, что на Белого в «Петербурге» влияла теософская литература, в которой он

Белый в своей художественной практике не мог остановиться на чисто спиритуальной фантастике в подходе к фигуре «печального и длинного». Эпитет «длинный» сам по себе не согласуется с антропософской медитацией. Этот образ в тексте «Петербурга», как уже говорилось, имеет реальную проекцию. Впервые этот материализованный призрак возникает на балу у Цукатовых перед Софьей Петровной облеченный в белое домино (!), с «белольняной» бородкой как неизвестный и благостный спутник Лихутиной. Он выводит ее из дома и вызывает для нее извозчика. В первый момент ей показалось даже, что этот незнакомец — ее муж Сергей Сергеевич Лихутин, подпоручик (раздел «Белое домино»). Но она обманулась: оказалось, что он одевается не в офицерскую шинель, а, как уже отмечалось, в «рваное пальтецо» (с. 172—174). Тот же таинственный персонаж ходит по 18-й линии Васильевского острова, и какая-то старушка называет его Мишей (с. 285, 286). И еще — эпизод. Николай Аполлонович встречает его — «грустного и милого» — на улице в образе прохожего в картузе с распушенным зонтиком, но вскоре признает в нем опять-таки Лихутина (с. 318—320). И еще «встреча» с ним младшего Аблеухова. На этот раз его образ на миг сливается в восприятии Аблеухова с образом Александра Ивановича Дудкина: что-то неуловимое, но странно напоминающее переживание близости печального и прекрасного незнакомца повеяло на Николая Аполлоновича от слов Дудкина, рассеивающих мучительные мысли Аблеухова и вселяющих в него надежду (с. 252). Но самым неожиданным и парадоксальным для читателя является мгновенно воз-

был в меру начитан, но не сама антропософская проповедь Штейнера. Это и подобное отрицание элементов штейнерианства в романе Белого основывается прежде всего на том, что Белый приобщился к антропософскому движению лишь весной 1912 г., когда основная часть «Петербурга» была уже написана (об этом: А. Тургенева. Андрей Белый и Рудольф Штейнер. — «Мосты», 1968, № 13—14, с. 237). Однако Белый, как известно, и позже, т. е. после весны 1912 года, возвращался к работе над рукописью романа и коренным образом его переделывал, уже увлеченный штейнерианством. Кроме того, он и прежде читал некоторые книги Штейнера и знал в общих чертах о содержании его учения от лиц, в это учение посвященных (Эллис, Минилова). Тем не менее степень зависимости «Петербурга» и других художественных произведений Белого от «штейнерианского комплекса» не следует чрезмерно завышать. По крайней мере, мы можем утверждать, что трагическая основа миропереживания Белого была чуждой штейнерианству, а Белый-художник отнюдь не увлекался догматизированной и схематизированной мистикой Штейнера.

нившее в смятенном сознании Николая Аполлоновича видение «печального и длинного», который оказался околочным надзирателем, следившим за порядком у подъезда Цукатовых (с. 181—182).

Внутренний смысл всех этих «встреч» — один и тот же (независимо от формы реализации происходящего) — фиксация моментов катарсиса: минутного просветления, душевного исцеления, очищения героев. Об источнике, генезисе этих «моментов очищения» Белый не говорит прямо. Для него они, вероятно, настолько же трансцендентны, насколько и имманентны сознанию героев.

Созданный Белым образ «печального и длинного» незнакомца, бесспорно, вполне оригинален и самобытен. Но тенденция к изображению Христа в современной жизненной обстановке, даже в быту распространена в мировом искусстве, между прочим в русском фольклоре. Так, в сборнике А. Н. Афанасьева «Народные русские легенды» (Казань, 1914) приведен целый ряд сказаний о хождении Христа в нищенском рубище, одного или с апостолами (чаще с ап. Петром) или с Николаем Угодником, по русской земле. Таким образом, стихотворение Тютчева на эту тему («Эти бедные селенья») имело вполне определенную фольклорную опору.¹ А. Н. Пыпин в статье, приложенной к сборнику Афанасьева, называет этот мотив «одним из любимых мотивов легенды вообще». «Христос, — пишет он, — является на землю обыкновенным человеком, чтобы испытывать людей и направлять их на добрые дела». ² Фольклорный Христос ходит по деревням, просится на ночлег, разделяет с бедными мужиками их трапезу, помогает им молотить, братается с кем-то из них, становится крестным мужицких детей, вознаграждает мужиков за малое их добро, совершая очень простые, «бытовые» чудеса, и карает за черствость и грехи. Он — странник, бредущий по дорогам, как нищий. Этот обобщенный образ заменяет описание его внешности и одежды, так, что лишь в единичных случаях появляются определения «муж лицом светел».

В духовных стихах образ Христа-странника, сошед-

¹ Стоит отметить переключку стихов из этого стихотворения (1855) с фразой о Христе в повести Лескова «На краю света» (1876) — «Он в рабьем зраке и так и ходит, не имея, где главы преклонить от Петербурга до Камчатки» (гл. 1).

² Пыпин А. Н. Русские народные легенды. — В кн.: Афанасьев А. Н. Народные русские легенды. Казань, 1914, с. 214.

шего к людям на русскую землю, возникает крайне редко, но иногда все же встречается и в них.

Белый несомненно был хорошо знаком с поэзией народа, и созданный им образ «печального и длинного», идущего по улицам города рядом с другими людьми, похожего на них, мог быть если не навеян, то подтвержден, санкционирован этой поэзией.

Но импульс к созданию образа «печального и длинного» был воспринят Белым не столько от фольклора, сколько от литературы (Тютчев, Тургенев, Лесков). Можно предполагать, что фигура «печального и длинного», самый замысел его и некоторые черты его образа не остались без влияния прежде всего «поэмы» Достоевского «Великий инквизитор», вошедшей в его роман «Братья Карамазовы».

Иван Карамазов, сочинитель «поэмы», процитировав стихи Тютчева («Удрученный ношей крестной...» и т. д.), говорит о Христе. По духу и описанию это близко к тому, что говорится о «печальном и длинном» в романе Белого.

Но у Достоевского это скорее лишь предпосылка к образу, его контур, который так и не стал образом в полном смысле слова. У Белого фигура Христа ближе к образной форме, чем у Достоевского. (Ведь у Достоевского «Великий инквизитор» — изложение «поэмы», а не она сама.) Даже призрачность, изменчивость очертаний «печального и длинного», которой нет в «Великом инквизиторе», как это ни парадоксально, придает этой фигуре долю художественной убедительности, образоподобие. Ту же функцию имеет гротескное, невозможное у Достоевского и в реалистической литературе XIX века, лейтмотивное определение «печальный и длинный».

Как уже было сказано, в конкретном живописании образов Христа у Достоевского и Белого выявляются общие признаки.

Но эти образы не только совпадают, но и отличаются друг от друга.

У Достоевского узнают его все. У Белого «узнают» его, переживают его присутствие лишь отдельные персонажи, люди, уязвленные жизнью, — те, перед кем он является, и лишь в редкие минуты душевной смуты. В отличие от «поэмы» Достоевского, в романе Белого Христос возникает в непривычных для него обликах, даже в домино (!), выступает как «инкогнито» (определение С. Киркегора). Миры Белого и Достоевского не тождественны и отражают каждый свою эпоху.

С этим убыванием божественного ореола Христа и изменением содержания самого времени связано и другое различие. Христос «Легенды» Достоевского творит чудеса по-евангельски, в прямом, материальном смысле: возвращает слепому зрение и воскрешает мертвую. «Печальный и длинный» в роли такого чудотворца не выступает. Чудеса, совершенные им, — это чудесное и блаженное просветление людей, которые с ним в редкие моменты соприкасаются. Можно подумать даже, что не он несет это просветление, а само просветление превращается в видение Христа, что в сознании персонажей рождается это видение, а не оно их просветляет. Намек на эту «антропологическую» версию в мировоззрении Белого и в его романе присутствует.

Соприкосновение «печального и длинного» с духом страдающих героев, мистерия этих встреч — одна из важнейших для Белого тем «Петербурга». ¹ Она бесспорно связана с антропософским утверждением — отнюдь не новым — о «рождении Христа» в человеческом я на известной ступени внутреннего пути человека. Но явление «печального и длинного» в какие-то моменты жизни героев «Петербурга» — не только феномен их духовного развития или опыта, но в изображении Белого и некая помощь, возникающая из недр их духа. Конечно, такие феномены могут быть художественно убедительны лишь при условии, что личность героя будет показана с допущением возможного присутствия в ней светлого и доброго начала. И действительно, этими духовными фондами персонажи «Петербурга», хотя и в малой мере, обладают. Не случайно в наиболее светлые мгновения его жизни у Николая Аполлоновича возникало чувство возврата к позабытому, но еще живому, невыразимому и светлому, «катарсическому» воспоминанию (своего рода «анамнезис») — о детстве, то ли эмпирическом, то ли «умопостигаемом» (с. 315, 317).

7

Сфера реализованного в романе влияния «печального и длинного» — не народ, не нация, не среда, а именно люди, их одинокие души и их человеческие отношения.

¹ Еще Иванов-Разумник обратил внимание на то, что образ «печального и длинного» — не частность в романе Белого, но имеет непосредственное отношение к самой сути этого романа и к судьбам его героев (Вершины, с. 78).

Единственный персонаж в романе, который имел как будто прямое отношение к этой сфере, — случайно появившийся в городе деревенский мастеровой Степка. Его фигуру в «Петербурге», слабо отмеченную большинством исследователей романа, нельзя игнорировать. Ему отводится в «Петербурге» немного места — меньше 10 страниц, но образ его написан рельефно. Это — единственный в романе — «человек из народа». Вероятно, в концепции Белого он мог бы развиваться в романе до роли демонстративного носителя «народной правды» в том смысле, в каком представлял ее себе Достоевский или славянофилы, либо уподобиться по своей функции толстовскому Платону Каратаеву или мужику Акиму из «Власти тьмы».

Но в сюжете романа он — не более чем эпизодическое лицо. Он выявлен скорее словесно, чем «субстанционально», в недомолвках, лишен силы и пафоса, без которых голос его повисает в воздухе. Но, конечно, «немощность» Степки — не художественный просчет Белого, а органическое и соответствующее авторской воле явление всей концепции романа. Связь образа Степки со сферой «печального и длинного» — бесспорно существует, но она не развернута, намечается смутно и не пропущена сквозь катарсическое переживание.

Особое место среди героев «Петербурга» занимает подпоручик Сергей Сергеевич Лихутин. По рождению он принадлежал к стародворянскому роду, но откололся от своей семьи и никаких признаков родовитости в его личности и поведении не показано. Пользуясь традиционным историко-литературным термином, имеющим столь же социальный, как и сверхсоциальный смысл, его можно было бы назвать «простым человеком». Белый так его и называет (с. 131). Лейтмотивная фраза, которая с чрезвычайной настойчивостью сопровождает его имя в романе — «он где-то там заведовал провиантами», — исчерпывающим образом определяет его положение в обществе и внешнюю сторону его личности. Он — человек с чистым сердцем, скромный, добрый, терпеливый, который «любит всех» людей. Он лишен интеллектуальной культуры, не блещет умом, свято и наивно почитает честь офицерского звания, но в критические минуты умеет быть принципиальным, смелым, решительным, гневным. У него — «голубой кроткий взор» и «чудесное этих глаз выражение» — фраза с ритмической, подымающей тон инверсией. Р. Штейнер в 1-й лекции своего курса «Мистерия Голгофы» утверждал, что носителями «Христового импульса»

являются не философы и теологи, а чаще «простые люди». Думается, Белый мог усвоить эту мысль не только от Штейнера, но в большей мере из других источников — из произведений многих русских писателей XIX века. Ведь и его загадочный печальный незнакомец, как «простые люди», надел на себя «рваное пальтецо» и ходит в порывшемся картузике.

Существенно важным моментом, проясняющим концепцию романа, является соотносимость внутреннего и внешнего облика Лихутина с образом «печального и длинного» (синий — голубой взгляд, «белокурая» или «белолынная» борода). Недаром, как уже говорилось, жена Лихутина Софья Петровна, встретив «белое домино» на балу у Цукатовых, приняла его вначале за своего мужа Сергея Сергеевича, и в сцене примирения с мужем он предстал перед нею «долговязым, печальным» (с. 198). Не случайно, как уже отмечалось, и Николай Аполлонович, увидев на улице «грустного и милого» прохожего, человека в картузике — подобие «печального и длинного», к которому чудесно потянулась душа Аблеухова, — в следующий момент признал в нем вполне прозаического подпоручика Лихутина. Эта близость Лихутина к духу и облику «печального и длинного», «смешанность», «замещаемость» их образов исключает в романе возможность их «встреч», которые происходили с другими персонажами. Но личность Лихутина в целом ближе к этой сфере, светлее, чем личности других героев. Он оказался, как уже было сказано, не просто добрым и терпеливым человеком, но и способным к проявлению неподозреваемой в нем благородной воли, напора, сказавшимися в его отчаянной попытке предотвратить организованное провокацией преступление — убийство сенатора Аблеухова, которое должен был совершить сын сенатора. Светом, исходящим от его личности, освещается одна из самых сильных и воодушевленных сцен романа — эпизод примирения супругов Лихутиных после неудавшегося самоубийства Сергея Сергеевича.

В этой сцене торжествуют эмоции прощения и любви, очищающие от душевной смуты. Говоря о наиболее действенных катарсических подъемах в романе Белого, этот эпизод следует поставить на первое место. Его художественная убедительность, его «диалектичность» укрепляются тем, что Белый отметил и комическую сторону неудавшегося самоубийства. Эпизод вполне мотивирован психологически, но вместе с тем мы воспринимаем в нем

и сверхпсихологический уровень. Он окружен внутренним световым излучением, исходящим от душ героев, соединенных в чуде их нового сближения, и сиянием расцветающего за окнами во всей прелести и красоте лучезарного утра. О значении этого небесного действия уже было сказано. Здесь же нужно обратить внимание на сюжетную связанность его в романе с мистерией примирения Лихутиных: со свежим еще, туманным и светлым воспоминанием Софьи Петровны о только что пережитой ею благостно-успокоительной «встрече» с «печальным и длинным». Все это в своем единстве и вносит в сцену высокий катарсический пафос. Я позволю себе вновь повторить цитату о «легчайших пламенах» и частично ее продолжить. Софья Петровна, «ангел Пери», легкомысленная и простоватая, вздорная барыня, вернувшись домой, к своему ужасу убеждается, что муж ее, с которым она недавно повздорила, только что пытался повеситься. Потрясение перестраивает ее, пробуждает в ней ее человеческую природу (минутно или надолго — читатель не узнает). Она дрожит, мертвеет, горбится. Но вот разгорается утро: «Там за окнами брызнули легчайшие пламена, и вдруг все просветилось, как вошла в пламена розоватая рябь облачков, будто сеть перламутринок; и в разрывах той сети теперь голубело чуть-чуть: голубело такое все нежное; все наполнилось трепетной робостью; все наполнилось удивленным вопросом: «Да как же? А как же? Разве я — не сияю?» ... Над душою ее вдруг прошли легчайшие голоса: и ей все просветилось... Ее сердце наполнилось неожиданным трепетом и удивленным вопросом: «Да как же? А как же? Почему я забыла?»...»

«Софья Петровна... тихонько заплакала: чей-то образ далекого и вновь возвращенного детства (образ забытый не вовсе — где она его видела: где-то недавно, сегодня?): этот образ над ней поднимался, поднялся и вот встал за спиной. А когда она повернулась назад, то она увидала: за спиной стоял ее муж, Сергей Сергеевич Лихутин, долговязый, печальный и бритый: на нее поднимал голубой кроткий взор:

— «Уж прости меня, Сонюшка!»

Почему-то она припала к его ногам, обнимала и плакала:

— «Бедный, бедный: любимый мой!...»

Что они между собою шептали, Бог ведает: это все осталось меж ними; видно было: в зарю поднималась

над ней его сухая рука (подобие благословения. — Д. М.):
— «Бог простит... Бог простит...»

Бритая голова рассмеялась так счастливо: кто же мог теперь не смеяться, когда в небе смеялись такие легчайшие пламена?» (с. 197—198).

Рассматривая эпизод примирения Лихутиных, следует выразить несогласие с характеристикой его, данной в серьезной и содержательной книге о Белом его английского исследователя Джона Элсворта. Д. Элсворт признает этот эпизод в известной мере трогательным («to some extent moving»), но усматривает в нем неестественность, тенденцию к сентиментальности и клише, которые будто бы снижают психологическую ценность эпизода.¹ Если называть данное в прямой форме лирически окрашенное воспроизведение непосредственного человеческого чувства и душевной потрясенности сентиментальностью, а в лирическом изображении повторяющихся явлений человеческой жизни (любовное свидание, смерть, ссора, примирение и т. д.), какое бы индивидуальное содержание в эти явления ни вкладывалось, видеть клише, то мнение Элсворта справедливо. Однако с такими обобщениями согласиться нельзя, сам Элсворт, разумеется, их не выдвигает как принцип, хотя его суждения о сцене примирения Лихутиных могут, по сути, основываться именно на подобных предпосылках. На мой взгляд, эпизод, о котором идет речь, не противоречит образам персонажей, — хотя в деталях не лишен пережима, — отнюдь не похож на клише (разработан и осмыслен вполне оригинально) и полон глубокого чувства, которому отдаются персонажи, которое реализуется в авторском обрамлении и которое, конечно, нельзя свести к сентиментальности. Значение сцены примирения в судьбе Лихутиных и в концепции «Петербурга» подтверждается и тем, что о взаимоотношениях супругов Лихутиных в романе больше не упоминается. Сцена примирения *выглядит* просветленной развязкой их отношений.

Лирический пафос этой сцены, как и другие подобные ей катарсические подъемы в романе Белого, — не редкое явление в повествовательной литературе, особенно у таких авторов, как Гюго, Толстой, Достоевский, конечно Лесков. Содержание этих катарсических взлетов, если подходить к ним обобщенно, мыслится под знаком того,

¹ Elsworth. J. D. Andrey Bely: A critical Study of the Novels. Cambridge University Press. 1983, p. 93, cp. p. 110.

о чем говорится в «старинных стихах», которые Лесков поставил эпиграфом к рассказу «Пигмеи» (цикл «Праведники»): «Почувствовать добра приятство Такое есть души богатство, Какого Крез не собирал». Конечно, «добро» у Белого следует понимать не только как моральную, тем более моралистическую категорию, но как выход за пределы эгоистического я, как универсальную и высокую форму связи с жизнью людей, с жизнью всеобщей, как приобщение к «музыке», гармонии и красоте мира.

В художественной литературе различимо и длительное, сквозное катарсическое действие, например связанное с личностью какого-либо персонажа, и проявление кратких «катарсических озарений», возникающих обычно в размыкании каких-то основных сюжетных узлов. Так, в повести Лескова «На краю света» долго действующей катарсической силой является вначале образ простодушного и мудрого отца Кириака и позже — сменившего его и как бы продолжившего его духовное действие праведника-туземца, тогда как вершиной, катарсическим финалом повести служит *событие* — чудесное спасение погибавшего в снежной пустыне архиерея. Роман «Война и мир» насыщен катарсической энергией в большей мере, чем многие другие великие произведения XIX столетия. Катарсическое движение в нем совсем иное, чем, например, в «Преступлении и наказании». В романе Достоевского это — постепенное раскрытие некоторой жизненной (а для автора — и религиозной) правды, осуществленной в человеке, изведавшем опыт преступления, возмездия, очищения и «уразумения». В романе Толстого это — очистительная борьба за родину, устремленность к победе в трагической и справедливой народной войне и движение к прочному и нравственно санкционированному жизненному устроению главных героев или к скорбному откровению, данному смертью (князь Андрей). Сюда относятся и напряженное морально-поэтическое чувство, и высокие духовные искания главных персонажей, и влекущий их пафос «общей жизни», и светлая игра жизненных сил (особенно в Наташе) — все это образует катарсические линии и подъемы, которые лежат в самой основе толстовского романа. Вся художественная субстанция «Войны и мира» очищающая и просветляющая.

Ближайшими параллелями к эпизоду примирения Лихутиных могут послужить, как мне кажется, два полных катарсического смысла сюжетных узла двух крупнейших

созданий русской прозы: примирение Каренина и Вронского у постели умирающей Анны (ч. 4, гл. 17) и примирение Шатова со своей женой в «Бесах» (ч. 3, гл. 5). Вряд ли можно говорить о прямом влиянии старших писателей на сюжетную сторону и «авторское обрамление» аналогичного (относительно) места в романе Белого, но катарсический пафос всех этих эпизодов в какой-то мере соизмерим.

Достоевский, как известно, оценивал «Анну Каренину» при первом чтении очень сдержанно. Но место, о котором идет речь, впервые прочитанное им в «Русском вестнике», глубоко взволновало его и заставило пересмотреть свою оценку этого романа. «...Вдруг все предубеждения мои (против «Анны Карениной». — Д. М.) были разбиты, — писал Достоевский в «Дневнике писателя» 1877 года. — Явилась сцена смерти героини (потом она опять выздоровела) — и я понял всю существенную часть целей автора. В самом центре этой мелкой и наглой жизни появилась великая и вековая жизненная правда и разом все озарила. Эти мелкие, ничтожные и лживые люди стали вдруг истинными и правдивыми людьми, достойными имени человеческого, — естественною силою природного закона, закона смерти человеческой... Виноватых не оказалось: все обвинили себя безусловно и тем тотчас же себя оправдали. Читатель почувствовал, что есть правда жизненная, самая реальная и самая неминуемая, в которую и надо верить, и что вся наша жизнь и все наши волнения, как самые мелкие и позорные, так равно и те, которые мы считаем часто за самые высшие, — все это чаще всего лишь самая мелкая фантастическая суэта, которая падает и исчезает перед моментом жизненной правды... Главное было в том указании, что момент этот есть в самом деле, хотя и редко является во всей своей озаряющей полноте...»¹

Достоевский, по существу, прав в своих общих выводах о значении сцены у постели Анны Карениной. Но тем не менее в его характеристике можно уловить заметный уклон к идеализации переживаний примиряющихся героев. Толстой без подчеркивания показал, что блаженное преодоление замкнутой формы своей личности у Каренина, его замурованности, не было полным. В своем обращении к Вронскому, искреннем и горячем, говоря

¹ Достоевский Ф. М. Дневник писателя, 1877, февраль. — Полн. собр. соч. в 30-ти тт. Л., 1983, т. 25, с. 52.

о «счастье прощения» и о «подставлении щеки» (по Евангелию), он, во всяком случае, оставался верным прописной моралистической фразеологии, которая в какой-то мере формализировала его внутренний порыв. Вронский же в этот момент почувствовал «правду» Каренина, но не вполне ее понял и испытывал не столько эти возвышающие его чувства, сколько чувство унижения, боль своего оскорбленного самолюбия. Реалистическая трезвость толстовского зрения оградила Толстого от тех, все же преувеличенных, выводов, которые сделал, толкуя это место, увлекшийся Достоевский.¹

Эти ограничения совершенно отсутствуют в «Бесах» при описании встречи Шатова с возвратившейся к нему женой Мари. Пафос прощения, благодать вновь обретенной любви, сияние высших человеческих чувств доведены в описании этой встречи, во всей новелле, в которую она развернута, до предельной силы. Думается, новеллу о Шатове и Мари можно признать в этом смысле одной из вершин мирового искусства.

«И она поглядела на него длинным, измученным, усталым взглядом. Шатов стоял перед ней через комнату, в пяти шагах, и робко, но как-то обновленно, с каким-то небывалым сиянием в лице ее слушал. Этот сильный и шершавый человек, постоянно шерстью вверх, вдруг весь смягчился и просветлел. В душе его задрожало что-то необычайное, совсем неожиданное. Три года разлуки, три года расторгнутого брака не вытеснили из сердца его ничего. И, может быть, каждый день в эти три года он мечтал о ней, о дорогом существе, когда-то ему сказавшем: „люблю“». ²

Это место и его продолжение, весь рельеф изображенного и его очищающий смысл обостряются и доводятся до максимальной выразительности на контрастном фоне дальнейших страшных событий, бросающих обратный свет на предшествующую им встречу и полностью разрушающих мгновенное счастье Шатовых.

¹ Сам Толстой в пятой части (гл. XXII), возвращаясь к этому эпизоду, замечает, что Каренин, прощая Анну и Вронского, вовсе не считал, «что его прощение есть действие высшей силы», и тогда «испытал больше счастья, чем когда он как теперь (после ухода Анны из его дома. — Д. М.), каждую минуту думал, что в его душе живет Христос...».

² Достоевский Ф. М. Бесы. — Полн. собр. соч. в 30-ти тт., Л., 1974, т. 10, с. 434.

Катарсический момент в «Петербурге» в значительно большей мере связан со сферой непосредственного авторского лиризма, чем с образами основных персонажей, в построении которых объективное начало господствует над субъективным. Поэтому катарсическое действие оказывают в романе прежде всего, как говорилось выше, многочисленные лирические пассажи, лирические отступления, музыкально-ритмическая организация речи, речевая игра, стихотворные цитаты и затем уж и в особом смысле образы и переживания основных персонажей — обоих Аблеуховых и Дудкина (Лихутин, как уже говорилось, занимает в этом ряду особое место).

Но в самой *структуре* «Петербурга» образы героев играют первостепенную, ведущую роль. Герои романа и взаимоотношения их столь же психологичны, как идеологичны. Проблематика «Петербурга», его философия и его космические проекции представлены его персонажами и его сюжетом в той же мере, как и в обтекающем их образы голосе автора-повествователя.

В последующей характеристике основных героев романа эта общая проблематика так или иначе будет затронута, но преимущественное внимание, естественно, обращено на ту сторону их переживаний, которая имеет отношение к вопросу о катарсисе.

Образ Аполлона Аполлоновича очерчен в гротескно-сатирическом преломлении. Но гротескная характеристика Аблеухова с ее натуралистической пластикой совмещается с характеристикой психологической и лирической.

Старый Аблеухов глубоко погружен в темную стихию романа. «Охранительная позиция» или — шире, согласно концепции Белого, — «восточное», «туранское» начало, владеющее его личностью, соответствует его общественной роли — облеченного большой властью рутинера и бюрократа. «Печальный и длинный» призрак ни разу не является старшему Аблеухову непосредственно: эти два полюса слишком далеки друг от друга. И тем не менее в душевной природе старого сенатора, на самом дне его личности таится тот светлеющий в ней человеческий элемент, который можно найти едва ли не во всех персонажах «Петербурга». Этот свет не блесит и не поражает в Аполлоне Аполлоновиче, а только мерцает. Это — остатки человеческих чувств и человеческого достоинства в хилом, немощном и жалком старике.

Аблеухов-старший, как и другие персонажи романа, как и сам породивший их мифологизированный город Петербург в толковании автора, является лишь «мозговой игрой», иллюзионистским феноменом грезящего сознания. Но это толкование — не более чем аспект авторского подхода к тексту. Этот аспект объясняется не только органическими особенностями миропереживания Белого, но и его художественным заданием, установкой. «Автор *становится* (курсив мой. — Д. М.) на точку зрения иллюзионизма и рисует в романе своем мир и жизнь с преувеличенной отвлеченностью, — пишет Белый в одном из набросков предисловия к «Петербургу», — ибо эта-то отвлеченность и подготавливает трагедию главных действующих лиц» (1912, с. 498). Иллюзионистский аспект, кроме того, создает некую перспективу, особую подвижность в читательском восприятии героев, модальность их существования в романе, помогающую ощутить их тайное духовное единство (например, отца и сына Аблеуховых) или переходы одного в другого («печальный и длинный» — Лихутин). Но вместе с тем бытийственная и бытовая суть романа, его реальное самостояние, все его элементы и их сцепления художественно убедительны в самих себе и с такой очевидностью проецируются в реальную действительность, что их соллипсическое объяснение служит лишь дополнительным ракурсом, вариантом, без которого понимание их *в известных пределах* вполне возможно. Все это относится и к фигуре старика сенатора.

Образ Аполлона Аполлоновича просматривается в разных планах. Этот образ эмпирически реален, исторически типичен, символичен и вместе с тем мифологически осмыслен. Такое сочетание делает его необычайно емким и в своем роде классическим. В Аблеухове настойчиво подчеркивается его психофизиологический облик, его геморроидальная старость и бормочущее одряхление («ме-ме-ме»), расцветенные на фоне окружающего его домашнего быта обильными и беспощадно натуралистическими подробностями.

Другая сторона образа — локально-историческая. Аблеухов — глава исключительно важного в государственной системе учреждения, консерватор «школы Плеве», действительный тайный советник, кавалер ордена Белого Орла и Александра Невского,¹ враждебно встречающий

¹ В прекрасно составленные комментарии к академическому изданию «Петербурга» вкралась ошибка. Орден на *синей* ленте (с. 12), который имел Аблеухов, — это орден именно Белого Орла, а не

события 1905 года и панически боящийся революционного террора. Но этот локальный историзм, сохраняясь в характеристике Аблеухова, определяя один из основных уровней его образа, сочетается с обобщающим макроисторизмом этого образа. В этой перспективе Аполлон Аполлонович дается как персонификация тех бездушных, механических, давящих сил, «подмороженной» русской государственности, которые проявляли себя в течение долгого времени с максимальной отчетливостью в лице таких деятелей, как Победоносцев и Аракчеев. В связи с этим намечается возможность аллегорического осмысления фигуры Аблеухова, который при таком подходе становится как бы олицетворением одряхлевшей императорской России накануне ее гибели.

Но это не все. На третьем столь же обязательном уровне толкования образа старика сенатора он мыслится еще шире. Образ Аблеухова строится как символическая реализация некоего универсального содержания, уже не только исторического, но и сверхисторического, «мифологического». Оно сквозит уже в гротескных лейтмотивах характеристики сенатора. Если у гоголевского Вия — железное лицо, то у Аблеухова — «каменное лицо, напоминающее пресс-папье». У него — как у толстовского Каренина — огромные, зеленые, мертвые уши. Или — «каменные глаза, обведенные синевой». Или кратко: «череп, ухо, цилиндр». ¹ И вместе с тем на протяжении всего романа мироощущение Аблеухова, его позиция, роль, поведение и его «метафизическая суть» характеризуются его приверженностью к безжизненно-правильным, противостоящим всякой органике, геометрическим формам — прямой линии, квадрату, кубу, параллелепипеду и к их реализации в общественном и материальном мире, а также и его пристрастием к идее прямолинейного Проспекта (с большой буквы), этой основе искусственной, «вымышленной» имперской столицы. Превращение России в «Проспект», в бездушную схему и понимается в романе как «монгольское дело», которому служит Аблеухов.

Андрея Первозванного, как указано в комментариях (с. 643), который носили на светло-голубой ленте и который считался высшим орденом в государстве.

¹ Расширяющаяся вариантная семантика мотива «уха» в образе Аполлона Аполлоновича прослежена в статье Лены Силард «К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века («Петербург» Андрея Белого и «Улисс» Джеймса Джойса)» («Hungaro-Slavica», 1983, Budapest, s. 305 и сл.).

На этом уровне применялись как одно из средств символического осмысления фигуры Аполлона Аполлоновича мифологизирующие метафоры. Аблеухов, как и Победоносцев на карикатурах того времени, представлялся с нетопыриными крыльями (с. 49, 334; ср. с. 24). Сказано, что, сидя в своем Учреждении и рассылая циркуляры, он *дует* на Россию, на ее поля и села, а тень его, «проникая каменные стены... бросается в полях на прохожих», раздувает в деревнях «красные петухи», «роет овраги». И это «дыхание» его — холодное, ледяное, как и вся его личность. Так он превращается из Аполлона в «Аквилона Аполлоновича» (с. 78, 334; ср. с. 410). Здесь уместно заметить, что само имя его «Аполлон» и его образ в культурном обиходе того времени могло быть осмыслено как отражение в кривом зеркале имени и образа бога Аполлона, носителя живого гармонического *стро*я, противостоящего *стро*ю как мертвой механической схеме (такая же пародирующая параллель напрашивается при сравнении имени Софии Лихутиной и Софии Премудрости, понимаемой в духе Вл. Соловьева).

И еще — мифологизирующие метафоры, которые связывают с Аблеуховым апокалипсический мотив «коня вороного»¹ в характерном для символизма эклектическом соединении «Апокалипсиса» с мифологией Древней Греции: «...ежедневно со стонами он кидался в карету цвета воронова крыла, в пальтеце цвета вороного крыла; ... два вороногривых коня бледного уносили Плутон. По волнам Флагетона несли его в Тартар: здесь, в волнах он барахтался» (с. 336; ср. с. 333). И далее — такое же отождествление старого Аблеухова в бредящем сознании его сына с планетой Сатурн, соответствующей ужасному божеству времени, пожирающему своих детей.²

Впрочем, меру этого явного тяготения романа Белого к мифологизации образа Аполлона Аполлоновича не следует преувеличивать. По крайней мере, автор «Петербург-

¹ Об этом — в статье Н. Г. Пустыгиной «Цитатность в романе Андрея Белого „Петербург“» (Уч. зап. Тарт. гос. ун-та, в. 513. Тарту, 1981, с. 98 и сл.).

² В статье Белого (под псевдонимом Spiritus) «Семь планетных духов», излагающей «герметическое» учение о космогоническом принципе «семиричности», сказано, что лейтмотив Сатурна — «вечное возвращение» (Весы, 1909, № 9, с. 71). Об отождествлении Аблеухова с Сатурном см. в статье Лены Силард «Андрей Белый и Джеймс Джойс (К постановке вопроса)» (Studia Slavica Hung. Budapest, XXV, 1979). В астрологии Сатурн обычно представляется как мрачная планета.

га» в толковании своем Аблеухова воздерживался от такого преувеличения. Об этом можно судить на основании отзывов Белого об исполнении в его пьесе «Петербург» роли сенатора Михаилом Чеховым (эта пьеса «по мотивам романа» была впервые поставлена МХАТом 2-м в ноябре 1925 г.). Высоко ценя замечательный талант Чехова, Белый был не только изумлен, но и озадачен тем, как толковал великий актер образ сенатора. «Я вышел сегодня из театра совершенно потрясенный фигурой сенатора, — писал он М. А. Чехову 14 ноября 1925 года в день премьеры под непосредственным от нее впечатлением, — встала передо мной какая-то огромная фигура, которую я узнал, чуть ли (не) по снам; вот сенатор, человек в земном разрезе, помимо всего еще где-то сидит в царстве первообразов; «вечный» старик: какая-то космическая фигура...» Но в том же письме Белый признался, что Аблеухов М. Чехова, как он ни интересен и ни глубок, — не тот образ, который был им дан в романе. «В образе сенатора Вы достигаете для меня предельной высоты, — писал Белый. — Образ сенатора, мной увиденный в романе, содержится внутри Вашего образа, как лишь часть его, лишь одно воплощение его. Вы даете *Urbild*, от этого «мой» сенатор становится сквозным; в нем проступают произвольно для меня новые, углубляющие его безмерно смыслы. Опять-таки и этот «новый» для меня «тонус» в сенаторе я лишь сегодня увидел. У меня в романе появляются лишь на один миг в бреде Ник(колая) Аполл(оновича) прообразы сенатора: монгол, богдыхан и наконец само Время, Сатурн; а Ваш сенатор таскает с собой все свои воплощения в днях и часах жизни и в «Учреждении», и в «Кабинете», он не мертв, но — премирён, домирён и послемирён».¹

На этом различии образов своего Аблеухова и Аблеухова в интерпретации Чехова Белый продолжает настаивать и позже в письмах к Иванову-Разумнику.

Более того, он пришел теперь к скептической оценке этой роли Чехова. «...М. А. Чехов, — писал он 6 марта 1926 года, — вычертил лишь одну сторону сенатора; все же роль сенатора — самая слабая из всех его ролей». И — в письме от 18 марта того же года: «Аблеухов у Чехова — не мой, часть моего: он берет в моем Аблеухове его извечное; это — Сатурн, Хронос...».² Очевидно, реа-

¹ Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову (публикация М. Г. Козловой). — Сб. «Встречи с прошлым», М., 1982, с. 235—236.

² Там же, с. 238, 239.

листическая сторона образа сенатора значила для Белого как создателя пьесы и романа больше, чем для Чехова, который — согласно восприятию Белого — чрезмерно усилил в этом образе его мифологическую проекцию.

Таково основное, преобладающее содержание личности Аполлона Аполлоновича, в которой сочетаются черты дряблой и некрасивой старости, косность бюрократической деятельности, бездушный формализм мысли, стоящие за всем этим неведомые ему самому темные влечения его древнейших предков и — в бредовом восприятии его сыном — какие-то таинственные связи с какими-то разрушительными и страшными силами космоса.

Но личность Аблеухова этими чертами не исчерпывается. Она шире и объемнее этой характеристики. В нем, в его личности, в ее основах, какая бы коррозия ее ни искажала, сохранились следы человеческих чувств и известное старомодное благородство. Поэтому и в синтетическом восприятии читателем образа старого Аблеухова как человека господствует не презрение и омерзение, как это происходит по отношению к Липпанченко, а скорее жалость и некоторое снисхождение, которые вполне уживаются с бескомпромиссным осуждением его исторической роли и его убеждений.

В жизни Аблеухова-сына силой, открывающей возможности очищения, является, как я постараюсь показать ниже, его страдание. Способен страдать и страдает и Аблеухов-отец. Его угнетает старость и одиночество, его одолевает ужас перед революцией и боязнь за свою жизнь. Его беспокоят мысли о борьбе за избранную им линию государственной деятельности, уже непригодную в новых условиях. Он таит в себе кровную обиду, нанесенную уходом жены, и болезненно-острое разочарование в сыне. Ему удастся спрятать эти боли и беспокойство под привычной для него маской бесстрастия и показного спокойствия. Лишь изредка, в самые острые минуты «Аполлон Аполлонович иногда выражал свою душевную муку этим способом: ломал карандашные пачки, для этого случая тщательно содержимые в ящике под литерой „бе“» (с. 229). И однако все эти переживания были притушены и заслонены для него и для читателя отупляющими недугами его возраста и привычной чопорностью в его манере себя нести. По-видимому, из всех форм страдания самой острой является для него страх перед неведомыми террористами, а в конце романа — перед своим сыном. Однако даже той меры страдания и его вы-

ражения, которые характеризуют близкого к нему по духу и общественному положению толстовского Каренина с его знаменитым «пелестрадал», он не достигает. Страдания старого Аблеухова не вызывают катарсического эффекта, хотя потенциальные катарсические возможности даже в этом образе намечаются. (В письме к М. Чехову от 14 ноября об *инсценировке* «Петербурга», которое уже цитировалось здесь, Белый употребляет слово «катарсис», имея в виду образы персонажей пьесы, в их числе и образ Аполлона Аполлоновича.¹)

У Аполлона Аполлоновича не только каменное лицо, но иногда и «добреющие морщинки», и «глаза затравленного» (с. 94; вариант: «глаза трепетавшей, затравленной лани» — с. 231). Даже Дудкин, относящийся к сенатору отнюдь не сентиментально и, как революционер, ненавидящий его, чувствует к нему в какой-то момент, обнаживший его человеческую слабость, «что-то, похожее на участие» (с. 94). И, конечно, нельзя не признать знаменательным, что в романе отмечены затаившиеся в глубине личности Аблеухова проблески «детского начала», присутствие которого всегда представлялось Белому одним из критериев человечности и которое он настойчиво искал и находил во многих своих персонажах.

В грустную минуту раздумья «ему (Аблеухову. — Д. М.) стало как-то по-детски и печально, и тихо, — так тихо — так как-то уютно» (с. 200). У него после свидания с вернувшейся к нему женой Анной Петровной «что-то детское вспыхнуло, проиграло и затаилось в глазах» (с. 391). И когда он ехал с нею в карете, она «ловила: (его. — Д. М.) растерянный, недоумевающий взор, и представьте себе — просто мягкий какой-то: синий-синий, ребяческий, неосмысленный даже» (далее «предохранительная», но отнюдь не утверждающая, а вопросительная фраза в скобках: «не впадал ли он в детство?» — с. 397). И во время взволновавшей Аблеуховых семейной встречи Николай Аполлонович увидел у отца «какие-то *ребенкины* взоры шестидесятилетнего старика» (с. 404). (Как уже говорилось, особое отношение к «детским» проявлениям души в произведениях Белого встречается постоянно, в частности во второй драматической симфонии, где даже у «зорьки» — «ребяческий смех».) М. Чехов, исполняя роль Аполлона Аполлоновича, по свидетельству В. Громова, «делает его каким-то мягко-зоологическим,

¹ «Встречи с прошлым», с. 234.

придает ему черты детскости и, в конце концов, незлобности». ¹

Замечания о «детском выражении», изредка появлявшемся на лице Аблеухова, дополняются в романе неоднократным упоминанием о его «василькового» цвета глазах — особенность, которая значила для Белого почти то же, что и «детское начало». И опять-таки этот образ «васильковых глаз» Аполлона Аполлоновича появляется в эпизоде радостной для него встречи с Анной Петровной. Так, на странице 392 упоминается о его взгляде «темного василькового цвета», подобном «теплому весеннему воздуху». На одной из последующих страниц сказано, что «васильковые взоры его тут усталились в два (ее, Анны Петровны. — Д. М.) лазурью наполненных глаза» (с. 400). И в эпилоге: «...огромными васильковыми он глазами все посматривал на старушку» (ту же Анну Петровну, с. 418). «Васильковый», «темно-васильковый» или синий цвет — не совсем тот, который был прославлен Белым в сборнике «Золото в лазури», где голубизна, лазурь, бирюза служат сакральным ознаменованием неба и вечности, ² но все же близок к этой символике (взгляд Лихутина — также голубой). Эти выразительные детали подтверждают авторское осмысление, вытекающее из всего содержания романа: Аполлон Аполлонович — не чудовище, каким является Липпанченко или немецкий шпион Мандро из романа Белого «Москва», а человек, искалеченный «страшным миром» и причастный к нему в историческом и мифологическом его осмыслении, но сохранивший на дне своей души человеческие свойства, малую, полуподавленную частицу человеческой души.

Не случайно он был по отношению к своему еще маленькому сыну «нежным отцом» и заканчивает свою жизнь, уже после трагического столкновения со взрослым Николаем Аполлоновичем, относясь к нему с такой же нежностью и заинтересованным вниманием («Эпилог»). Не случайно в сумрачную душевную атмосферу, окружавшую личность этого «старого деспота» и «нетопыря», проникает очищающий звук пушкинской лирики, к которой в моменты горьких раздумий Аполлон Аполлонович, этот «нетопырь», настойчиво обращается.

Но потенциально катарсические моменты, освещаю-

¹ Громов В. Михаил Чехов, М., 1970, с. 136.

² О них — в статье А. Белого «Священные цвета» (1904) в его книге «Арабески», с. 128—129.

щие личность Аполлона Аполлоновича, присутствуют и в характеризующем ее фабульном действии. Я имею в виду два эпизода.

Один из них — ночные проводы Аблеуховым случайно попавшейся ему на дороге девочки-подростка. Это скромное проявление бытового рыцарства Аполлона Аполлоновича отнюдь не превращается автором в «подвиг силы беспримерной» и подается даже с легким ироническим креном («Милостивая государыня, осмелюсь...» — обращается сенатор, приподнимая цилиндр, к «бедно одетому подростку»). Но высшей духовной инстанцией романа и этот скромный актив в поведении Аблеухова отмечается «сакральным» знаком одобрения. Как только Аполлон Аполлонович попрощался с девочкой у ее дома на какой-то глухой окраине Петербурга, в петербургском небе случилась внезапная чудесная перемена, подобная той, которая произошла после примирения Лихутиных. «Где-то сбоку на небе брызнули легчайшие пламена, и вдруг все просветилось, как вошла в пламена розовая рябь облаков, будто сеть перламутринок...». И далее о том, что «легчайшее кружево обернулось утренним Петербургом...» (с. 201). Катарсическая природа этой символики очевидна.

Но, конечно, единственно существенным событием, которое создало в продолжение каких-то часов катарсическую атмосферу или ее иллюзию в доме Аблеухова, было возвращение его жены Анны Петровны, давно уже покинувшей этот дом, чтобы соединиться с любовником. Я не сочувствую стремлению, сказавшемуся в литературе о Белом, свести к пародии и иронии будто бы «сентиментальное» примирение супругов Аблеуховых. Не слишком ли много приписывается Белому иронии и не чрезмерно ли охраняется его текст от того, что называют «сентиментальностью» и что в данном случае я назвал бы просто проявлением чувства? Мне кажется, к этому эпизоду (возвращение жены) нужно отнести доверяя его прямому смыслу и откинуть оговорку об иронии и сентиментальности. Разумеется, бытовой ракурс эпизода, отсутствие в нем подлинно трагических предпосылок лишают его той глубинной проникновенности, без которой катарсическое действие не выходит за пределы своей потенциальной формы. Но потенциальный катарсический эффект из этого «бытового события» все же возникает.

Безмолвное прощание изменившей жены Аполлоном Аполлоновичем и примирение с нею — едва ли не край-

ний предел проявления тех возможностей душевного просветления, на которое сенатор способен в ситуации романа (до эпилога). Это событие описано подробно в четырех главках-разделах, предшествующих катастрофической концовке «Петербурга», как сюжетный контраст, обостряющий впечатление от ее катастрофичности. В кратковременной дружественной встрече членов распавшейся семьи как бы возникает образ их возможной приязни и несуществующего семейного тепла. Его создает сердечное внимание старого Аблеухова к жене, порыв, который бросил к ней настрадавшегося, рыдающего сына, и ее ответная к нему нежность. О «васильковых» взглядах Аполлона Аполлоновича и «опьяненных от счастья глазах» Анны Петровны говорится именно при описании этой сцены (с. 404).

Заслуживает внимания то обстоятельство, что и в изображении примирения Лихутиных, и в рассказе о приезде Анны Петровны и возобновлении ее отношений с мужем чувствуется некая недоговоренность, как будто в самом соединении разъединенных между собой людей присутствует какая-то тайно работающая сила, что-то скрытое, не подлежащее упрощенной разгадке.

Про Лихутиных говорится (эта фраза уже приводилась): «Что́ они меж собою шептали, Бог ведает: это все осталось между ними» (с. 198).

Про Аблеуховых сказано: «...что такое за чаем они говорили там в номере, навсегда осталось для всех непроницаемой тайной; после этого разговора и порешили они: Анна Петровна завтра же переедет на Набережную (в дом Аблеухова. — Д. М.); а сегодня вез Аполлон Аполлонович Анну Петровну — на свидание с сыном» (с. 396).

По мысли Белого, подразумеваемой в тексте романа, силы, соединяющие в этот момент расколотое семейство Аблеуховых, рождались не только в их самосознающих душах, в их воле, но и где-то в благодатных глубинах всеобщей жизни. Здесь у Белого как будто намек на бездонность человеческих связей.

Вот апогей потенциального катарсического движения в описании встречи трех названных персонажей романа:

«— „Ах, все те же! (это говорит Анна Петровна. — Д. М.)... Помните, Аполлон Аполлонович, эту вот фреску?“

И — чуть-чуть покосилась, чуть-чуть покраснела; васильковые взоры его тут уставились в два лазурью наполненных глаза, и — взгляд, взгляд: что-то милое, быв-

шее, стародавнее, что все люди забыли, но что никого не забыло и стоит *при дверях* — что-то такое вдруг встало между взглядами их; это не было в них; и возникло не в них; но стояло — *меж ними*: будто ветром весенним овеяло. Пусть простит мне читатель: сущность этого взгляда выражу я банальнейшим словом: *любовь*» (с. 400).

Примирение Карениных у Толстого и Шатовых у Достоевского по составу входящего в него душевного содержания, конечно, не только параллельно, но и глубоко отличается от примирения Лихутиных и Аблеуховых. Однако помимо конкретно-психологических отличий здесь улавливается и еще одно. Ни у Толстого, ни у Достоевского в сценах примирения, о которых шла речь, нет этого незаполненного смыслового пространства, той тайны, которая в этих сценах присутствует у Белого.

Итак, старый сенатор пережил минуты мира и приязни, которые, казалось, находились за гранью, ему недоступной. Рассказывая об этих минутах, автор-повествователь возвращается к основополагающему в характеристике Аполлона Аполлоновича мифу — ледяной руке, которая погладила еще юного в то время Аблеухова, едва не замерзшего (реально) когда-то в каких-то снежных полях. В идиллическом разделе «Арбуз — овощ...» (гл. 8) этот миф повторен, но теперь он замыкается строкой, которой не могло быть места при первом его появлении в романе (с. 78). Теперь о «ледяной руке» сказано: «И — вот: она таяла» (с. 410). Здесь же говорится, что Аполлон Аполлонович, думая о предстоящей ему отставке, то есть освобождении от государственной службы, впервые выразил желание поехать в свое имение, *поближе к позабытой им природе* (природа — антипод привычному аблеуховскому миру).

Душевное сближение внутренне распавшейся семьи Аблеуховых оказалось преходящим и призрачным. Теплота возвратившегося на миг семейного уюта, само протекание этих мигов осмысливается в романе двойственно. В нем показаны и подлинные проблески душевности, еще не заглушенной в сознании всех трех Аблеуховых, сошедшихся в этот день в их холодном доме на Английской набережной. Но здесь выявлена и несомненная иллюзорность этой семейной «идиллии» — нависшая над домом страшная, вполне конкретная угроза, ведомая тогда одному лишь из присутствовавших, Николаю Аполлоновичу, который, вне себя от страха, ожидал возможного

каждую минуту взрыва находящейся в доме, затерявшейся бомбы (по смыслу романа не только реальной, но и символической). «Уют» оказался заминированным. Зерно катарсического действия, обнаружив себя, не проросло и не могло прорасти. Взаимная приязнь и более прочное просветленное состояние главных героев — для старших Аблеуховых предсмертное — намечается только в краткой информации эпилога.

9

Сын сенатора Аблеухов Николай Аполлонович, как указывается в романе и вытекает из его концепции, столько же отличается от своего отца, как и подобен ему. Оба они — две ипостаси человеческого сознания, теряющего свою человечность и способность к подлинной любви, утратившего чувство органической связи с людьми и со стихией жизни, ушедшего в безжизненную абстракцию, в мертвые «нигилистические» схемы. У отца с его полувыветренной человеческой природой преобладает поднятый на уровень своеобразной «метафизики» схематизм «государственного мышления». Сын с его разорванным мировосприятием, молодой интеллигент-философ, поклонник Канта и Когена, отгорожен от жизни своим панлогизмом, агрессивной отвлеченностью мысли, с обостренной чувственностью, осложненной неврастенией. Николай Аблеухов при всей расколотости и абстрактности своей личности, интеллектуален, а протекающие в его сознании процессы кинетичны, рельефны и демонстративны. Его внутренний мир, его душевные смятения и боли тщательно вскрываются в романе с помощью прямого описания и анализа в единстве с их выражением в поведении и жесте. В образе Аполлона Аполлоновича выдвинута внешняя, пластическая характеристика и сатирический момент и ослаблен психологический анализ, что соответствует застывшей, статуарной личности сенатора. В образе его сына, подвижном, неврастенически вибрирующем (это совмещалось с его искаженной «ставрогинской» маской), отрицательные оценки не столько связаны с сатирическими приемами, сколько вытекают из характеристики его душевных состояний и унижающих его человеческое достоинство действий («маскарадный шут»).¹

¹ Сравнивая образы отца и сына Аблеуховых, какими они показаны в пьесе «Петербург», Белый называл образ отца «скульптурным», а образ сына — «нескульптурным» (письмо к М. А. Чехову, «Встречи с прошлым», с. 236). Автор данной работы, видевший в

Николай Аполлонович — красавец и урод одновременно, человек со всеми признаками дворянского вырождения: холодный, белый, «ставрогинский» лик, который становится строгим, одушевляясь мыслью, маскоподобность этого лика, беспокойный взгляд, ужимочки, «жесты любезности», «неприятное лягушечье выражение улыбки». Изнутри: холодность, расколотость между интеллектом и чувственностью с полным отсутствием целостного переживания («Души-то, стало быть, не было» — с. 332), трусость, внутренняя дряблость (Ставрогин был несравненно собраннее — не то поколение и не та личность!). И далее — об упомянутой уже склонности Николая Аполлоновича к кантианству, о его занятиях «методикой социальных явлений» и о его «нежности к буддизму».

Здесь идейные интенции Аблеухова-сына подспудно объединяются с мифом, лежащим в основе личности и деяний его отца. Об этом рассказывается главным образом в главке «Страшный суд» (гл. 5). В ней Николай Аполлонович в бреду, отражающем общие идеи романа, возводит происхождение рода Аблеуховых к монгольским, «туранским» предкам и делает из этого далеко идущие выводы. У него получается, что «Кант был туранец» и что «вместо Канта — должен быть Проспект» с «равномерной и прямолинейной» «циркуляцией граждан Проспекта» и что сейчас задача заключается в том, чтобы сохранить неизменность Европы (с. 237), иначе говоря «подморозить», законсервировать ее, что равносильно разрушению ее живой жизни и культуры.

Николай Аполлонович охарактеризован остро и жестко. В романе он глубоко скомпрометирован. Речь идет не только о его «теориях», но и о его легкомысленном, но все же чудовищном, по сути преступном предложении

МХАТе 2-м постановку «Петербурга» (1925 г.), может засвидетельствовать, что игравший Николая Аполлоновича И. Н. Берсенов особенно подчеркивал отвлеченность младшего Аблеухова, как бы скольжение его, почти сомнамбулическое, на грани реальной жизни — эффект, который в какой-то мере достигался им подчеркнутой напевностью речи (почти пение), выделявшейся на фоне обычной разговорной прозы. Р. В. Иванов-Разумник говорил автору этих строк, что Берсенов манерой своей игры в этой роли имитировал манеру самого Белого в жизни (мои личные впечатления это наблюдение подтверждают). Белый, со своей стороны, выражал недовольство названной особенностью исполнения Берсеновым роли Аблеухова-сына. «...Берсенов — Николай Аблеухов возмутил Б(ориса) Н(иколаевича), — вспоминает в письме ко мне 1969 г. К. Н. Бугаева, — тем, что на сцене играл его походку, жесты и манеру говорить, то, что Б(орис) Н(иколаевич) называл „tour de force“».

совершить террористический акт над своим отцом. Это — главное, но не все. Болезненно-безобразным, обнажающим потерю формы и благопристойности является и его поведение в любовной интриге с Софьей Петровной, и унижающая его трусость в эпизоде с ее мужем в квартире Лихутиных.

Но как и в личности Аблеухова-отца, так и в личности его сына, глядящей на читателя в преломлении последовательной авторской критики, также сохранились следы человечности.

Недаром Белый в цитированном несколько раз письме к М. А. Чехову от 14 ноября 1925 года о постановке «Петербурга» отметил в образе Николая Аполлоновича, сыгранного И. Н. Берсеновым, «очистительный момент». «...Сын, — писал он о младшем Аблеухове, — оставаясь сыном, преступает через порог невоплощенной абстрактности, ибо *«затикали»* ему (это относится к тикающей бомбе с часовым механизмом. — Д. М.) глубины жизни; интрига провокации, как испытание; оба (отец и сын. — Д. М.) вышли из испытания с честью, как люди, каждый по-своему: один в смерть (отец Аблеухов по пьесе убит бомбой, брошенной другим террористом. — Д. М.), другой в какое-то будущее свое этой жизни, где он будет воплощенным в жизнь философом, человеком-философом (и это будущее — Н(иколая) А(поллоновича)...». И далее к концу письма, говоря о превращении актером Берсеновым «нескульптурного» образа Аблеухова-младшего в скульптурный, утверждает, что в нем «есть что-то от античного героя (по-новому); домино на нем выглядит пламенем *очищающим* (курсив мой. — Д. М.); и когда он *очистился* (курсив мой. — Д. М.), он мягко, без позы выходит из пламени с внутренним светом; его слова о *«тиканье»* воспринимаю я: *«тикают глубины жизни»*, но с этими глубинами он не выступает, а мягко, как бы сознательно стушевывается перед отъездом в смерть отца. Таков для меня И(ван) Н(иколаевич) (Берсенов. — Д. М.) в роли Н(иколая) А(поллоновича); передайте еще раз ему сердечный, сердечный привет; и благодарность за то, что он выносит на своих плечах «Петербург»: отец и сын — две колонны, без которых рухнуло бы здание пьесы; роли других — не столь ответственные; а будь Н(иколай) А(поллонович) не таким, каким он является в исполнении Берсенева, — половина пьесы сдержнулась бы в большую гримасу или в буффонаду. В изу-

нительно благородных тонах Иван Николаевич проводит свою роль». ¹

Как видно из приведенных цитат и из других суждений Белого о представлении «Петербург» в МХАТе 2-м и, в частности, об исполнении Берсеновым роли Николая Аблеухова, его отношение к спектаклю сильно колебалось и в общем развивалось в сторону отрицательной оценки. ² Кроме того, как уже было упомянуто, нужно помнить, что пьесу «Петербург», хотя она и была поставлена по мотивам романа, конечно, никак нельзя отождествлять с романом: различие между ним и его инсценировкой очень существенно. И все же основные мысли Белого о спектакле и образе Николая Аполлоновича в истолковании Берсенева в значительной мере применимы и к роману «Петербург», и к одному из его главнейших персонажей — молодому Аблеухову.

Так же как и Раскольников в «Преступлении и наказании», Аблеухов-сын переживает процесс очень затрудненного и затемненного всем содержанием его личности духовного очищения (совершенная форма глагола, которой пользуется Белый в письме к М. Чехову, — «очистился» — вряд ли применима к Николаю Аполлоновичу как герою романа). Оба персонажа — великодушный, честный и гордый Раскольников и психически изломанный и этически аморфный Аблеухов — пережили опыт преступления, один — уже совершенного, другой — ожидаемого как объективное действие, но как действие моральное — уже ставшее фактом. Путем к очищению для обоих героев, независимо от того, в какой мере они к нему приблизились, явилось страдание. Оба они тоскуют, мечутся, терзаются и служат объектами мучительства. У Раскольникова это страдание не связано с прямым продуманным раскаянием и возникает скорее из мощного, но стихийного, морального чувства. У Аблеухова оно также развивается «стихийно», достигает большой остроты и осложняется «идеологическим бредом» о «монголизме» и тем, что Белый называл «окультизмами» или «астральными» переживаниями (эти переживания скорее запутывают и тормозят моральное движение в душе Николая Аполлоновича, направляемое его совестью). Оба приходят к самоосуждению. «Я ... подлец», — говорит Раскольников

¹ «Встречи с прошлым», с. 236.

² Там же, с. 237—238, цитаты из писем Белого к Р. В. Иванову-Разумнику от 6 и 18 марта 1926 г.

Соне.¹ «Я — отъявленный негодяй...» — решает Аблеухов (с. 313, 314) и повторяет в третьем лице, но опять-таки о себе и на этот раз вместе с автором: «Он — подлец» (с. 331; ср. с. 330).

Николай Аполлонович ненавидел отца, считая себя его «отродьем», впитавшим темное нутро его личности, а его самого «виновником своего позора» (с. 331—332). Но вместе с тем он чувствовал глубочайшую близость к нему. Это чувство подкреплялось воспоминаниями младшего Аблеухова о своем детстве, когда отец и сын дружили и отец был «нежным отцом». Рассказывается о моментах, когда и у взрослого Аблеухова-сына возникало «что-то, подобное жалости» к «сухой фигурочке» задыхающегося Аполлона Аполлоновича и он готов был просить у него прощения (с. 231; ср. с. 160). Об этом сердечном порыве к отцу, преисполненном сыновнего чувства, выводящем Николая Аполлоновича «из себя», из состояния его обычной холодности, порыве, отвергнутом отцом, говорится так: «Николай Аполлонович затрепетал от взгляда сенатора, с которым тот к нему повернулся, и странное дело: он почувствовал неожиданный прилив — можете себе представить чего? Любви? Да, любви к этому старому деспоту, обреченному разлететься на части» (с. 231).

Роман не дает определенного и четкого представления об этапах того пути ужаса и страдания, который приводит холодную и больную душу Николая Аполлоновича к зарождению человеческих чувств (почти то же можно сказать об изображении Раскольников — от убийства до всенародного покаяния). Очевидно, «слитность» в описании трагических, кризисных переживаний младшего Аблеухова связана с малой протяженностью, спрессованностью отведенного для этого повествовательного времени, но эта «слитность» объясняется и самим характером его внутренней жизни, в тот момент стремительной и уплотненной. В рассказе об этих переживаниях Аблеухова вырисовываются не этапы, а знаки боли, смятения, затемнения, прояснения.

Потрясенность и ужас Николая Аполлоновича, вызванные ожиданием надвигающейся катастрофы, толкают

¹ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание — Полн. собр. соч. в 30-ти тт. Л., 1973, т. 6, с. 318, 404. Формулы самоосуждения Раскольникова и Николая Аблеухова по своему смыслу не только совпадают, но и значительно отличаются друг от друга.

его к действию. Он устремляется к Дудкину и заявляет ему об отказе от террористического поручения. Знаменательными вехами на его дальнейшем внутреннем пути, помимо вполне реальных встреч, которые с ним происходили, являются пережитые им минуты «просветления». Они отмечаются в романе все той же авторской «эфирной» мифологией: пунктирно обозначенными в тексте «видениями» «печального и длинного». Эти видения возникают перед Николаем Аполлоновичем, — хотя он, будучи кантианцем, далек от «мистицизма», — несколько раз, чаще, чем перед лицом других персонажей романа. Как можно думать, это связано с тем, что Николай Аполлонович по сравнению с ними поставлен в более острую ситуацию и мука его острее их страданий.

Первое видение в этом ряду — еще до его посещения Дудкина — мгновенное, совсем невнятное, подано почти гротескно. Оно возникает в тот момент, когда Николай Аполлонович вышел из дома Цукатовых, пораженный и раздавленный только что полученной запиской, в которой ему предписывалось выполнить свое обещание: совершить террористический акт над своим отцом. В этот момент Аблеухов, стоя «в сплошном темном сне, в сплошной темной слякоти», заметил проходящего «печального и длинного», который «вдруг обжег» его «синим взором». Этот мифический незнакомец оказался, впрочем, как уже говорилось, просто околоточным надзирателем.

Второе явление светлого образа перед Николаем Аполлоновичем произошло также на улице. И опять-таки призрачное видение примерещилось в облике вполне реальном. Аблеухов, считая Дудкина причастным к организации рокового террористического поручения, в длинном уличном объяснении с ним, полный негодования, отказывается быть исполнителем «акта» (о провокационном характере «поручения», инспирированного охранкой, он не знал). И вот в разговоре начинает выясняться, что и Дудкин, человек честный и совестливый, и та политическая партия, с которой он был связан, такого чудовищного поручения не давала и не могла дать. В волнении, в предчувствии возможного избавления от своего томления, от страшной перспективы стать преступником Аблеухов хватает Александра Ивановича за руку. И вот, когда Дудкин поднял глаза — «что-то печальное, что бывает в снах, — невыразимое что-то, без слов понятное всем, тут пахнуло внезапно от его (Дудкина. — Д. М.) чела, от его костенеющих пальцев» (с. 252). Здесь же

сказано, что Александр Иванович приложил палец к губам — жест, который является, подобно остальным признакам, указанным в этом месте, лейтмотивом «печального и длинного». Продолжение разговора между Аблеуховым и Дудкиным, и весь разговор в целом, воспроизведено в реалистической манере. Мгновенное преобразование Дудкина в сознании Николая Аполлоновича в этот момент больше не повторялось. Формулой, раскрывающей смысл этой ситуации и этого видения, является заглавие раздела: «Рука помощи».

Мучения Николая Аполлоновича продолжают и не проходят для него бесследно. Осознание взятой на себя роли отцеубийцы, самоосуждение, страдание привели к тому, что «сердце его, разогретое всем, бывшим с ним, стало медленно плавиться: ледяной комок — стал-таки сердцем; прежде билось оно неосмысленно; теперь оно билось со смыслом; и бились в нем чувства; эти чувства нечаянно дрогнули; сотрясения эти теперь — потрясли, перевернули всю душу» (с. 315). И здесь в какую-то минуту в его сознании «встал кусок детства», в памяти возникли детские полузабытые впечатления. «Николаю Аполлоновичу захотелось на родину, в детскую, потому что он понял: он — малый ребенок» (с. 316). Этой фразой начинается уже упоминавшаяся главка «Журавли», в которой катарсическое движение в рассказе о Николае Аполлоновиче доведено до высокого подъема.

Момент или моменты «очищения», пережитые молодым Аблеуховым, не превращаются на глазах читателя в его моральную перестройку. Аблеухов понимает, что для жизненной реализации этого «видения детства» «надо было *все, все* — отрясти, позабыть, надо было — всему, всему — опять научиться, как учатся в детстве; старая позабытая родина — он теперь ее слышит». Эта «родина» ближе всего к той, о которой писал Жуковский, — некая умопостигаемая «отчизна», ноосфера, вечность, «нежная тайна», как называл ее в сборнике своих стихов Вяч. Иванов, и вместе с тем — мечта о чистоте — о детстве в прямом смысле слова.

В главке «Журавли» символическое переживание «родины-детства», ее зов уподобляется кликам пролетающей над городом в голубом небе стаи журавлей. Об этом сказано: «...откуда-то сверху, в пространствах услышишь ты: звук родимый, забытый — звук странный...» (с. 317). И это интимнейшее переживание Николая Аполлоновича подкрепляется образом такого же, как у него, общего

восприятия «призывных» кликов журавлей толпящимися вокруг прохожими. Возникает мгновенное сближение людей, стоящих с запрокинутыми головами рядом с Аблеуховым, — катарсическое единство «ближних», «хор», своего рода мистериальное «преображение».

«Вдруг — целое кольцо любопытных; у всех подняты головы, и тротуар — запружен; городской пробирается; и — нет: не сдержал любопытства; остановился, голову запрокинул; он — смотрит.

И ропот:

— «Журавли!..»

— «Опять возвращаются...»

— «Милые...»

Над проклятыми петербургскими крышами, над торцовою мостовой, над толпой — предвесенний тот образ, тот голос знакомый!

И так — голос детства!

Он бывает не слышен; и он — есть; курлыканье журавлей над петербургскими крышами — нет-нет — и раздастся же. Так голос детства.

Что-то такое расслышал теперь и Николай Аполлонович» (с. 317).

Далее как подготовленный переход и кульминация этих переживаний Николая Аполлоновича перед ним возникает видение «печального и длинного» — третье явившееся ему видение, которым оказывается лишь впоследствии узнанный Аблеуховым Сергей Сергеевич Лихутин.

Хотя все эти встречи — только минуты в жизни Николая Аполлоновича, они знаменуют некое продвижение его к «очищению», скорее возможность такого продвижения. Чувства и метания страдающего Аблеухова описываются прежде всего в разделах «Невский проспект» и «Откровение» (гл. 6). В них продемонстрированы «окультурно-символические» переживания, о которых он рассказывает Дудкину. Основная их тема — «выхождение из себя», преодоление своей самости и глубинное самопознание. В признаниях Аблеухова они очерчиваются как комплекс психосоматических ощущений, проецированных в духовную и этическую сферу. Александр Иванович Дудкин полущутя сравнивает Аблеухова, охваченного этими переживаниями, с «Дионисом терзаемым» и «умирающим Дионисом» (главка «Дионис»). В русской символистской литературе, особенно в сочинениях Вяч. Иванова, страдающий и воскресающий эллинский бог Дионис, в том

преломлении, в котором его прославлял молодой Ницше, нередко сопоставляется — вопреки Ницше — с Христом. Это сближение в какой-то мере было принято и А. Белым.¹ Правда, образ «печального и длинного» очень далек от мифологического образа Диониса, но в разделе «Дионис» Белый явно возвращается к традиции этих сопоставлений. Само название этого раздела подчеркивает, что сравнение Аблеухова с терзаемым Дионисом, брошенное Александром Ивановичем как реплика, имеет для автора принципиальное значение. И, конечно, автор согласен со словами Дудкина, обращенными к Николаю Аполлоновичу и определяющими и оценивающими речи потрясенного Аблеухова: «Не по Канту теперь говорите... Этого языка я от вас еще не слышал...» И еще, после того как Аблеухов с этим согласился: «...в словах ваших слышно биение подлинной крови...» (с. 259).

Спасительное страдание Аблеухова-сына подсознательно воспринимает даже его отец-сенатор, человек с ослабленной чувствительностью и уже пришедший к выводу, что сын его — «ужаснейший негодяй». В то время, когда Аблеухов-сын на квартире у Лихутина переживает состояние крайнего унижения и страха, Аблеухов-отец, глядя в каминные огни, на их «текущие светлости», с испугом различает христоподобные — так ему показалось — контуры своего распятого в огнях сына (с. 374).

Иллюзорные видения Лихутина и Аполлона Аполлоновича почти совпадают. Я не могу согласиться с мнением Д. Элсворта о том, что они представляют собой лишь пародию на младшего Аблеухова.² Очевидно, по мысли Белого, человек в страдании действительно уподобляется Христу, и поэтому иллюзорное сближение образа Николая Аполлоновича с образом Христа, которое может представиться пародическим, на самом деле таковым не является, или, точнее, потенциальная пародичность его общей концепцией романа преодолевается.

Однако это место при беглости относящихся к нему образов, пропущенных к тому же через сознание воспринимающих героев, «чужое сознание», не удовлетворило Белого: сравнение, по-видимому, показалось ему чрезмерным. Из своего перестроенного и сокращенного «бер-

¹ Андрей Белый. Орфей. — «Труды и дни», 1912, № 1, с. 65. На это сближение Николая Аблеухова с Дионисом и вместе с тем с Христом обратила внимание Лена Силард в статье «Аполлон и Дионис» («Umjetnost Riječi». Zagreb, 1981, с. 157—158).

² Элсворт Д. Ук. соч., с. 108.

линского» варианта «Петербурга» Белый его исключил. Страдание Николая Аполлоновича было многосоставным и не всегда ведущим к очищению. В доме Лихутиных, в терзании и унижении «он даже *хотел* пострадать» (курсив мой. — Д. М.), надеясь, что из его разорванного я «брызнет слепительный светоч и голос родимый оттуда к нему изречет, как всегда, — изречет в нем самом: для него самого:

— «Ты страдал за меня: я стою над тобою».

Но голоса не было. Светоча тоже не было. Была — тьма» (с. 372). И далее автор в прямой форме объясняет духовную ограниченность (отсутствие «благодати») в этом страдании Николая Аполлоновича: «Почему же не было примиренного голоса: «Ты страдал за меня?». Потому что он ни за кого не страдал: пострадал за себя» (с. 372).

Этот ответ имеет прежде всего локальный характер — относится к переживаниям Аблеухова в квартире Лихутиных и оскорбительным для него обстоятельствам, которые предшествовали его появлению в этой квартире. Но в этом ответе можно уловить «поправку» к моральной оценке страданий Николая Аполлоновича в целом. Да, его страдания — страдания совести, ведущие его мучительным путем к очищению. Но это — страдания все же прежде всего за *себя*, и в этом, как следует заключить из романа, ограниченность их духовной проекции. Внутренние возможности, которыми располагает Николай Аполлонович и которые открываются ему на этом пути, проявляются в эпилоге к роману.

10

Едва ли не самый сложный персонаж в романе Белого — Александр Иванович Дудкин. Он — так же как и младший Аблеухов — интеллектуальный герой романа. Так же как и Николай Аполлонович, он — из мира декадентской психоидеологии XX века, генетически связанный вместе с тем с героями Достоевского. Дудкин в романе — слабый и ущербный человек, но Белый не превращает его в объект сатиры и гротеска, не показывает его — за исключением сцены, завершающей его демонстрацию в романе, — в тех резко некрасивых проявлениях, которые в изобилии входят в характеристику «красавца» и «урода» Николая Аполлоновича. Дудкин — революционер-подпольщик по прозвищу «Неуловимый»,

связанный с неким полуфантастическим партийным центром народнического типа, совестливый интеллигент, начитанный в мистической литературе. Он живет конспиративно, совершенно изолированно, в нищенской, сырой, насквозь прокуренной комнате под крышей. От одиночества, алкоголя и своей необычайной болезненной чувствительности он страдает психическим расстройством, галлюцинациями и впадает под конец в полное безумие. Из всех основных персонажей романа один лишь Дудкин — «профессиональный революционер», хотя и мало похожий на революционера того времени, каким он представляется в жизни и в литературе.

Сюжет «Петербурга» приурочен к октябрю 1905 года, то есть ко времени крутого подъема революционной волны. Но «Петербург» объективно и согласно пояснению самого автора не является романом о революции в прямом смысле. Его содержание лишь пересекается с революционной темой, захватывает ее сбоку, но не развивает ее в целом, во всей ее полноте и ответственности. В романе-поэме Белого движение революционных масс — лишь отдаленный, стихийно действующий фон, не более. Это движение в романе не обретает разума, направленности, превращающих возбужденные массы в революционный народ. Массы остаются в романе грозной, угрожающей старому миру, но загадочной силой.

В фабуле романа революция, при подходе к ней с точки зрения реальной социально-политической истории, взята не в ее основном русле, а периферийно и, главным образом, в сопровождающих ее явлениях. Тема провокации и разоблачения провокации заслоняет и перевешивает тему революции. «Петербург» в основном остается произведением о судьбе русской духовной культуры, государственности и личности ее элитарных носителей в катастрофической ситуации начала XX века. В проекции этой тематики и следует подходить к образу Дудкина.

Дудкин изображен в романе как искренний, хотя и весьма своеобразный революционер и честный человек, обманутый и поработенный провокацией, которая выдает себя за революцию, — провокацией в прямом и грубом смысле слова и «провокацией» в авторском, расширенном ее понимании — духовной и незримой, поставившей его на ложный путь. Вместе с тем в романе показывается, как Дудкин, слабый и запутавшийся интеллигент, начинает догадываться и догадывается об осилившем его и подчинившем его зле, как он потрясен этой открыв-

шейся ему истиной, как заболевает душевно и кончает — уже в состоянии «безумного прозрения» — восстанием против этого зла (убийство провокатора Липпанченко).

Образ Дудкина и его личность, проецированная в действительность, менее собранны, чем личность и образы обоих Аблеуховых. В этом образе, в его содержании и оформлении, отсутствуют и должны отсутствовать та пластичность и выпуклость, даже «масочность», которые характеризуют изображение Аполлона Аполлоновича. В живописании Дудкина Белый ограничивается единственным, но исключительно устойчивым лейтмотивом (в начале романа): «незнакомец с черными усиками». Но этот внешний признак, увиденный как бы со стороны, дополняется впоследствии не связанной с ним развернутой внутренней характеристикой: болезненная разговорчивость, склонность к самопризнаниям, явления психического расстройства с бредом и галлюцинациями.

Идейные устремления Дудкина еще менее четки, чем философская ориентация Аблеухова-сына. Николай Аполлонович не интуитивист, не мистик, он тяготеет к строгой системе. Он — кантианец в прямом смысле и, главное, в том обобщенно-нарицательном значении, к которому сводится условная расшифровка этого понятия в концепции «Петербурга»: отвлеченность, выхолощенный логизм, схематизм — определения, по мысли Белого, эквивалентные формам мышления и практике Аблеухова-сенатора. Дудкин пронизан идеологической атмосферой. Но идеология его, как и его душевная личность, аморфна, разнородна, подвижна, — «психологична». Он был нищезащитником, склонен, в отличие от Николая Аполлоновича, к мистике, увлекается «Апокалипсисом» и «отцами церкви». Будучи революционером-подпольщиком, он не верит в массовое революционное движение и, как Николай Аблеухов, предается «символическим переживаниям» с бредовой космической перспективой.

У него, как и у Николая Аполлоновича, своя «мифология», возникающая в мистических интуициях и галлюцинациях, но выражающая — согласно авторской концепции — высшую реальность, «realiora» романа. Правда, он не может, в отличие от младшего Аблеухова, отнести себя к потомкам полумифических «туранцев», «монголов», но в логическом чертеже романа и он причастен к древнему «монголизму», похожему на «монголизм», возникающий в «мозговой игре» Николая Аполлоновича. И ему мерещится фантастически-зловещее

монгольское лицо, и он, хотя и в прошлом, проповедует разрушение современной, будто бы изжившей себя культуры и переход к «здоровому варварству», то есть осуществление того, в чем видел молодой Аблеухов торжество «древнего монгольского дела». Он усматривает в народных массах лишь «исполнительный аппарат», «клавиатуру», на которой играют избранники, и соглашается с Николаем Аполлоновичем, назвавшим его «спортсменом от революции» (с. 85). Вместе с тем, не отказываясь по своему служить революционному движению, он считает, что «верх движения» — «мировая бездонная пустота» (с. 90). Совместно со всем этим в личности Дудкина присутствует то, что он называет «категорией льда», холод, который также является, как было отмечено, определяющей чертой индивидуальности обоих Аблеуховых. «Категория льда — это льды Якутской губернии, — признается он, имея в виду свою сибирскую ссылку, — их я, знаете ли, ношу в своем сердце; это они меня отделяют от всех; лед ношу я с собою...» (с. 86).

Но процесс мифологизации в сознании Дудкина на этом не останавливается и развивается дальше в его бредовых видениях. Ему мерещатся какие-то «черные очертания», которые гонятся за ним по «грозной, теневой, сырой» лестнице, и некий «персидский подданный» Шишнарфнэ, демоническая, нечистая фигура. С этой фигурой связано представление о мировом абсурде, абракадабре всемирного хаоса, реализованных в бессмысленном слове-перевертне «енфраншиш» — Шишнарфнэ наоборот. Это — особая модификация дьявольщины, подновление карамазовского черта, явившегося то ли извне, то ли из головы Александра Ивановича, как и его полная значения «мозговая игра». Эта наползающая на Дудкина дьявольщина и угрожающая ему провокация — явления, растущие из одного и того же корня.

Но темным силам не удастся полностью овладеть душой Дудкина, как и душами большинства основных персонажей романа. Его совесть сопротивляется этим силам. Он несет в себе возможности катарсиса, и они, при всей своей слабости, дают о себе знать.

Еще в прошлом, в предыстории романа Александр Иванович сознает злую суть своих призывов к ниспровержению культуры и всеобщей варваризации, усматривает связь их с «сатанизмом» и отвергает их «как болезнь». Какие бы скептические и нигилистические мысли о движении народных масс он ни высказывал, он не пре-

кращает своей революционной работы и сохраняет противоречащее этому скепсису отношение к революции как высокому делу, утверждая, в привычном ему стиле мышления, что «Общественность, Революция — не категории разума, а божественные Ипостаси вселенной» (с. 275). Программа партии, к которой он принадлежал, его не устраивала. Он склонялся к мысли, что приступить к «великому народному делу» можно только «со страхом Божиим», *очистившись* (с. 273. Он не был ортодоксально-религиозен, но не умел мыслить вне религиозно-мистических представлений). Он давно интуитивно ненавидел «особу», провокатора Липпанченко, который направлял его деятельность, хотя в течение долгого времени не понимал, что Липпанченко — провокатор, и, смиряя свое раздражение и гнев, смотрел на него как на крупного революционного руководителя.

Когда Дудкин узнал о трагической ситуации, в какую попал Николай Аполлонович, совесть и разум правильно подсказали ему, что странное и аморальное поручение, данное младшему Аблеухову, — убить своего отца — не могло исходить от партии, и Александр Иванович попытался рассеять этот злой туман, помочь Николаю Аполлоновичу делом. Крайне важен в построении образа Дудкина и романа в целом рассказ о том, как Дудкин, потрясенный сообщением Николая Аполлоновича о поручении, заверил его, что оно — фикция и ложь. Здесь в роман опять вступает в свои права «мифология». Уже был отмечен намек на внезапное «преображение» Александра Ивановича, мгновенное слияние его с образом «печального и длинного», возникшее то ли в «авторской сфере» романа, то ли в сознании Аблеухова, взволнованного мелькнувшей надеждой на спасение от нависшего над ним ужаса, то ли в обеих сферах одновременно. Такого рода метаморфозы, «переходы» принципиально важны для романа «Петербург» и, как мы уже знаем, входят в характеристики не только Дудкина, но особенно Лихутина и даже Аблеухова-сына. Смысл их в том, чтобы выявить потенциальную возможность проявления высокого духовного начала, заложенного в человеке. В данном случае в романе показано, что этой возможностью, имеющей основание в моральных глубинах личности, обладает Дудкин. Но «внешние признаки» связи Александра Ивановича с «печальным и длинным» этим не исчерпываются. Проходя по набережной Невы, где-то в дальнем конце Васильевского острова, Дудкин много раз

встречался с этим «неведомым другом», который «обращал на него (Александра Ивановича. — Д. М.) невыразимый всевидящий взор» (с. 286), притягивающий к себе Дудкина, но не останавливался и проходил мимо.

Однако прочно и по-настоящему Дудкин связан не с «печальным и длинным», а с другой такой же символической фигурой романа, с таким же призраком — с Медным Всадником. В «сфере Всадника» развивается и судьба Александра Ивановича.

Разумеется, решающим событием, определившим доступные для Дудкина пределы «очищения», явилось осуществленное им возмездие — расправа с провокатором Липпанченко. Состояние безумия, в котором Дудкин пошел на это убийство, не лишает совершенный им акт внутреннего смысла, поскольку безумие не нарушило логику этого акта, а только облегчило его исполнение. Дудкин знал, что нужно пресечь зло — провокатора нужно «ликвидировать», — он это и сделал.

Медный Всадник, вдохновляя Дудкина и помогая ему совершить задуманное, превышающее его силы, тем самым и сокрушает его.

Тема Медного Всадника, идущая от Пушкина, пронизывающая весь роман, в первую очередь повернута к Дудкину. Медный Всадник с его «медными мыслями», монумент и призрак, окружается в «Петербурге» демоническим ореолом. В этом отношении он разноприроден с «печальным и длинным» и контрастирует с ним. Но, вопреки мнению некоторых исследователей, о котором уже говорилось (см. выше, с. 293), нет основания рассматривать этот символический образ как полностью противопоставленный и враждебный образу «печального и длинного». Уже было отмечено то лирическое отступление, в котором утверждается, что «великий Всадник» взлетит над историей, и автор допускает, что избранный Всадником путь в конце концов приведет Россию — после бед и потрясений — к победе над темными силами («Куликово Поле, я жду тебя!» — с. 99). Уместно вспомнить, что и Пушкин, который сочувствовал Всаднику-Петру несравненно больше, чем Белый, вводил в оценку его, как и автор «Петербурга», противоречивый элемент («строитель чудотворный» и «погубитель» Евгения). Можно быть уверенным, что Всадник, ставший одним из основных мифов романа, это — символ безграничной действенной воли, безмерной мощи, железной и освещенной разумом исторической необходимости, демонической беспоп-

щадности, но отнюдь не инфернальное начало в его односторонне-отрицательном выражении.

В разделе «Гость» рассказывается о том, как Медный Всадник появился в камерке Дудкина и почти без слов, одним присутствием своим укрепил уже назревшее в нем решение уничтожить провокатора Липпанченко и одарил его силой, нужной для того, чтобы совершить эту исторически закономерную казнь. И, более того, в те минуты, когда Дудкин, уже безумный, пробирается к дому Липпанченко с намерением осуществить свое решение, посетивший его медный гость, уже не в комнате, а на взморье указующим жестом призрачной руки повелевает ему завершить задуманное. В отличие от пушкинской поэмы, в которой Медный Всадник гонится за Евгением, здесь он — союзник, жестокий наставник и беспощадный вдохновитель Дудкина. Недаром он называет Александра Ивановича «сыном». Дудкин, при всех своих особенностях, ближе к истории, чем Евгений, уходящий от нее в «частную жизнь».

Справедливое возмездие в определенных условиях может открыть путь к очищению, стать его предпосылкой. Но это — сложная, отнюдь не бесспорная форма катарсиса (об этом уже говорилось). Акт устранения воинствующего зла почти неизбежно облекается в жесткую форму. Липпанченко — омерзительная личность, внушающая моральное и физическое отвращение, но и в нем, как уже было замечено, таились какие-то следы человеческой природы (раздел «Лебединая песня»). Поэтому вполне соответствует логике этического сознания автора, понижающего роман, момент «неописуемой жалости», которую, как мы узнаем, испытал совестливый Дудкин, готовясь к убийству. По той же причине бесконечно безобразная и отталкивающая форма этого убийства не противоречит концепции Белого. В романе, в котором и без того много «антиэстетических подробностей», сцена убийства Липпанченко Дудкиным, который уже окончательно сошел с ума, дана как предельная гипербола безобразия. Дудкин — безумный убийца, сидя верхом на трупе своей жертвы в позе Медного Всадника, с простертой рукой, с черными «вздернутыми кверху», «петровскими» усиками, превращается, как об этом писали многие исследователи, в пародию на себя самого, гротескно копирующего Всадника. Конечно, мы ошиблись бы, приняв эту пародию за прямое и безоговорочное осмеивание несчастного заблудившегося персонажа и тем более его

высокого «покровителя». Но горькая и злая оценочная поправка, порожденная ироническим и моральным сознанием, входящим в состав содержания романа, в этой сцене, многосоставной по значению, содержится. Возмездие, осуществленное Дудкиным и несомненно несущее в себе очистительную потенцию, оказывается в итоге искаженным катарсисом, его искривленной формой.

11

Если отвлечься от вопроса о судьбе Дудкина и принять во внимание не только ее, но и все содержание «Петербурга», приходится признать, что катарсическое начало в самом сюжете романа ограничено проявляется вспышками и во многом приглушается стихией кризиса и духовного распада. По этой причине мнение М. А. Чехова, сообщенное Белым, о том, что роман «Петербург» вообще лишен катарсиса, слишком обобщенное и категоричное, не вовсе ошибочно. Действительно, катарсиса, в его определенном и ярком выражении, вытекающего из темы и сюжета произведения в целом и организующего их, в «Петербурге» нет, хотя тенденция к катарсическому развитию в образах основных героев автором отчетливо намечается. В этом отношении, например, «Преступление и наказание», где центральная линия — духовный путь Раскольникова — развивается именно в сторону катарсиса, — явление иного характера.

Сюжет «Петербурга» связан с историей, но Белый — по крайней мере во время работы над романом — не верил в решающую очистительную силу и возможности исторического процесса в собственном его значении. Поэтому катарсис, рождающийся из реального исторического движения, в романе отсутствует. Наличие в «Петербурге» прогнозов утопического или апокалипсического характера вносит лишь сопровождающее сюжет лирическое подобие, обещание, иллюзию катарсиса. Последовательного и универсального катарсического разрешения фабульно-сюжетной коллизии в «Петербурге», какой она сложилась у Белого, и ожидать было трудно. Она давала лишь подводящие к возможностям катарсиса просветы в духовной жизни героев.

Нужно прибавить, что катарсис чаще всего связан как со своими предпосылками с такими предельными, ведущими в глубину проявлениями жизни, как трагедия

и смех. Финальная катастрофа в романе — взрыв бомбы, к которому было направлено все основное действие и которым разрешался фабульный конфликт, — не была доведена до возможной трагической определенности и тем более не сопровождалась очищающим смехом. Правда, Белый соединил с драматической сутью этого взрыва иронически-фарсовый ход. Сенатор после ночной катастрофы, оставшись целым и невредимым, в страхе перед сыном, «улепетнул» в «ни с чем не сравнимое место» и заперся там на задвижку, тогда как сын, с самыми добрыми намерениями, побежал за ним, придерживая «спадающую кальсонину», и, добежав, «колотился отчаянно в дверь» этого «места». Однако ничего общего с освобождающим катарсическим «весельем» эти подробности не имеют. Дальнейшее упоминание о том, что Николай Аполлонович лишился чувств и сколько-то дней «лежал в приступах нервной горячки, не приходя в сознание вовсе» (с. 415—416), частично сдерживает смеховую энергию этого фарсового пассажа.

Так или иначе «иронические поправки» не снимают вывода о решающем моральном значении катастрофы в доме сенатора и символический смысл взрыва. Читатель должен предположить, что потрясение, пережитое отцом и сыном Аблеуховыми, прибавило нечто очень важное к душевному опыту обоих (особенно — сына) и способствовало продвижению их если не к полному внутреннему возрождению, то к духовно-просветленному покою. Белый показывает это скупой и осторожно, но все же дает об этом представление.

Роман, как известно, обрывается взрывом бомбы, «сардинницы ужасного содержания». О дальнейшей судьбе Аблеуховых в нем сообщено лишь в кратком, по видимому намеренно обедненном, эпилоге, который отделен от главного действия большим временным промежутком и значительной сюжетной паузой.

Эпилог «Петербурга» резко контрастирует с содержанием и способом подачи основного текста произведения. Эпилог «Петербурга» светлее основного текста, потому что в нем *нет* Петербурга. Бездушная бюрократии и провокации, зловещей бредовой стихии в сознании действующих лиц, призракам мифологизированного города противостоит в эпилоге умиротворение и «простая жизнь» главных героев, их соприкосновение с живой, свободной от городских миражей природой. Характерные для основного текста сложные экспрессивные, не-

редко игровые пассажи заменяются здесь традиционной реалистической, прозрачной, уплотненной, почти резюмирующей манерой изложения. Эту манеру можно было бы принять даже за неоправданный стилистический сдвиг, если забыть, что эстетическая многослойность характеризует все произведение и самый принцип его построения и что упрощение стиля в эпилоге вполне гармонирует с крутым переломом в содержании романа.

Эпилог «Петербург» — кода романа-поэмы, его лирико-смысловое, музыкально-ритмическое дополнение и разрешение. В нем — пересечение тем двух главных героев. Даже по «закону формы», по своему лирическому и ритмическому звучанию (здесь ритм понимается как плавное движение больших тематических молекул) эпилог «Петербурга» предрасполагает к его катарсическому осмыслению. По-видимому, мысль о возможности катарсического характера эпилога с «музыкальной» и, конечно, прежде всего, с тематической его стороны присутствовала в задании автора. Но эпилог «Петербурга» — не авторское вмешательство, не авторский «*deus ex machina*» в полном смысле этого выражения, хотя мысль о таком его понимании в сознании читателя возникает. В романе нет последовательного перехода от текста к эпилогу: мосты между ними в какой-то мере приходится достраивать читателю. Но они в авторском чертеже произведения существуют. Обоих персонажей романа, главным образом Николая Аполлоновича, привели к относительному успокоению и примирению опыт пережитого и изжитого страдания и освобождение от власти тех сил истории и ситуаций духовного ущерба, которые на них обоих по-разному действовали: на отца — мертвая метафизика бюрократического мышления и страх возмездия, на сына — иллюзорное соприкосновение с революцией, которая была подменена провокацией. От ужаса действительности «страшного города» избавило их уединение. Очевидно, мотив «тихой старости» Аполлона Аполлоновича, принявший вид разрешенности конфликтов, снятия противоречий, также сыграл свою роль.

И более того.

Читатель, восстанавливая — с относительной точностью — связь эпилога и основного текста романа, выводит ее не только из *общего*, сюжетно оформленного, направленного на эпилог содержания, но догадывается о влиянии сказавшихся в эпилоге привнесенных автором

идей и тенденций или только их отголосков. Я имею в виду «толстовскую» веру Белого — о ней уже шла речь — в превосходство личных, индивидуальных путей духовного и морального развития над общими, историческими путями, веру в возможность преодоления эгоистического и «механистического» начала началом природным, «естественным», «космическим», туманную мечту о будущей просветленной России.

Оба Аблеухова показаны в финале романа деревенскими жителями, успокоившимися на лоне природы, в общении с нею: сперва старики Аблеуховы и после их смерти вернувшийся из Египта в родовое имение Николай Аполлонович. Старший Аблеухов теперь уже не государственный деятель, не «историческая личность». Он доживает свой век вместе с женой, простивший ее и своего сына. Здесь нет речи о трагических «пограничных ситуациях». Глубина жизни просвечивает здесь не в катастрофических событиях, а в бытовом, почти идиллическом пунктире, в ее тихом, умиротворенном движении, которое для данного случая как бы отождествляется с освобождением от «злого мира». Особенно большую роль в этом новом освещении образа сенатора в конце романа играет природа, со всех сторон окружающая Аблеухова.

Здесь говорится о заснеженных елях и сугробах, обступающих старого сенатора зимой, и о бушевании «зеленеющих листьев» — летом, о «синеве и барашках в небе» и о «трясогузочке» на дорожке — живом и простом великолепии зеленого мира. Потенциально катарсическое осмысление этой темы очевидно. Но к ней присоединяется и усиливающий ее символический мотив.

В эпилоге рассказывается о том, что переносное кресло старого и больного Аполлона Аполлоновича было поставлено в гущу лиловых колокольчиков — последнее в романе упоминание об Аблеухове-отце. Читателям, не посвященным в условности символистской поэтики, не знакомым с ее шифрами, эти колокольчики несомненно покажутся таким же самодовлеющим, эмпирическим образом, как, например, образ «трясогузки». Между тем у почитаемого младшими символистами, в их числе Белым, Вл. Соловьева колокольчики (правда, не лиловые, а белые) имели сакральное значение. Вл. Соловьев написал о них два стихотворения, из которых последнее было создано за месяц до смерти поэта-философа. Колокольчики для Вл. Соловьева — «белые думы», «нездешние

сны», связанные с самыми заветными «теургическими» переживаниями.¹

Это приобщение старика Аблеухова к природе, своего рода «благословение», нисходящее на него из мира природы, было лишь относительно подготовлено предыдущим текстом: оно вносило в образ сенатора нечто новое. Даже то, что Белый не выявляет в эпилоге сознательной реакции Аполлона Аполлоновича на эту теснящуюся вокруг него просветленную, духовно значимую природу, а только окружает его образами природы, сближает с нею Аблеухова независимо от его сознательного отношения к ней, — даже это не имеет большого значения. Стоит вспомнить, что старик Аблеухов в основном тексте романа был изображен не только чуждым природе, но и агрессивно противопоставленным ей. Механистический рационализм его сознания, «геометризм» его мысли были глубоко враждебны органическим основам природной сферы. В тексте «Петербурга» (гл. 1) подчеркнуто безразличное, нивелирующее отношение Аблеухова к разнообразным явлениям природы.² Поэтому сближение Аполлона Аполлоновича в эпилоге с природой, которое мы не можем полностью отнести за счет авторского нажима (для нас все же различимого), следует признать свидетельством содержащейся в его образе в соответствии с замыслом Белого потенциальной возможности внутреннего изменения.

¹ О сакральном характере символа «белые колокольчики» в лирике Вл. Соловьева см.: А. Белый. Воспоминания о Блоке. — «Эпопея», № 1, 1922, с. 145—146. Блок также придавал стихотворениям Вл. Соловьева о колокольчиках (1899 г.) особенно важное значение (см. мою статью «Ал. Блок и Вл. Соловьев» в сб.: «Творчество писателей и литературный процесс», Иваново, 1981, с. 141). Связь образа колокольчиков у Белого со стихотворениями Вл. Соловьева впервые была отмечена в комментариях к «Петербургу», с. 684.

² Привожу известное место романа, характеризующее отношение сенатора к природе: «... — кои веки, попав на цветущее лоно природы, Аполлон Аполлонович видел то же и здесь, что и мы; то есть: видел он цветущее лоно природы; но для нас это лоно распадалось мгновенно на признаки: на фиалки, на лютики, одуванчики и гвоздики; но сенатор отдельности эти возводил вновь к единству. Мы сказали б конечно:

— «Вот лютик!»

— «Вот незабудочка...»

Аполлон Аполлонович говорил и просто и кратко:

— «Цветы...»

— «Цветок...»

Между нами будь сказано: Аполлон Аполлонович все цветы одинаково почему-то считал колокольчиками...» (с. 35—36).

Как поясняющий к этому месту романа контраст и отчасти подобие подошло бы сравнение Аблеухова к концу его дней с описанием смерти состарившегося Матвея Кожемякина в одноименной повести Горького, написанной почти в те же годы, что и «Петербург». Смерть Кожемякина, окруженного праздничным сиянием весенней природы, радостно принимавшего все сущее на земле, ее цветение, детей, чистосердечие юности, катарсична в полной мере. Образ дряхлого, параличного Аблеухова как бы подведен автором в эпилоге к границе возможного очищения, но оно лишено подъема и пафоса настолько, что остается только в потенции и в своей полноте не осуществляется. Очевидно, и Горький и Белый, как художники каждый по-своему, были целиком правдивы, осветив своих уходящих из жизни героев, накануне их ухода, именно так, как это они сделали, по-внешнему — как будто одинаково, но в сущности — различно («чуть-чуть» — в толстовском смысле).

Образ Николая Аполлоновича, как известно, значительно ближе к личности самого Белого, чем образы других персонажей романа. В эпилоге «Петербурга» он не только близок, но по своей внешней биографии почти тождествен автору периода североафриканских путешествий (главным образом — 1911 год). Впечатления младшего Аблеухова от жизни в Египте, пунктирно очерченные в эпилоге, во многом совпадают с тем, что видел и сам Белый во время своих поездок того времени в Тунис, Египет и Палестину. Лейтмотив, определяющий пребывание Николая Аполлоновича в Египте, — успокоение в мертвом мире пустынь и изучение древнеегипетской «Книги Мертвых» — «очищение смертью» с проецированием ушедшей в небытие страны пирамид и фараонов на дряхлеющую цивилизацию Европы. Однако духовная жизнь Николая Аполлоновича на Востоке имеет переходный характер, и связь ее с его образом в эпилоге, как можно думать, заключалась лишь в подготовке к покою иного рода, к деревенской нирване, к своего рода атараксии. К такому выводу приводит конспективная информация эпилога о жителстве младшего Аблеухова в России, в усадьбе уже умерших родителей.

Здесь Николай Аполлонович выступает в совершенно новом облике, который он приобрел за восемь лет, отделяющих его жизнь в деревне от времени основного действия романа. Это не катарсическое, озаряющее душу преобразование человека, нашедшего наконец живо-

творную истину. Это не похоже и на просветляющее и очищающее от фантазий отрезвление умиравшего среди любящих его людей Дон-Кихота, превратившегося в Алонсо Кихано Доброго. Это и не тот назревающий, но лишенный яркости внезапного озарения, описанный лаконически-сдержанно поворот к новому мироощущению, который пережил на каторге Раскольников. Но это — переход, может быть занявший многие годы, на новые созерцательно-спокойные пути, переход, исключаящий, по мысли автора, прежнее болезненно-кризисное состояние и, очевидно, по своему идейному содержанию в чем-то близкий самому Белому. И во всяком случае, этот переход является вместе с тем *уходом* от недолгой жизни, который в понимании его Белым (кстати, и Блоком) имел значение огромной жизненной вехи (ср. мысли Белого и Блока об «уходе» А. Добролюбова, Л. Семенова и особенно о предсмертном уходе (1910 г.) Л. Толстого, вызвавшем восторженную реакцию Белого, который назвал этот «уход» самым лучшим произведением великого писателя¹).

Во время своей работы над эпилогом Белый был всецело увлечен доктриной Штейнера, но это увлечение в эпилоге не отразилось. По-видимому, художественное чутье, «чувство действительности» предохранили Белого от того, чтобы превратить Николая Аполлоновича в антропософа, то есть приписать ему позицию специфическую, резко обособленную даже в элитарных кругах русской идеалистической интеллигенции и недостаточно подготовленную тем, что говорилось о нем в романе.

Исследователь Белого Сэмюэл Д. Сиоран считает, что духовный путь Николая Аполлоновича цикличен, что Аبلеухов-сын, «архетипически» порожденный «монгольской стихией», пройдя опыт европейской культуры,

¹ Андрей Белый. Трагедия творчества (Достоевский и Толстой). М., 1911, с. 46. Тема «ухода» имеет в русской литературе исключительное значение. Ср. «уход» (бегство) Алеко, его разрыв с «неволей душных городов» («Цыганы»), «уход» Лизы Калитиной в «Дворянском гнезде», Степана Трофимовича Верховенского — в «Бесах», Протасова — в «Живом труп», «уход» героини бунинского «Чистого понедельника», вплоть до фантастической, но стойкой легенды об «уходе» (будто бы фиктивной смерти) Александра I, принявшего, согласно легенде, имя Федора Кузьмича. Мысль об «уходе» стала занимать Белого еще в молодости. «Тема «ухода», — вспоминает он, имея в виду именно эти годы, — меня, как Семенова, мучила; неудивительно: мы говорили о том, что, быть может, уйдем: но — куда? В лес дремучий?» (Андрей Белый. Начало века, с. 302).

к концу романа возвращается к Востоку, к «оккультной мудрости» Древнего Египта.¹ С таким толкованием пути Николая Аполлоновича согласиться трудно. Аблеухов-младший, живя в Египте, действительно вникал в древнеегипетскую мудрость, но, может быть, еще сильнее он был захвачен, как и сам Белый, побывавший в Египте, жутким ощущением небытия, порождаемым развалинами древнеегипетского мира. Кроме того, в том же эпилоге, в котором приводятся сведения о пребывании Николая Аполлоновича в Египте, упоминается о его путешествии в Назарет, то есть о его интересе (или притяжении) не только к египетской, но и к другой, резко отличающейся от нее духовной сфере.

Николай Аполлонович показан здесь в какой-то мере приобщившимся к «почве», «опростившимся» помещиком, деревенским жителем, одетым в простонародную полумужичью одежду (нечто подобное Хомякову и Константину Аксакову), заходящим в церковь и в то же время читавшим философа Григория Сковороду (о том, что он забыл Канта, было сказано еще раньше). Все это не имеет ни малейшего отношения к «египетской мудрости» и вместе с тем не перерастает в явное славянофильство.² В тексте романа предпосылки к формированию этого нового, не вполне досказанного образа Аблеухова-сына почти не намечены в позитивной форме и скорее лишь угадываются как возможное следствие разложения его ранее установившейся личности, как результат ее самоотрицания. Мы узнаем из текста романа о чувствах Аблеухова, озаменованных появлениями «печального и длинного», о том, что опыт страдания заставил его говорить (и, конечно, думать) «не по Канту» и что он как будто собирался, под влиянием Дудкина, заняться чтением до тех пор не привычной ему мистической литературы.

Однако новый облик Николая Аполлоновича в эпилоге, намеченный лишь беглыми штрихами, все же дает представление о направлении развития его личности. Новые черты, характеризующие Николая Аполлоновича

¹ Cioran Samuel D. The Apocalyptic Symbolism of Andrey Bely. The Hague — Paris, 1973, p. 159.

² Сам Белый, следуя за Вл. Соловьевым и ссылаясь на него, высказывался о славянофильстве, точнее, о попытках его возрождения, вполне скептически (см.: Андрей Белый. Неославянофильство и западничество в современной русской философской мысли. — Утро России, 1910, 15 октября).

после возвращения его в Россию, тесно связаны между собой, а упоминание о Сковороде во второй фразе от конца романа особенно знаменательно.

В интересной и содержательной статье А. В. Лаврова «Андрей Белый и Григорий Сковорода»¹ подробно исследуется отношение Белого к этому украинскому мыслителю XVIII века и отмечаются те стороны его учения и личности, которые могли особенно притягивать Белого. Знакомство автора «Петербурга» с творчеством и жизнью Сковороды, согласно исследованию А. В. Лаврова, по-видимому, ограничивалось теми сведениями, которые содержались в работах близкого знакомого Белого, религиозного философа, «неославянофила», В. Ф. Эрн.² Образ просветителя-пантеиста Сковороды и его взгляды были ретушированы Эрном, истолкованы в славянофильском духе, но в целом сохранили свои основные контуры. Белый не был и не стал славянофилом, но в то время, особенно в 1911 году, переживал прилив критических чувств по отношению к Западной Европе и страстное влечение к «русской почве», к «русскому духу».

Белого, по-видимому, привлекало в Сковороде, по Эрну, то, что представлялось ему противопоставленным духу новейшей западноевропейской цивилизации и философии: религиозный мистицизм, антиурбанизм, близость к пантеизму, апология природы, идея нравственного самосовершенствования, признание верховенства «невидимой природы», к которой все «тленное» относится как тень к «вечному древу жизни». Но, как можно предполагать, еще более интересовала Белого тех лет сама личность Сковороды, идейный смысл его биографии: его уход из мира городской культуры, сближение с народом, многолетние хождения по Украине (в качестве «старичка»), то есть — и это едва ли не основное — умение построить свою жизнь согласно тем этическим требованиям, которые он себе предъявлял.

И тем не менее значение Сковороды в духовном развитии Белого не следует преувеличивать. Рационализм Сковороды, его просветительский пафос, его связь с патристикой, *в той мере, в какой они присутствовали в его мировоззрении*, были, конечно, чужды Белому. А. В. Лавров прав, замечая, что тенденция к «почвенничеству» у Белого, а следовательно, и интерес к Сковоро-

¹ Studia Slavica Hung. (Budapest), 1975, XXI.

² Эрн В. Григорий Саввич Сковорода. Жизнь и учение. М., 1912. См. также и другие, более ранние работы Эрн о Сковороде.

де были связаны с путем его антропософии, которая — можно прибавить — не столько укрепляла, сколько оттесняла и заслоняла его «почвеннические настроения». Поэтому и вся эта тема в эпилоге подана в духе спокойного констатирования, конспективно, без тех акцентов, того воодушевления, которые являются необходимым моментом эстетической реализации воли к «очищению» в русле, намеченном в романе.

Таким образом, можно сделать вывод: эпилог «Петербурга» независимо от воли автора не является катарсисом в полной мере. В этом эпилоге — успокоение, умиротворение, освобождение от ужасов «петербургского мира», отказ от «суетности», основанные на некоем обретенном знании, а частично — и это вполне возможно (особенно по отношению к старому Аблеухову) — на простой усталости. Здесь — не более чем предпосылки к очищению, потенциальный катарсис.

«Петербург» — замечательное произведение Белого, выражающее глубочайшие органические пласты его художественного сознания, апогей его творчества, роман, воспроизводящий острый, вполне реальный кризис правящих и интеллигентско-элитарных кругов предреволюционной России. Но поскольку каждое явление искусства, независимо от его широты, богатства, масштаба, в чем-то неизбежно ограничено, читатели «Петербурга» и сам автор имели основание отмечать в этом романе не только его своеобразие и глубину, но и то, чего в нем не было, или то, что они хотели видеть в искусстве, чтобы восстановить истинную полноту мира искусства и жизни, как они ее понимали. Из всех видов «ограниченности», сказавшейся в «Петербурге», особенно печалила Белого, его критиков и читателей мрачность этого произведения, сгущенная темнота явленной в нем действительности, то есть недостаточное развитие того, что могло бы противостоять этому. Не случайно, как уже говорилось, Белый задумывал новый роман — «Невидимый Град», который должен был быть, в отличие от «Петербурга», светлым и утверждающим.

Замысел третьей части трилогии, романа «Невидимый Град», очевидно, очень занимал Белого: он не раз упоминал о нем и в своей переписке. В письме к Иванову-Разумнику, относящемся к декабрю 1913 года, он очень точно и обобщенно определяет идейное задание

нового романа, соотнося это задание с найденными им формулами, поясняющими смысл двух предшествующих частей трилогии — «Серебряного Голубя» и «Петербургга». «В „Серебряном Голубе“, — пишет он, — сознание героев, так сказать, без смысла и толку бросается в *стихийность*; здесь (в «Петербурге». — Д. М.) сознание отрывается от стихийности (то есть повисает в абстракции. — Д. М.). Вывод — печальный: в том и другом случае. В третьей части трилогии формула будет такова: сознание, органически соединившееся со стихиями и не утратившее в стихиях себя, есть *жизнь подлинная*. Такова формула моего романа...» (с. 516).

Очевидно, роман, о котором мечтал Белый, роман, в котором раскрывалось бы «положительное *credo*», «сплошное *«да»*, «*жизнь подлинная*», должен был содержать в себе и возбуждать «катарсическую энергию», независимо от того, рождалась ли она из «трагической концепции» или из других источников. Но Белый, приближаясь к началу своей непосредственной работы над «Невидимым Градом», как можно думать, столкнулся с непреодолимой для него внутренней трудностью, возникшей перед писателями кризисной эпохи и кризисного мироощущения, писателями, которые задумывались над созданием произведений, конкретно позитивных, утверждающих положительные ценности жизни. На пути к осуществлению такого замысла Белый находился в положении еще более тяжелом, чем многие из этих писателей. Страдание и боль были заложены в самых недрах его человеческого существа и художественного зрения, а «утешение», «руку помощи» он искал не столько в стихиях и «обещаниях», идущих от реальной жизни, которая могла дать действительно надежную опору, сколько в «мире сверхчувственного». Так или иначе «Невидимый Град» не был написан. Вместо него Белый создал «роман о детстве» — «Котика Летаева», оригинальное и значительное произведение, открывшее ряд его автобиографических сочинений — художественных и мемуарно-художественных. Катарсическая энергия имела в них не большее значение, чем в «Петербурге». Это была мера очищения, которая характеризует зрелую индивидуальность Белого как писателя и о которой нужно иметь представление, если мы хотим приблизиться к пониманию его творчества.

Июль 1984

*Моей жене и дорогому другу
Лине Яковлевне Ляховицкой
посвящаю*

2



О ТОМ, КАК Я ВИДЕЛ
И СЛЫШАЛ
АНДРЕЯ БЕЛОГО

•

АННА АХМАТОВА,
КАКОЙ ПОМНЮ

О ТОМ, КАК Я ВИДЕЛ И СЛЫШАЛ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Зарисовки издали

Эти зарисовки разрозненны, они не складываются в общую картину. У меня не хватает для нее материала. Я не вправе назваться «знакомым» Андрея Белого, человеком, связанным с ним традицией двустороннего общения. Я родился на четверть века позднее и потому могу считать себя его современником лишь с большой оговоркой. Я был всего-навсего отдаленным свидетелем, очень юным и неподготовленным слушателем некоторых его выступлений 20-х годов, а говорить с ним мне пришлось лишь однажды, — правда, этот разговор был большим и содержательным.

И все же, думается, я имею право на этот набросок. Если мы хотим показать человека-писателя, как и всякого человека, в жизни, так же как в его творчестве, нам поможет взгляд на него в разных ракурсах и с разных расстояний: с близкого и далекого.

Самые пристальные и подробные воспоминания об Андрее Белом принадлежат ему самому. Он смотрел на себя и в себя глазами своих произведений и особенно — глазами своих огромных, эпохально развернутых мемуаров. Эти мемуары, естественно, самая близкая точка наблюдения. Но с близкого расстояния всматривались в Белого и мемуаристы в прямом смысле слова, люди, хорошо его знавшие. Воспоминаний о Белом сравнительно немного, неизмеримо меньше, чем о Блоке, но некоторые из них содержательны и интересны. Я говорю прежде всего о несравненной характеристике Белого, созданной Мариной Цветаевой («Пленный дух»), которая запечатлела его в бездне его берлинского одиночества и покинутости — в момент, исключительный в его жизни и все же, может быть, особенно представительный для него, когда

он, в пределе своих терзаний, был больше, чем когда-либо, похож на самого себя. Но следует назвать и другие произведения мемуарной литературы о Белом, прежде всего книгу воспоминаний о нем, оставленную нам его второй женой, Клавдией Николаевной Бугаевой.

Все эти портреты-характеристики принадлежат к первому ряду. Но, повторяю, могут пригодиться и записи издалика — пятого и десятого ряда, если в них нет искажений, подтасовки и они соответствуют честному восприятию записавших. Ведь «издали» — это тоже органическая форма познания, которая продвигает его вперед и не может быть без ущерба заменена формой «вблизи». И даже если вообразить, что «издали» — только особый способ подтверждения того, что лучше видно с близкого расстояния, и тогда оно правомерно. Фотографирование планеты с облетающей ее космической станции не отменяет наблюдения в далекий земной телескоп.

И еще одно.

Если для каждого автора воспоминаний самое главное — образ писателя, о котором он вспоминает, то вместе с тем имеет значение и становление этого образа в сознании вспоминающего, т. е. рассказ о том, как, какими путями можно было в свое время дойти до писателя и под каким углом, в каком свете его увидеть. Это — тоже история, как и сам писатель.

Я хочу надеяться, что мои «зарисовки издалика», в которых, конечно, я имел намерение коснуться образа Андрея Белого, расскажут что-то и о пути к нему одного из его читателей, того, кому принадлежат эти «зарисовки».

С чего начать?

Если соблюдать последовательность впечатлений, нужно вспомнить о том времени, когда Белый возник передо мною из книги, как печатный текст, как абстрактный автор, лишенный плоти.

Первое его произведение, с которым мне привелось познакомиться, — роман, напечатанный в сборнике «Скифы», — «Котик Летаев». Я прочитал «Котика» в 1919 или 1920 году, когда мне было не более 15 лет. Я вырос в семье, связанной с народническими традициями, интересовался — по-дилетантски — «точными науками» и

был совершенно неподготовлен к чтению Белого. Более того, я был склонен понаслышке относиться к Белому и к «символистам вообще» настороженно, видеть в них «крученных панычей», декадентов, индивидуалистов, кошунственно игнорирующих общественные вопросы.

Но чтение «Котика» меня непредвиденно захватило. Я написал даже, чтобы помочь себе понять роман, по свежим следам, довольно большой его разбор. В моем сочинении, помнится, сохранилось немало от прежних предубеждений, восходящих в конечном счете к статьям о декадентах Н. К. Михайловского и его единомышленников. Однако, как это ни удивительно, в моем опусе, рядом с умеренным ворчанием, присутствовало и нечто другое: захватившее меня наивное изумление перед каким-то открывшимся новым, неподозреваемым образом мира и неведомыми поражающими словесными формами, которые закрепили это видение.

И самым захватывающим в этом открытии было навеянное автором чувство связи возникающего в муках, грезящего сознания человека, младенца, Котика с «бездонным», «странным» и «страшным», с мировым целым, с образами вскипающих, бурлящих и грозящих вихрей «Вселенского хаоса». (При мысли об этом вспоминается теперь врубелевский образ ребенка в коляске с раскрытыми во всю ширь бездумными или полными огромной нечеловеческой мысли, дикими глазами — образ, как бы предваряющий мир «Котика Летаева».) Может быть, — думается сейчас — ощущение этой поэтической связи, разрушившее часть моих юношеских предубеждений против Белого, стало возможным потому, что я, подросток с еще живой в душе памятью о незапамятном, довременном детстве, не успел подавить тех младенческих предпереживаний, которые соединяли меня с героем Белого, — они были достовернее для меня, чем для моих близких, взрослых.

Мистика ли это? — думаю я сейчас. Скорее — нет, или только — ее тень. Нужно ли здесь это тяжелое слово? Если подходить к первоисточникам того, что видится в «Котике», то это не проясненная сознанием, не названная нашим языком тайная сфера, мерцающий знак нашей общей вселенской родины, тайна, которую не вынуть из живой жизни, науки, философии, поэзии, — интуитивный, неудержимо влекущий к себе образ рождающегося бытия. К чему же здесь ярлык, будто бы определяющий неопределимое? Слово «мистика» не по-

крывает тайну, взятую целомудренно, в молчании, а искажает ее. Мистика, как я ее понимаю, — в домысливании невыразимого, в произвольных, фантастических попытках его разгадать, подобрать к нему шифр. В «Котике» — лишь художественное констатирование огромной невнятной тайны, стремление навязать ее в образах или наитиях, как будто не реальных и не совсем условных, но главное — без грубого требования признать их адекватность тому, что за ними.

Может быть, так было, в более простом варианте, например, у Жуковского и у авторов его склада. Вряд ли Жуковский (или Саути, которого он переводил) наивно верил в «реальное» бытие своих скачущих на коне покойников, ведьм и дьяволов с когтями, но он несомненно верил в то, что пряталось за этими образами, выглядывало из-за них, — в существование скрытых злых сил, пребывающих в мире.

Так или иначе, но когда я читал «Котика», мне тоже хотелось верить, что автор, глядящий глазами ребенка, не ошибается, говоря, что «кресла в сероватых суровых чехлах, вытарчивающие в глухонемой темноте» пустых комнат, имеют какое-то отношение к вечности. Я был способен уже тогда почувствовать, подобно герою романа и его создателю, что восклицание «Лев идет!», которое не раз слышал Котик и которое возвещало появление реального сенбернара по кличке Лев где-то между Арбатом и Собачьей площадкой, — что это восклицание могло вызвать и вызывало из тьмы подсознания образ огромной косматой львиной морды в «желтородах песков», а за ней какие-то бездонные домифологические представления, «память о памяти», о некоем невообразимо торжественном событии в недоступной человеческой мысли черной древности.

Но, кроме того, меня убеждали и захватывали и те реальные «дневные» образы романа, которые обступали повзрослевшего Котика и противостояли его младенческим бредам, — полные света и тепла впечатления материального мира, природы и людей, таких, как уютная, юная девушка, гувернантка Раиса Ивановна, друг Котика, с настойчиво сопровождающим ее эпитетом-лейтмотивом «милая», «милая».

Вглядываясь в прошлое, приходишь к выводу: именно «Котик Летаев» и почти одновременно с ним нахлынувшие и захлестнувшие стихи Блока сыграли решающую роль в установлении моих литературных тяготений

и в конце концов привели меня к изучению символизма. Именно Белый и Блок, как создатели своих произведений, а не кто-либо из окружающих людей, толкнули меня на этот нелегкий, одинокий и далеко не всеми тогда одобряемый путь. Я радуюсь, что уже взрослым человеком, встретившись с Андреем Белым, не забыл сказать ему, что значил для меня и какую роль сыграл в моей жизни «Котик Летаев».

Прочитав «Котика» и немногим позже — величайшее произведение Белого, лучший его роман «Петербург», я вскоре увидел и автора этих произведений воочию.

Это было трудное время. Гражданская война еще продолжалась, нэп только начинал разворачиваться, Россия и обе ее столицы голодали. Но интеллектуальная и художественная жизнь в больших русских городах не прекращалась и достигала то здесь, то там редкой остроты и высокого напряжения. Водоворот этой жизни захватил и Андрея Белого. Замерзая в нетопленных комнатах, стоя в очередях за капустой, он не терял своего духовного и творческого потенциала и продолжал интенсивно работать как писатель и лектор. Тогда он еще не испытывал разрыва со средой, которого не мог не почувствовать несколько лет спустя.

Коренной москвич, Андрей Белый в 1920—1921 годах жил в Петрограде. Я не знал его в лицо и не узнал бы, если бы встретил на улице или где-нибудь в Доме литераторов на Бассейной (ныне — улица Некрасова), куда заходили по вечерам голодные, но жаждущие сверхбытовых впечатлений петербургские интеллигенты — послушать очередную лекцию, поговорить между собой или купить в киоске новый сборничек стихов и тоненький журнал на желтоватой газетной бумаге — «Вестник литературы».

Но вот наконец Белый возник передо мною как живой человек. Это произошло, как записано в одной из моих юношеских тетрадей, 20 мая 1921 года на открытом вечернем заседании Вольфила (Вольной философской ассоциации), которую я, личность более или менее малолетняя, имел дерзость иногда посещать. Вольфила помещалась тогда на Фонтанке, в доме 50, на углу Графского переулкa (теперь — улица Марии Ульяновой). Заседание, на котором я присутствовал, было посвящено докладу Ольги Дмитриевны Форш о романе Белого «Петербург».

Помню очень низкий голос читавшей писательницы, в то время еще не прославившейся. Содержание доклада я не вполне усвоил: он был для меня труден. «Г-жа Форш» (так, по-старинному у меня было записано) не стремилась излагать популярно. Впрочем, позднее мне помогла разобраться в услышанном статья Форш «Пропетый Гербарий» (сб. «Современная литература», 1925). Эта статья возникла из доклада и, несомненно, во многом с ним совпадала. Читая статью и просматривая свою краткую запись о докладе, я готов признать, что доклад — умный и интересный, как и статья, — был по изложению извилист, замысловат и недостаточно отчетлив в оценках. Форш много говорила о связи персонажей Белого, Пушкина и Достоевского, в самом же «Петербурге» усматривала отход от прежней «плотско-духовной литературы» и осуществление нового чисто духовного творчества, открытого к восприятию вселенской жизни (в статье это звучало иначе).

Мне показалось тогда, что между текстом романа и тем, как его толковала докладчица, расстояние было неблизким, что в романе ее не все устраивало и что аудитория, в которой почитатели «Петербурга» преобладали, это понимала и настораживалась.

Среди не очень многочисленных слушателей Форш находился и Андрей Белый — мне его показали. Вот простодушная запись о нем, которую я сделал сразу, придя из Вольфиловки домой. Эта запись свидетельствует об уровне человека, который был когда-то мною, был по-ребячески наивен, но в наивной форме был способен отметить и нечто объективное. «Белый — человек лет 35—40 (возраст трудно определить — бритый). Неприятный (так мне тогда почему-то показалось! — Д. М.). Часто улыбается. Глаза небольшие, под цвет голубя. Человек несомненно или очень нервный, или даже, больше того, ненормальный».

По окончании доклада, в перерыве перед прениями, Белый подошел к моей соседке, неизвестной мне даме.

— Я ужасно устал сегодня, — сказал он, наклоняясь к ней. — А в докладе ничего не понял.

В прениях мне запомнилось выступление едва ли не самой молодой вольфиловки, Нины Ивановны Гаген-Торн, ставшей в будущем ученым-этнографом. Она бурно и запальчиво обвинила докладчицу в непонимании романа. Но и дерзкая атака юной Гаген-Торн, и сам до-

клад, и все остальное, что пришлось услышать тогда, было заслонено для меня выступлением Белого.

В своей краткой, стремительной, горячей речи он коснулся не столько того, что говорила Форш, сколько романа самого по себе. Я не в силах восстановить связно содержание этой речи, но отчетливо помню страстные выкрики Белого на тему о «сардиннице ужасного содержания», бомбе с тикающим механизмом, попавшей в кабинет сенатора Аблеухова.

— И эта бомба, — воскликнул Белый, — в каждом из нас! И она должна взорваться...

Лица Бориса Николаевича, каким оно было в тот день, я не могу сейчас представить ясно. То, что осталось в памяти, не вполне соответствует неуклюжей мальчишеской записи, которую я только что процитировал. Но помню отчетливо тонкую, эластичную, необычайно подвижную фигуру Белого. Помню его быстрые, очень плавные движения, идущие от него волны возбуждения и этот патетический возглас, почти крик о метафорической бомбе, в нас заключенной и готовой разнести нас вдребезги.

В другой раз я имел возможность слышать Белого той же весной 1921 года. Это случилось опять-таки на собрании Вольфицы, которая отмечала столетнюю годовщину со дня смерти Наполеона. Моя запись об этом собрании скудная и маловыразительная. Но она существует и подтверждается воспоминанием. Из нее видно, что Белый, выступая тогда, прямо назвал себя антропософом, что он полемизировал с докладом о Наполеоне вольфиловца, впоследствии известного литературоведа, Л. В. Пумпянского и опровергал его вывод о том, что Наполеон есть «завершение истории». Говорил он, между прочим, о необходимости разделять политику и историю, а также о примирении красоты и труда, которые в будущем должны быть объединены общим творческим ритмом. Выступление Белого и эта мысль его, открытая в мир социального бытия, мне особенно понравились. Так в моей тетрадке снова появилась запись, столь же простодушная, как и предыдущая: «И он сам (Белый) и его слова глубоко симпатичны».

Вскоре разразилось событие, которое даже в то время, загроможденное трагедиями, бедами, потерями, оглушавшими и притуплявшими восприятие, потрясло петербургскую интеллигенцию: умер Александр Блок. Это

был «громовой удар по сердцу» (Цветаева). Для многих смерть Блока вошла в сознание как знак рубежа, разделившего их духовные пути на два жизненно значимых периода: *до* и *после*. Я еще очень плохо знал поэзию Блока, но уже почувствовал в ней ту влекущую, озаряющую и властную силу, которая заставила меня как-то безотчетно присоединиться к траурной толпе, провожавшей его на Смоленское кладбище. И в рядах идущих, двигаясь с толпой по залитым солнцем, горячим, августовским, бестрамвайным улицам, я был где-то совсем близко от Андрея Белого, неухоженного, в солдатской шинели и обмотках, поникшего, плачущего, несущего вместе с другими поднятый на плечи открытый гроб. Тогда в россыпе людей я не узнал его или не обратил на него внимания и услышал о его присутствии и о том, каким он был, — позднее, от «третьих лиц».

И все же получилось так, что смерть Блока осветила для меня Андрея Белого еще ярче, чем прежде. Именно она дала возможность мне взглянуть на Белого во весь его рост, увидеть его во всем блеске его обаяния и таланта.

Я увидел его в день поистине знаменательный — 28 августа 1921 года, на утреннем многолюдном собрании Вольфины, посвященном памяти поэта. Мне кажется, это было не просто открытое траурное заседание, но и событие в духовной жизни многих присутствовавших.

Собрание происходило в большом зале Русского географического общества в Демидовом переулке (ныне — переулок Гривцова, 10) поблизости от бывшей Сенной площади. На тротуаре перед зданием, в подъезде, на лестнице толпились люди, желавшие попасть внутрь. Увидев все это, без всякой надежды пробиться в парадную и наверх, я скромно присоединился к стоявшим. Но это безнадежное, как мне представлялось, стояние продолжалось недолго. Оно было прервано эпизодом, который до сих пор кажется мне невероятным и который суеверный человек, может быть, назвал бы providentialным.

Из недоступного подъезда неожиданно вышла высокая, немолодая, седеющая и совершенно не известная мне дама. Минуту толпящуюся публику, она подошла прямо ко мне, самому обыкновенному и непримечательному подростку, и без всяких объяснений велела идти за нею. Густая толпа в вестибюле и на лестнице расступилась

перед нами (вероятно, под влиянием властного движения дамы, которая, возможно (?), принадлежала к устроителям собрания). И вот мы вошли в переполненный зал. Среди присутствовавших преобладала интеллектуальная элита, интеллигенция тогдашнего, еще не отсортированного революцией Петрограда.

— Садитесь здесь, — сказала водительница.

Она показала мне свободное место в первом ряду и, выражаясь высокопарным языком, навеки исчезла из моей жизни.

Оказалось, что я сижу прямо против кафедры в окружении взрослых, очень почтенных людей, неподалеку от двух одетых в траур женщин — матери и жены Александра Александровича Блока, которых я уже видел на Смоленском кладбище.

Присутствовали друзья и знакомые покойного, писатели, театральные люди, ученые — все те, кто любил Блока, старики и молодежь — верхи петербургской интеллигенции 1921 года, и просто почитатели поэта — всех слов, вплоть до случайных его поклонников, читавших лишь одно его произведение — поэму «Двенадцать».

Заседание открыл Андрей Белый, выступивший с кратким словом в начале собрания и затем — с большим докладом о Блоке. Во второй, заключительной части поделились своими воспоминаниями Иванов-Разумник и философ-вольфиловец А. З. Штейнберг. Тексты всех этих речей были опубликованы в известном сборнике Вольфилы «Памяти Александра Блока» (П., 1922). Но печатное слово не восстанавливает живых и взволнованных интонаций говоривших и того трепетного, необычайного состояния духа, которое их объединяло.

На меня, шестнадцатилетнего человека, это заседание и его торжественно-печальная атмосфера произвели огромное впечатление и в своем целостном образе навсегда запомнились. Мне казалось впоследствии и кажется до сих пор, что возникшее в этом зале соединение людей, породнившихся в чувстве общей раны, общей скорби о Блоке, было единственным в своем роде, беспримерным, возможным, вероятно, лишь в то время, когда потеря только что совершилась, когда могила была еще совсем свежей, когда рана еще не затянулась. И даже больше: мне представлялось — тогда смутно, теперь отчетливее, — что сосредоточенность горестно-просветляющей мысли о Блоке доходила в те минуты и часы до такого напряжения, что самое переживание его смерти

озарялось и преображалось этой мыслью, превращаясь в иное качество.

И первым лицом здесь, в этом хоре, был Андрей Белый. Он был душой этих многолюдных поминок, их духовным центром, их вдохновителем. Если бы я мог тогда найти подходящие слова, я сказал бы, что Андрей Белый в тот день возник передо мною не только как оратор и человек, но и как *явление*.

Уже вступительное слово его о том, что Россия потеряла любимого поэта, а многие из присутствующих — друга, само звучание этого горячего, насыщенного мыслью голоса заворожили зал. А патетическое обращение к собранию, которым Белый заключил свое слово, как бы оторвало происходящее от обыденного порядка вещей.

— Пусть пришедшие сюда из любопытства, — провозгласил Белый, — пусть все «внешние» для Блока поймут, что им здесь не место: таких я просил бы встать и удалиться из зала. (Ныне, думая об этом эпизоде, я вспоминаю о ритуальном возгласе, потрясавшем души молящихся в раннехристианских общинах, и сохранившемся в литургиях нового времени: «Оглашенные, изыдите!»)

Далее последовала пауза, короткое ожидание и нечто подобное замешательству... Конечно, из зала никто не вышел, но тональность собрания определилась.

Я слушал вступительное слово Белого и его доклад, сидя в самом близком расстоянии от говорящего. Я был покори́н необычайным образом поэта-оратора и властной лирической силой его речи.

Марина Цветаева утверждает, что Белого при каждом его появлении сопровождало сияние, «легкий огонь», как сказано в ее стихах. Слово «сияние» она не ставит в кавычки и не намекает, что его надо понимать метафорически. Мне думается, что интуиция и зрение Цветаевой, «просто зрение», ее не обманули. В чем разгадка этого видения — сказать трудно. Серебро ли еще сохранившихся на висках разлетающихся волос Андрея Белого давало этот эффект, или в самом деле какие-то светящиеся излучения его духа, или ассоциативно возникший в сознании слушателей светоносный образ говорящего, или все это вместе — решать не берусь. Но в этот памятный день феномен сияния, вероятно, мог казаться реальным не только людям, подобным Цветаевой.

Речи Белого о Блоке, когда я читаю их сейчас по тексту вольфиловского сборника, уже не производят на меня прежнего ослепительного действия. Многое в них в на-

ше время не выглядит новым, кое-что, особенно во вступительном слове, кажется «умственным», даже манерным, излишне терминологичным, окрашенным не обязательной для понимания Блока антропософской символикой. Но и сейчас я не могу не отдать должного синтетической силе суждений Белого и глубокой перспективности его охвата блоковского творчества. Смерть Блока заставила Белого забыть на это время прежние распри и расхождения с ним. Он создал в своем докладе обобщенный образ блоковской поэзии и заставил присутствовавших почувствовать ее масштабность и глубину. При этом он особенно выдвигал ее максимализм, беспредельность заложенных в ней требований к жизни. Без оговорок, любовно и проникновенно, Белый говорил о Блоке как о русском национальном поэте, тесно связанном с вершинами мировой литературы, стоящем в одном ряду с Данте, Гёте и с Пушкиным. Кстати сказать, он впервые огласил в этой речи сохранившуюся в бумагах Блока так называемую «Записку о «Двенадцати».

Мне долго казалось, да и теперь кажется, что эта речь Белого по своему духовному подъему, по власти и силе звучащего слова, по глубине дыхания была выше всех речей, которые мне когда-либо приходилось слышать. Здесь ничто не напоминало манеры устных «камерных» импровизаций Белого, о которых писали мемуаристы, — выступлений с особой жестикულიацией, с приседанием, чуть ли не танцем на эстраде. Тогда Белый говорил перед немногими избранными, иногда у доски, с куском мела в руках. Теперь — в обширном и вместительном зале Географического общества. Сдерживающее влияние этого заполненного людьми большого пространства, исключительность момента, высокий предмет речи организовали ее по-иному. Это было громкое, пафосное, «пророческое» по тону слово, действительно «музыкальное» и вместе с тем далекое от беспредметного лиризма и риторики, сочетающее в своем полете эмоцию и напряжение мысли. Разумеется, в отличие от Блока, который не был оратором и читал свои речи по заранее написанному тексту, Белый говорил без всяких записок и конспектов, во всяком случае во время выступления ими не пользовался.

В речи Андрея Белого, в ее словесном потоке, с большой энергией звучали цитаты из блоковских стихов. Он читал стихи Блока громко, напевно, выделяя мелодию,

но так, что напевность отнюдь не разрушала в стихе его смысловых акцентов и переходов. В целом это было полное энергии и темперамента напевно-смысловое чтение. Этих стиховых иллюстраций было много (в печатный текст выступления Белого они не попали — может быть, по недостатку места?). Но особенно запомнилось в чтении Белого стихотворение о России — «степной кобылице». Если не ошибаюсь, оно было пропето Белым целиком и, во всяком случае, сохранилось в моей памяти как музыкальный центр всей его речи.

В этой речи сливались в единство и самый ее текст, и стихотворные цитаты, но во главе этого единого организма речи стоял такой же единый, цельный, не соизмеримый с окружающим образ экстатического поэта-мыслителя. Позже, в годы растущих поэтических увлечений, я случайно подобрал к этому образу стихи, написанные тем же Андреем Белым, конечно, не о себе:

Речь твоя — пророческие взрывы,
А глаза — таимые прозоры:
Синие, огромные разрывы
В синие огромные просторы.

(«Карлу Бауэру»)

Стихи эти действительно казались портретными, воссоздающими идеальный образ Белого-оратора, хотя само применение их к живому человеку, стоявшему за кафедрой в пиджаке, даже тогда, в дни неизжитой романтики, немного смущало. Оно не годилось для разговора и было естественно лишь наедине с собой.

Только не синими были глаза выступавшего поэта, как сказано в стихах, а голубыми, почти белыми, бело-голубыми (кому-то представлялось, что они иногда становились безумными). Именно тогда я увидел их впервые на таком близком расстоянии, нависавшими надо мной с кафедры, протянутыми ко мне и в зал, пылавшими вдохновением. Эти наполненные бело-голубым огнем глаза, и нимбообразные серебристые волосы на висках, и черную шелковую шапочку-ермолку, подобную тем, какие носили старые академики, а когда-то — средневековые алхимики, я помню отчетливо.

Уходя с траурного собрания в Демидовом переулке, я не знал, что снова увижу и услышу Андрея Белого очень нескоро: он надолго уехал из Петрограда.

Я вновь увидел и услышал его в начале 1924 года, побывав — уже в чине студента-первокурсника — на его публичной лекции в петроградской певческой Капелле.

Белый незадолго перед этим выступлением вернулся из Берлина, посмотрелся на многое, заболел увиденным и посвятил свою лекцию рассказу о том, что ему пришлось наблюдать. Эта лекция, как мне представляется, явилась основой его брошюры на ту же тему: «Одна из обителей царства теней» (под текстом: «Март, 1924»).

Белый импровизировал на эстраде, двигаясь по ней из конца в конец, то ускоряя движение, то останавливаясь. Сама тема лекции — впечатления от пестрой и большой берлинской жизни, — а может быть, и сниженное настроение лектора предрасполагали к разбросанности и лишали речь Белого покоряющего воодушевленного единства, которое так захватило меня в его выступлении на вольфиловских поминках Блока. Речь Белого не была гладкой, а лектор казался хмурым или чем-то озабоченным. Словам Цветаевой о сопровождающем Белого сиянии на этот раз трудно было бы поверить. Теперь, когда вспоминаешь об этом, как о далеком прошлом, думаешь, что эта затрудненность, шероховатость речи Белого в конечном счете зависела от внутренних причин — от той корректировки, от того трудного пересмотра своей позиции, которыми он был тогда занят.

Мои впечатления от этой давней лекции и о брошюре, связанной с нею (я недавно ее перечитал), свидетельствуют о сдвиге в мировоззрении Белого. «Серо-бурый» буржуазный Берлин послевоенной поры был воспринят им как царство фокстротирующих призраков, как жалкое кладбище когда-то великой германской культуры. Такой же убогой, бездуховной, творчески импотентной представилась ему и нашедшая пристанище в Берлине русская эмиграция. Очевидно, все эти наблюдения и выводы были до предела обострены в восприятии Белого исключительно тяжелым личным поражением — разрывом с мучительно любимой им женщиной, женой Асей.

Еще в молодости, в 1907—1908 годах, на страницах «Весов» Белый в своих фельетонах громил русский бытовой и литературный декаданс эпохи реакции. В Октябрьской революции он увидел духовное обновление мира, принял ее и приблизился к ней на ту дистанцию, которая была для него возможной. В послевоенном Берлине яростное презрение его к «буржуазному Содому», к одичанию, разложению душ, «нудной скуке», «организованному безумию» (выражения из брошюры Бе-

лого) вспыхнуло с прежней силой. При этом, сравнивая по памяти лекцию Белого с его брошюрой, я утверждаю, что критика, которой он подвергал эмиграцию, особенно литературную, была в лекции более развернута, чем в брошюре (мне помнится, он отозвался положительно лишь об одном эмигранте — о Саше Черном). И всему этому «царству теней» Белый противопоставлял свою веру в революционную Россию, в ее душевное здоровье и в ее устремленность к подлинной культуре.

Тогда еще не всем и не совсем было ясно, что эта лекция отразила новые устремления Белого — его желание упрочить связь с советской действительностью (недоброжелатели Белого называли это конформизмом). Это было началом пути, на котором возникли его книга «Ветер с Кавказа» и его трехтомные мемуары, написанные уже с новых позиций.

И не удивительно, что публика того времени, наполнявшая Капеллу, далеко не однородная по составу и настроению, слушала Белого напряженно и с разными чувствами — с симпатией и осуждением. Новые позиции Белого вызывали сочувствие большинства, но удовлетворяли далеко не всех. И осуждение недовольных не осталось без выражения.

Отчетливо помню текст одной из записок (она была, по-видимому, без подписи), которую Белый с дрожанием в голосе прочитал аудитории:

— «Когда я вас слушаю, мне стыдно за человека».

Эта записка сильно взволновала и расстроила Бориса Николаевича, и он не сумел скрыть своих чувств от публики. Он казался растерянным, разоруженным, почти жалким.

Этот случай напомнил мне инцидент, омрачивший одно из выступлений Маяковского. Прочитав вслух анонимную и действительно оскорбительную записку, он пришел в бешенство. Он буквально взревел и готов был тут же на эстраде сокрушить незримого врага. Белый показал себя иначе. В жестах и на лице его боль пересилила гнев. Я уже говорил, что Белый был способен к резкой полемике, к страстному отпору, к ожесточенному нападению, но на этот раз в его фигуре появилось что-то беспомощное. Он пытался как-то ответить на записку — что именно, я не запомнил, да, наверно, и трудно было запомнить его полувнятные слова. В памяти сохранилось лишь замешательство Белого и то, что, обрывая за-

ключительные сбивчивые фразы своего ответа, он предложил своему неназванному оппоненту зайти после лекции к нему в артистическую — объясниться...

Прошло шесть долгих лет. Андрей Белый за это время написал и напечатал роман «Крещеный китаец», уже упомянутую мною книгу очерков «Ветер с Кавказа», две части романа «Москва», книгу исследований «Ритм как диалектика», переделал «Петербург» в пьесу, которая была поставлена в МХАТе 2-м. Произведений этих немало. Но интерес к их автору ослабел. Прежних читателей Белого становилось все меньше, а новое поколение его не принимало или просто не воспринимало. Публичные лекции в те годы Белый читал редко, а в Ленинграде, кажется, и вовсе не читал. Видеть его мне не пришлось до 1930 года — года моей встречи с ним и беседы.

Чтобы смысл этой встречи был понятен, я вынужден сказать несколько слов о себе.

Я окончил Ленинградский университет и первое время, как говорят, «обеспечивал себе прожиточный минимум» работой, далекой от моих главных интересов. Но исподволь я готовил себя к изучению литературы и не упускал из виду своей выношенной темы — «русский символизм». В литературных кругах и в учреждениях, имевших отношение к филологической науке, эту тему не любили. Она допускалась лишь микропорциями при условии сурового подхода к символистской культуре. Такой подход был мне неприятен, хотя, каюсь, я не уберег себя и свои писания от некоторого — вполне чистосердечного — социологического перекоса. В середине 30-х годов этот перекокс усилился. Но ситуация не изменилась. В сущности, моя тема была полулегальной, и тащить ее на своих слабых плечах мне было неудобно. Когда изредка я выступал с докладами — меня обсуждали не всегда ласково.

И все же медленно и затрудненно я входил в свою большую, влекущую меня и неведомую молодому поколению тему. Она манила многими заключенными в ней богатствами, но особенно — своим универсализмом, дыханием мировой культуры, проникшей в самые недра русского символизма и ставшей его плотью.

Символизм притягивал большими мыслями и большими словами о бытии человеческом, о жизни и смерти,

о кризисе цивилизации и индивидуализма, о смысле искусства и своими поисками (нередко утопическими) «великих решений». Я не замечал тогда, что в творчестве многих символистов, при всей новизне и изощренности их форм (так тогда казалось), иногда не хватало той подлинности переживания, того духа серьезности и целомудренной точности слова, к которым могло привести лишь действительное погружение в глубину жизни, предельная ответственность взгляда.

На первых порах я выделил вопрос, который несомненно мог дать мне широкую предварительную ориентировку и мог послужить введением к изучению основного пласта символистской культуры — поэзии. Я имею в виду историю журналистики русского символизма. Из этой работы я хотел сделать в будущем большую монографию. Конечно, эта утопическая надежда оказалась тщетной. Я должен был радоваться и тому, что мне удалось тогда написать и опубликовать два очерка о журналах символистов — о «Северном вестнике» и «Новом пути». Теперь предстояло выполнить очередную, самую ответственную часть моего первоначального замысла — изучить и охарактеризовать наиболее влиятельный и боевой орган символистской периодики — журнал «Весы».

Я ознакомился с материалами, необходимыми для этой работы, прежде всего с текстом самих «Весов». Занимался в архивах и по мере возможности встречался с оставшимися в живых и находившимися в пределах досягаемости участниками литературного движения начала века, теми, которые могли дать и давали нужные сведения. С некоторыми из них после этих встреч у меня установились прочные многолетние связи. Я беседовал с редактором-издателем «Весов» С. А. Поляковым, И. М. Брюсовой, П. П. Перцовым, К. И. Чуковским, Г. И. Чулковым, Р. В. Ивановым-Разумником, М. А. Кузминым, Л. Я. Гуревич, К. А. Эрбергом. К этому ряду относится и моя встреча с Андреем Белым. (Конечно, лирически она осталась для меня вне всех этих рядов и сравнений.)

Она произошла в подмосковном поселке Кучино, где Борис Николаевич, не найдя себе пристанища в Москве, жил уже целых пять лет.

У меня не было рекомендаций к нему. Поэтому, сядя в поезд на Курском вокзале, сидя в вагоне, выходя из него на станции Кучино и приближаясь к небольшому деревянному дому, который служил жилищем Андрею

Белому, я сильно волновался: буду ли я принят или придется возвращаться ни с чем. И опасения мои оказались отчасти основательными.

На мой стук в дверь мне открыла пожилая женщина («хозяйка?», «цербер?», — подумал я) и сразу сразила меня сообщением:

— Бориса Николаевича нет дома.

Я выразил огорчение, но не сдался, не ушел и, садясь на стоявшую вблизи скамейку, сказал, что буду его ждать. Было лето, и ожидание не пугало.

Коротая время, я оглядывал прилегающий к дому дворик с редкими деревьями. На нем располагался, кроме дома, покрытый дерном ледник и сарай. С двориком соседствовал огород. Тихое, очень скромное, обыкновенное подмосковное жилье! Неподалеку — лужайка, лес, просека — место ежедневных прогулок Бориса Николаевича (о прогулках я узнал впоследствии).

Я правильно угадал, что слова церберши «нет дома» были в самом деле мистификацией — общепринятым, старым, как мир, заклинанием, оберегающим от внезапных вторжений. По крайней мере, не прошло и часа моего ожидания, как входная дверь резко растворилась и из нее стремительным шагом вышел Андрей Белый. Он был в пальто и в низко опущенной на глаза шляпе. Не здороваясь, почти не смотря на меня, он заговорил — без пауз, на одном выдохе, с какой-то поразительной певучестью и страданием в голосе:

— Я никого, никого не принимаю и вас принять не могу, я занят, занят, очень занят и совсем не имею времени... И мне трудно...

В ответ я постарался объяснить ему, что у меня вполне конкретное к нему дело — вопросы по истории символизма, что я приехал из Ленинграда специально для того, чтобы поговорить с ним, и, наконец, что мне посоветовал обратиться к нему Иванов-Разумник.

Услышав все это, Белый сразу смягчился и изменил тональность. Певучая агрессивность сменилась у него певучей ласковостью, почти нежностью.

— Простите меня, пожалуйста, *голубчик*, но я сегодня действительно не могу с вами встретиться. Удобно ли вам...

Он предложил мне приехать к нему через несколько дней в поздние утренние часы. И очень мягко и добро со мною попрощался.

Голос его сопровождал меня дорогой, и особенно это

слово «голубчик». Мне померещилась в этом «голубчике» нота, почти невозможная в «петербургском» интеллигентском языке, например в речи Блока, что-то милое старомосковское, и, конечно, никакой обидной снисходительности в этом слове не было.

Назначенная встреча произошла 5 июня 1930 года. Она продолжалась не менее шести часов и вспоминается как огромный монолог Белого или, точнее, как ряд монологов. Мое участие в разговоре заключалось в направляющих вопросах и в репликах, но главным образом — в слушании.

Я записал эту беседу в двух местах. Одна запись, в тетрадке, содержала краткое изложение ответов Андрея Белого на мои вопросы, касающиеся истории «Весов». Эта запись сохранилась и частично использована в двух из моих напечатанных работ — на эту тему я писать здесь не буду. Другая запись отражала общие впечатления от разговора с Борисом Николаевичем — и давно утрачена. И однако тот факт, что эта вторая запись все-таки была сделана, и то, что мне уже приходилось рассказать о нашей беседе с Белым своим знакомым, помогло мне сохранить в памяти какие-то фрагменты этой беседы, — и я за них отвечаю.

Дом, в котором жил Андрей Белый, как я уже упоминал, был небольшой, деревянный, дачеобразный, но приспособленный для зимы. Борис Николаевич провел меня через маленькую комнату, напоминающую столовую, в другую, тоже маленькую, в которой была его спальня и в которой он, по-видимому, работал. В этой, второй комнате и происходил наш разговор. Она была почти безытной и аскетичной, как монашеская келья. В ней стоял стол, два-три стула и очень простая, аккуратно застланная кровать. (Позже я узнал, что к владениям Бориса Николаевича в этом доме принадлежала еще одна комната, где жила его жена Клавдия Николаевна, с которой я тогда не встретился, а познакомился и сблизился только после его смерти.) Ни книжных шкафов, ни книжных завалов, ни бросающихся в глаза картин, ни мягкой мебели в комнате не было. В изголовье к стенке был приколот — почему-то я зацепился за него глазами — маленький листок: список белья. Но я смутно почувствовал, что в этой скромной комнате, среди расставленных в ней незатейливых вещей, кроме Бориса Николаевича и меня, его гостя, присутствует еще кто-то, смотрит на нас и требует к себе абсолютного внимания.

Я почти сразу понял, что это Рудольф Штейнер, его взгляд, устремленный к нам с большого портрета, который висел на стене над кроватью хозяина. Его огромные, пристальные, жгуче-черные, пронзительные, «гипнотические» глаза сразу останавливались на входящем в комнату и глядели не отрываясь, властно и загадочно.

Когда мы с Борисом Николаевичем сели на стулья, он начал с того, что, полуизвиняясь, объяснил мне ситуацию, которая помешала ему принять меня в прошлый раз. А ситуация была действительно редкой. По какому-то необычайному совпадению (второе чудо на моем пути к Белому) в момент моего прошлого появления в Кучине, в это самое время, в гостях у Бориса Николаевича находился его ближайший друг и конфидендент Иванов-Разумник, с которым и я был хорошо знаком.

— Мы разговаривали с Разумником Васильевичем целую ночь, — сказал Андрей Белый, — он очень устал, прилег отдохнуть, заснул, и мне, когда вы пришли, не захотелось его будить... Он рассказал мне о вас подробно...

Далее Белый перешел к теме нашей предстоящей беседы.

— Я слышал, вы интересуетесь символизмом, его теорией. Что именно вас интересует в ней, с какой стороны вы хотите к ней подойти?..

И начался монолог... Белый сидел против меня, но часто вставал, быстрый и легкий, ходил по комнате. Ни «танца», ни «жестикуляции», ни «сияния» не было. Но речь его лилась неукротимо.

Содержание монолога Андрея Белого я не решаюсь воспроизвести. Помню только, что он начался с перечисления имен философов, значимых для теории символизма. «По Канту», «по Вундту», «по Риккерту», «по Соловьеву», «Шопенгауэр», «Ницше» и еще, еще имена, менее громкие, но все же знаменитые...

Этот фейерверк представился мне каким-то странным, почти показным, не очень нужным в нашей беседе, предназначенным не столько «на пользу дела», сколько к тому, чтобы поразить почтительно сидящего на стуле молодого человека, который и так, входя в этот дом, был преисполнен высочайшего уважения к авторитету хозяина. «Не попытка ли это возместить покинутость, забвение, уход читателей, вынужденное полумолчание, голые стены, пребывание в подмосковном захолустье?» Ручаюсь, что эта мысль — правильная или нет? — возникла

во мне уже в ту минуту, когда я слушал Белого. Тогда же к моему почтительному вниманию и интересу примешался оттенок сочувствия, я не смею сказать: сострадания.

Монолог Бориса Николаевича оборвался естественно, когда я вынул из портфеля письмо Брюсова и несколько листков, написанных его рукою (их дала мне Жанна Матвеевна, вдова поэта).

— Знакомый почерк — Брюсов! — воскликнул Белый, едва взглянув (или не взглянув? Как будто не взглянув!) на эти листы с другого конца комнаты. Его небрежная, нечаянная зоркость, умение произвольно примечать окружающее, внешнее, которое, казалось, не существовало для него, меня поразили.

Теперь мы заговорили на ту тему, которая привела меня в Кучино, — о «Весах», Брюсове, Полякове, Мережковских, соотношении сил в редакции журнала и даже о его материальной базе. Я задавал вопросы, а Борис Николаевич просто, точно, обстоятельно на них отвечал. Видно было, однако, — да это можно было и заранее предположить, — что практическая, деловая сторона редакционной жизни интересовала его гораздо меньше, чем люди, человеческие и идейные отношения.

— Борис Николаевич, под этим документом с параграфами стоит и ваша подпись. Взгляните! Помните вы его? Он назван в дневнике Брюсова «конституцией „Весов“».

Андрей Белый в ответ:

— Совершенно не помню такой бумаги! Мне, наверно, ее дали, я и подмахнул. Но я думаю: как там сказано, так все и выполнялось...

И так далее, и так далее. О «Весах» и символизме...

Но большая часть разговора не имела прямого отношения к моей теме. Моя тема выпускала ростки, ветвилась, обрастала смежными темами, и они в конце концов ее вытеснили.

Говорил главным образом, как и прежде, он, а я вставлял в его огромный, неиссякаемый монолог лишь краткие фразы.

При таком ритуале, конечно, исключалась возможность вникнуть с его стороны в личность сидящего перед ним собеседника, но присутствие, существование собеседника все же признавалось говорящим (а это не всегда бывает). Речь Белого не походила на замкнутое в себе

самодовлеющее вещание. Она была подвижной, порывистой, вибрирующей, открытой партнеру и чутко реагирующей на его реакцию.

— Вы понимаете? Вы понимаете? — это обращение, повторяемое с какой-то неврастенической навязчивостью, буквально испещряло, понижало его речь и переходило в заузное, в какую-то «глоссалалию»: «Ввы... по...? Ввы... пп...?»

Очевидно, Борис Николаевичу немало приходилось говорить перед людьми, которые его не понимали, и непонимание слушателей стало для него привычным и обязательным, превратилось как бы в презумпцию к любой его речи.

Что же сохранилось в моей памяти и в моих записях из того, что я от него тогда услышал?

Немного, в отрывках, но все же...

Он говорил о своем уединенном житье в Кучине, об уединении вообще как о необходимом условии писательской работы и вспомнил в связи с этим о толстовской Ясной Поляне и о чеховской Ялте. Параллель с Кучином вырастала сама собой, а за нею подразумевалась и аналогия с обитателями всех этих мест.

Когда разговор зашел о Штейнере, Борис Николаевич, глядя на его портрет, горячо возражал против ходячих суждений о том, что он, Белый, будто бы отрекся от антропософии и ее создателя. Белый утверждал, что он и теперь верен антропософскому учению и что в Москве есть люди, которые разделяют с ним эту веру. Можно было заключить, что его временное раздражение против Штейнера — об этом многие говорили — сменилось прежним почитанием Доктора, как было принято называть его в антропософских кругах.

При всем своем понимании творческого масштаба человека, находящегося рядом со мною, и, естественно, не желая его раздражать неловкими репликами или проявлениями своей независимости, я не хотел вместе с тем обманывать его лицемерно-сочувственным молчанием.

— Борис Николаевич, я прочитал недавно несколько книг Штейнера, и, простите меня, они во многом («во многом» было сказано для смягчения), во многом показались мне мертвыми. В них есть также и что-то некрасивое, какая-то неприятная изнанка. Когда к духовному миру прилагаются материальные, вещественные, даже анатомические уподобления... становится не по себе...

Никак не могу поверить, что в определенных местах человеческого тела вращаются какие-то астральные «цветы лотоса»... Тут что-то не то и не так!

Белый не рассердился и смотрел на меня безгневно: — Я вас понимаю. Сила Штейнера — не в книгах, а в личном общении, в прямом воздействии.

Может быть, эта фраза Белого имела несколько иную форму, но смысл ее я воспроизвожу точно.

Могу прибавить, что такого же мнения, как и Белый, придерживалась и Клавдия Николаевна Бугаева, которая относилась к Штейнеру как к своему учителю и преклонялась перед ним. Когда через много лет я передал ей эти слова Белого, она целиком с ними согласилась: «Доктор не умел писать. Вся его сила действительно заключалась в лекциях и беседах».

Это разъяснение Белого и Клавдии Николаевны помогает понять причины исключительной приверженности к Штейнеру его последователей, но оправдать или осудить антропософию как учение на основании этих суждений невозможно. И я остался при прежнем мнении. Антропософская доктрина в целом всегда представлялась мне эклектической, основанной на произвольно-фантастических допущениях, хотя, думалось мне, в теории и практике штейнерианцев, вероятно, можно найти и нечто заслуживающее внимания.

Андрей Белый, горячо веря в антропософию, получал и принимал в своем творчестве идущие от нее импульсы, но, реализуя их, сознательно или бессознательно очищал их содержание от штейнеровского доктринерства. По сути, он создавал на их основе совершенно новые структуры. Разум его искусства и такт художника приводили к тому, что догматы штейнерианской «духовной науки» фактически становились в его произведениях, как я уже говорил в связи с «Котиком Летаевым», лирическими, психологически мотивированными версиями, лишь намекающими на большее, но не заключающими в себе обязательных для Штейнера разгадок.

Ко всему этому я пришел значительно позже, но зародыши этих мыслей зрели во мне и в то время.

Во всяком случае, к антропософской теме мы с Борисом Николаевичем больше не возвращались.

В речах Белого, произносимых в тот день, появился исповедальный мотив. (Впоследствии я узнал о его способности беседовать на личные и даже интимные темы с людьми, которых он впервые видел.)

Он говорил тогда о постоянстве своего мировоззрения, о том, что и в новых условиях остается самим собой, сохраняет в себе свое «прежнее», весь опыт своего пути, ни от чего не отступая. Но вместе с тем он соединяет с «прежним» «новое», созревшее в нем за последнее время, — то, что сближает его с окружающим, с современностью. И он показал мне лежащую на столе машинописную рукопись своей книги «На рубеже двух столетий» и с наивной гордостью сказал, что в этой книге такое соединение ему удалось осуществить — и оно удовлетворяет издателей.

Помню, что наш разговор отклонился в сторону теоретической этики. Было ясно, что Борис Николаевич находится в бурной оппозиции к кантовскому учению о категорическом императиве. К сожалению, я не могу, как и в ряде других случаев, восстановить всего, что было сказано им об этом, но его общую мысль я уловил. Белый говорил, что первоисточник совести человека — в недрах бессознательного. Он утверждал, что мораль — это форма фантазии, «моральная фантазия», то есть феномен человеческого творчества — свободного, адогматического и все же по сути своей — ценностного. Клавдия Николаевна впоследствии пояснила мне, что эта мысль пришла к Белому из антропософской Мекки — из швейцарского Дорнаха. Разумеется, слова «Мекка» она не произнесла.¹

Помню также и некоторые его оценки — и более пространные, и беглые, — сделанные по ходу разговора.

Не могу забыть, например, с каким подъемом и восторгом он отзывался о постановке «Гамлета» в МХАТе 2-м с гениальным Михаилом Чеховым в главной роли. Этот действительно изумительный спектакль Белый считал антропософской мистерией (М. Чехов в самом деле был антропософом, и мистериальный характер представления я, как один из зрителей, также почувствовал).

— А вот Луначарский, — воскликнул Белый, — не заметил этого. Сидел в театре и аплодировал. И не один Луначарский был в восторге. Вы пон... (понимаете)?

¹ Размышлению о «моральной фантазии» Р. Штейнер посвятил 12-ю главу своей ранней книги «Философия свободы» («Philosophie der Freiheit»). Стоит заметить, что эта формула морали прозвучала и в романе Р. Музиля «Человек без свойств», впервые напечатанном почти через двадцать лет после появления «Петербурга». «Мораль — это фантазия... И второе: фантазия — это не произвол» (Р. Музиль, Человек без свойств. М., 1984, т. II, с. 392).

Кондукторши плакали, когда рассказывали (об этом спектакле).

Я услышал тогда и другие сочувственные слова Белого и о МХАТе 2-м, который он резко противопоставлял Камерному театру, к которому относился отрицательно. Лишь многими годами позже я узнал от Клавдии Николаевны, что Борис Николаевич не всегда одобрял и спектакли МХАТа 2-го. Она имела в виду отношение Белого к постановке в этом театре его собственной пьесы «Петербург». Несмотря на участие в этой постановке Михаила Чехова, он считал ее неудачной, испорченной столкновением разнородных режиссерских манер. Получилось, по словам Белого, как в крыловской басне о лебеде, раке и щуке (режиссеры Бирман, Татаринов, Чебан. Пусть эта тройная симметрия не наведет на мысль, что я позволил себе персональные зоологические уподобления!).

Мне трудно припомнить логическую последовательность дальнейшего разговора. Говорили о книге Павла Флоренского «Столп и утверждение истины», которую Белый назвал рассудочной. О Бердяеве, которого обвинил в догматизме, считая при этом, что его догматы слишком часто меняются. О Вл. Соловьеве, которого, кажется, ни в чем не обвинил, но высказывался о нем как будто без признаков былого увлечения.

К концу беседы Белый с трогательным доверием неожиданно остановился на судьбе русской деревни, на происходящей в эти дни полной ее перестройке, и я видел, что этот вопрос его сильно волнует...

Я давно уже беспокоился, что утомил хозяина, и стал подыматься.

Борис Николаевич провожал меня и сердечно прощался.

Стоя почти уже в дверях, в ответ на какое-то из моих замечаний, он заговорил о правдивости.

— Правда прежде всего. Правда — самое, самое главное. Быть правдивым во всем, только правдивым...

Много лет спустя, вспоминая об этих словах Бориса Николаевича, я подумал приблизительно так: задолго до нашей встречи Белый написал о правде многостраничный цикл очень тонких афоризмов, где понятие «правда» как бы просматривалось в длинном ряду зеркал и аналитических призм (см. «Записки мечтателей» № 5). Но в этом ряду не было тех обнаженно простых, с виду банальных, но решающих слов, которые я принял от него в тот день. А он был на них способен, носил их в себе, и они могли

бы осветить ярким светом тонкую умозрительную вязь его символических построений на тему о правде. «Быть правдивым во всем, только правдивым...»

Это последние большие слова, которые я услышал от Андрея Белого. Я встретился с ним еще раз в Царском Селе на подступах к жилищу Иванова-Разумника, но это была беглая встреча, и о ней нечего рассказать.

Когда я вышел от Белого, в Кучине начинало смеркаться. Я шел к станции полный впечатлениями. Деревянные домики, приземистые, крытые дранкой и железом, с потускневшими уже, поблескивающими стеклами, дрова под дощатыми навесами, серые рассохшиеся заборы, деревья, белье, развешанное на веревках, одинокая коза на улице — все окружающее казалось в этот летний вечер грустным и сиротливым. «Милое, грустное, вечное» — к этой теме и к этой формуле Белый возвращался много раз. А здесь, на кучинской улице, было и «милое» и, может быть, «вечное», но преобладало «грустное». Эта грусть каким-то обратным светом освещала то, что я еще не до конца осмыслил, но видел и слышал в скромном (до боли скромном!) обиталище кучинского отшельника.

Да, я хорошо помню сложность своего чувства, свое желание охватить и понять пережитое. Одиноким стареющий человек с невероятными белыми глазами (а были — синие!), почти бесплотный духоносец и духовидец, с изумительным, поражающим дарованием, но уже с признаками творческой усталости, напряженный, вибрирующий, как струна, рвущийся за пределы замкнутого комнатного пространства, мятущийся в этом пространстве, но натыкающийся на непреодолимые преграды, осужденный временем и самим собой, всем составом своей ни с чем не соизмеримой личности на трагическое отчуждение. Сила и — простите меня еще раз за кощунственные слова, которые, может быть, и не следовало бы выговаривать, — сила, возбуждающая сочувствие и жалость.

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел.
Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел.

Об этих стихах вспоминали и писали, кажется, все, кому хотелось вникать в личность и в творчество Белого как в целостное явление, а не только в композицию

его произведений или в его ритмическую теорию. Мотив страдания, человеческой боли прошел через всю его жизнь и все его сочинения. «Душа моя» — «вставало из сердца» одного из действующих лиц главного романа Белого. «Откликнись, душа моя: бедный я... Перед тобою паду я с разорванной жизнью... Вспомни меня: бедный я...»

Поразительные взлеты, литературные победы, сверкающие мысли, неврастенические срывы, прикосновения к сокровенным тайнам, обаяние личности, но где-то в глубине — неотступное звучание этого сиротского мотива: «Золотому блеску верил, а умер от солнечных стрел...» Я думал об этом, еще не читая стихов о Белом Мандельштама, который назвал его в них «сиротой».

И все-таки я знал, что на фоне наплывающего забвения не все забыли Андрея Белого. Были люди, которые и в то время продолжали им интересоваться. Чаше всего — старшего, но также и среднего поколения и даже моего, тогда — молодого. Эти немногочисленные, но верные почитатели Белого (их и прежде было сравнительно мало, но все-таки больше) прощали ему неожиданные повороты в его позиции и в поведении, отдельные проявления творческой утомленности и вспоминали его не как автора натруженной «Москвы» и вымученных «Масок», а как создателя неизмеримо превосходящего их по силе «Петербурга» и, главное, как *фигуру*, как личность, выходящую из всех узаконенных рамок, рядов и иерархий.

С большим интересом расспрашивал меня о Белом Борис Пастернак, у которого я побывал через несколько дней после описанной мною кучинской встречи.

Иначе отнеслась к моему сообщению о свидании с Белым Любовь Дмитриевна Блок (разговор с нею происходил значительно позже). Она не обнаружила желания расспросить о жизни Бориса Николаевича и ограничилась лишь одним, вполне равнодушным, вопросом, на который, конечно, не ожидала ответа:

— Он все такой же, сумасшедший?

Наигранность тона, если она присутствовала в этой небрежной вопросительно-растянутой реплике, не меняет ее содержания. Отношение к Белому сказалось в ней с полной определенностью.

Тогда же, без всякой провокации с моей стороны, Любовь Дмитриевна, упрощая и ретушируя события, рассказала мне о любви к ней Андрея Белого и о своей

бурной реакции (так она говорила) на его письменное предложение стать его женой.

— Я очень рассердилась и разорвала его письмо, — сказала Любовь Дмитриевна, заканчивая свое краткое и неточное повествование.

Справедливее к Белому оказалась Жанна Матвеевна Брюсова, простая и трезвая женщина, с которой мне в то время приходилось много общаться.

— Я знаю его хорошо, — сказала она, выслушав мой рассказ о Белом, — он может быть человеком...

Жанна Матвеевна не разъяснила мне тогда смысла этих слов, но я почувствовал в них скрытую направленность против тех поклонников и бесчисленных противников Белого, которые, увлекаясь его эксцентричностью или возмущаясь ею, просмотрели в нем человечность, любовь к людям, боль за человека и за свою подлинно любимую им родину.

Теперь, когда мы, по-видимому, начали исподволь поворачиваться лицом к Андрею Белому и даже как будто изучать его, нам остается присоединиться к простодушным словам Брюсовой и дополнить ее своими словами.

Да, Андрей Белый был неповторимо-оригинальной индивидуальностью, замечательным писателем, человеком высокого духа, трагического миропереживания, трагической судьбы. Он был человеком, наделенным большой силой и большой слабостью, «русским странником», безытным и кочующим, таким, как Велимир Хлебников, Марина Цветаева и Владимир Соловьев. В их обликах объединялись совпадающие смысловые корни: странничество и странность.

Почти все главное, что мы знаем о Белом, пришло к нам из его произведений и воспоминаний его и о нем, в которых отразилась его феноменальная личность. Но какие-то черты, поясняющие явление Андрея Белого, какие-то лучи, идущие от его индивидуальности, уловил и я, глядя на него и слушая его, живого. Мне удалось видеть Андрея Белого, каким он был в жизни, только с краю, только сбоку, но и то немного, очень немного, что я увидел и о чем рассказал на этих страницах, оставило в моей памяти глубокий след.

ОБ АННЕ АХМАТОВОЙ, КАКОЙ ПОМНЮ

1

В первый раз я увидел Ахматову в 1923 или в 1924 году на вечере поэтов, устроенном Союзом писателей. Это было на Фонтанке, недалеко от Невского, в тогдашней резиденции Союза. Ахматова стояла в фойе и оживленно разговаривала с двумя или тремя неизвестными мне дамами. Она была в белом свитере, который туго охватывал ее фигуру, выглядела молодой, стройной, легкой. Разговор также казался легким и непринужденным, с улыбками. От Ахматовой веяло свободой, простотой, грацией.

На эстраду она взшла такой же и вместе с тем другой, в новом облике. Она прочла всего два коротких и острых стихотворения. Было похоже на то, что она не хочет дружить с аудиторией и замыкается в себя. Прочитав стихи, не сделав даже краткой паузы, не ожидая аплодисментов и не взглянув на сидящих в зале, она резко и круто повернулась — и мы перестали ее видеть. И в этом жесте было уже не только изящество, но сила, смелость и вызов.

Человеческий образ Ахматовой с того вечера крепко запомнился и соединился с давно уже сложившимся образом ее поэзии.

Я был тогда студентом-первокурсником. В жизни моей и моих сверстников, товарищей по университету этих и последующих лет, стихи занимали огромное место, затопляли наши досуги, мешали ученью. Они, между прочим, почти заменили нам ушедшую из культурного обихода 20-х годов философию. Мы читали их днем и ночью, в одиночку и друг другу, списывали их в тетради и писали сами. Эпоха расцветала невиданной поэзией, связанной с поэзией предшествующей и

противопоставленной ей. Блок, Мандельштам, Пастернак, конечно Маяковский, подалее — Хлебников, позже — Заболоцкий притягивали с особенной силой. Любопытствовали к Вагинову, интересовались символистами, Гумилевым, Анненским, Клюевым и наряду с ними — Тихоновым, Асеевым, Сельвинским. Широкие волны есенинского влияния проникали и в наш круг, но не имели в нем определяющего значения. Цветаеву почти не знали. Но тех, кого знали, действительно любили, иногда — до страсти, а в спорах о них — до ссор.

Но уже тогда, то есть к середине 20-х годов, в умах стихофильствующей студенческой молодежи, обычно начинавшей с повторения последних этапов дореволюционной поэзии, отношение к этим — частью уже удаленным во времени — поэтам перестраивалось и мера притяжения к каждому из них менялась. Я говорю не об исторической оценке их таланта, не о признании их историко-литературной значимости — их ценили и уважали. И не о массовых газетно-журнальных репутациях. Я говорю о личном, индивидуальном, интимном отношении к ним тех, кто действительно питался и жил поэзией. И здесь, в сфере пристрастий чутких и открытых поэзии читателей, смена поэтических притяжений, возвышение или крушение поэтических влияний, подъемы и затемнения любимых когда-то имен представляли собой обычные явления. В этом действии исторического времени, как и всегда, заключались и радость открытий, и нечто жесткое, вызывающее грусть, но неотвратимое.

Прежними «властителями дум», скорее «властителями вкусов», были Блок, Белый, Сологуб, Гумилев, Брюсов, Ахматова. Из них на наших глазах под действием времени больше всех пострадал Брюсов, едва ли не больше Сологуба. К Брюсову сохранился историко-литературный интерес, но в нашем кругу его читали «для себя» лишь редкие любители стихов. Менее чем на других действие времени сказалось на восприятии Блока. Он был любим, горячо любим многими, особенно старшим поколением. Он оставался для читателей, выросших в сфере его влияния, не только пленительным и пленяющим поэтом, но отчасти в самом деле «властителем дум». Однако на студенческих вечеринках и сборищах в Ленинграде его уже не часто читали, а подражавшие ему молодые поэты могли показаться чуть ли не архаистами.

Для меня лично и для моих сверстников, близких по духу, Блок присутствовал и тогда, и позже, и до сих пор

где-то в самых глубинных пластах души, определяя возможные для времени масштабы поэзии. Образ его, как совесть, освещал окрестности жизни, участвуя в каких-то важных жизненных решениях. Блок, стоя высоко над повседневным обиходом, был на страже духа и культуры. Чувство личности, ее достоинства и свободы сочеталось у него, в отличие от многих других поэтов, малых и больших, с редкостным умением подниматься над собой, «выходить из себя», с острым переживанием истории и своего долга перед людьми. И это было связано с самыми высокими учительскими заветами русской классической литературы.

До такой широты многие из нас не могли дойти и уходили то в одну, то в другую из односторонних поэтических правд. Но в их позиции и в их исканиях было и другое. Блоковский романтический максимализм не соответствовал возможностям жизни и, сталкиваясь с нею, приводил к трагическому конфликту, а мы были молоды и не хотели трагедии. Но и это не все. Там, где глубина сознания требует современных, прежде всего предметных, форм выражения, плотного словесного вещества, я и некоторые из моих сверстников чувствовали себя уже вне блоковских измерений, оторванными в чем-то важном от этого дорогого нам, сформировавшего многих из нас поэта. Особенно это относилось к тем из наших товарищей, кто писал стихи, то есть переживал этот сдвиг без всяких дистанционных смягчений. Мы, пишущие, также и непишущие, чувствовали, что «блоковская фактура» в наше время и для нас слишком красива, порою декоративна («Ты в синий плащ...» и т. д.), недостаточно сурова, как-то беззащитна в своей исповедальной обнаженности, уводящей, в пределе, к расслабляющей «лирике души» (жесткими словами это называли «поэзией романса»). Помню, как Николай Семенович Тихонов, мой тогдашний литературный советчик, однажды, полушутя, приглашал меня, студента-второкурсника, к себе домой на Зверинскую улицу поговорить, «как бороться с Блоком».

Мы продолжали нуждаться в Блоке, видеть в нем великого поэта. Он был нужен нам, быть может, и для каких-то последних разговоров с совестью, и для понимания подступов к сегодняшнему «эстетическому сознанию». Но теперь перед нами возникали и притягивали к себе, а для кого-то и заслоняли Блока не вполне привычные еще имена Мандельштама и Пастернака, поэтов

трудных, создавших новые типы миропереживания в слове, непосредственно приближенных к нам и вместе с тем (парадокс!) влекущих к себе своей полупостижимостью, таящейся в них заманчивой неизвестностью.

Хочется сказать кстати, что и теперь, через 50—60 лет, вся эта ситуация, круто изменившаяся в новую эпоху, в какой-то мере повторяется в соответствии с новыми витками спирали, которая раскручивается во времени. Среди многих оппозиций, характеризующих наше отношение к поэзии на сегодняшний день, существует и эта, хотя и лишившаяся прежней напряженности, вырастающая из живого прошлого, скорее духовная, чем эстетическая. Я имею в виду противостояние Блока, подновленного в поворотах, зигзагах и откровениях времени, с одной стороны, и Мандельштама, Пастернака, Цветаевой — с другой. Две стадии развития поэзии в ее высочайших вершинах, с явным преобладанием в настоящий момент, конечно без ориентации на количественные показатели, второго поколения поэтов. (Могучая, изначально трагическая поэзия Маяковского находилась и находится вне этой оппозиции, и судьба ее в наше время — совсем особая.)

Может быть, Блоку суждено в восприятии будущих поколений движение приблизительно по такой же линии (скажем, кривой), которая в свое время определила путь развития романтизма начала XIX века, после того как он сдал свои боевые, наступательные позиции. Как известно, традиция европейских романтиков в литературе и в философии еще в первой половине прошлого столетия в значительной мере ушла «под воду», «в почву», в боковые литературные русла. Творчество Блока не уходило «под воду». Блок широко и громко признан не только юбилейным признанием. Но контакт с ним современного эстетического сознания ограничен. Многие в Блоке для многих из нас невоспринимлемы, а сам Блок, «нынешний Блок», как это обычно бывает, воспринимается лишь в определенных его аспектах.

Среди читаемых и чтимых поэтов 20-х и начала 30-х годов, конечно, большое место в наших студенческих душах занимала и Анна Ахматова. В тех кругах молодежи, к которым я принадлежал, не только знали ее книги, но и чувствовали сердцем и кожей артистическую остроту, точность и художественную неопровержимость ее совершенных, кристаллических, как будто своенравных, порою капризных, покоряющих строчек. Они каза-

лись врезанными в память. Никого из других поэтов не напоминали и никого из них не повторяли. Тогда нам были еще неведомы ее трагические, суровые, граждански направленные стихи поздних лет — этих стихов еще не было. Мы не предчувствовали, что Ахматова, сохранив и преобразовав свои прежние темы, станет в свой час замечательным гражданским поэтом, умеющим с необычайной силой выражения приобщаться к исторической судьбе своей родины. Но и то, что было ею тогда уже создано, врезалось в сердце и оставалось в нем надолго, — стихи о трудной, напряженной, извилистой любви, о своем поэтическом даре, о Петербурге, городе «славы и беды», о войне 1914—1917 годов, о незабвенном для нее и для русской поэзии «приюте муз» — Царском Селе, где протекали ее детство и юность, — стихи, наполненные «терпкой печалью», горестные, почти всегда — тревожные, изредка — уютные, проникнутые болями и радостями сложной, много испытывавшей женской души.

И все же Ахматова не стала для нас тогда источником исключительного притяжения, «магнитным полем», равным по силе воздействия Мандельштаму и Пастернаку, а для пишущих, если они не были девушками-ахматовистками, не превратились в источник творческих импульсов. Одна из причин этого явления бесспорно заключалась в том, что Ахматова писала в то время мало и почти не печаталась. Но главное основание известной сдержанности в нашем отношении к ней следует искать в самом содержании ее творчества, в объеме и характере явленного в ее стихах мира, в ее сравнительной отдаленности от того, что притягивало нас в общей жизни, в жгуче переживаемом нами моменте истории.

И, кроме того, сыграла роль целомудренная осторожность, даже приглушенность ее исканий — духовных, существенных для одних, для меньшинства, и эстетических, важных для других — для тех, кто в 20-х и в начале 30-х годов рвался к демонстративной новизне и остроте. Эти энтузиасты художественной остроты, конечно, находили ее не у Ахматовой, а у иных поэтических вождей или у поэтов-островитян авангардистского толка, любимцев малых аудиторий, таких, как обериуты, молодой Заболоцкий, каким он тогда являлся, или Вагинов. Не случайно Лиля Брик рассказала в печати, что Маяковский любил стихи Ахматовой и в то же время в кругу друзей пародировал ее. Это было гиперболическим

выражением и нашего отношения к ее поэзии, хотя мы, по-видимому, любили ее больше, чем Маяковский, и, разумеется, обходились без пародий.

Разъясняю: говоря «мы», я остаюсь, как и до сих пор, субъективным и не претендую на то, чтобы выразить мнение всех читателей Ахматовой в средний период ее жизни, а выражаю лишь то, как смотрел на нее я сам и некоторая часть близких мне молодых читателей, может быть не очень малочисленная. И еще оговорка: такой представлялась нам Ахматова в 20-е и отчасти в 30-е годы. Но пришло новое время, изменилось и ее творчество, и читатели, и их запросы, и их отношение к ней. Многие из этих изменений объединяются характерным для наших дней процессом «наведения мостов», направленным к сближению, в известных пределах, оторвавшихся друг от друга, хронологически смежных поэтических эпох, к установлению относительной непрерывности культур, связи времен. Но нечто очень важное в этом восстановлении поэзии Ахматовой нужно отнести и к ее кончине, освещающей новым светом, как всегда в таких случаях, образ ушедшего:

Когда человек умирает,
Изменяются его портреты, —

писала Анна Ахматова в 1940 году.

За последнее время интерес к поэзии Ахматовой резко повысился. Читатели повернулись к ней с признанием и любовью: одни — с любовью-уважением, другие — с любовью-страстью. И эта любовь распространилась не только на ее недавнее настоящее, но и на ее прошлое. Все отчетливее формируется мысль о том, что Ахматова — один из больших поэтов России.

Как следствие этой новой ситуации, умножилась литература, связанная с именем Ахматовой. Выходят сборники ее стихов и прозы, пишутся диссертации о ней, книги, статьи, мемуары. К голосам младших современников Ахматовой, вспоминающих о ней, и я хотел бы присоединить свой голос.

Мне посчастливилось много и долгое время встречаться с Анной Андреевной Ахматовой, знать ее — не очень близко, но достаточно хорошо, в той мере, которая дает мне право о ней рассказать.

Одной из предпосылок нашего общения явились общие воспоминания о Царском Селе. Эта тема нередко всплывала в наших беседах и подспудно связывала нас, пожалуй, не меньше, чем все остальное. В Царском я родился и провел свое детство, а она — и детство, и юность, и часть своих зрелых годов. В этом отношении мы были земляками-соотечественниками. В Царском Селе, по малости лет, я не знал даже о ее существовании, но мои старшие братья были знакомы с нею и с ее первым мужем. Были и другие общие знакомые по Царскому.

Но уже взрослым я долго не пользовался возможностью встретиться с Анной Андреевной. Я не был настолько тщеславен и настолько любопытен, чтобы активно стремиться к знакомству со «знаменитыми современниками», форсировать его. Поэтому, живя с Ахматовой в одном городе, теперь уже не в Царском, а в Ленинграде, я познакомился с нею впервые лишь в 1936 году (22 января). И встретился с нею не «просто так», а по делу. Я пришел к ней в Фонтанный дом (на Фонтанке) с определенными вопросами, связанными с моими занятиями литературой ее времени.

Уже при первом моем посещении Анны Андреевны, с первых же слов было подтверждено наше «родство» с нею по Царскому Селу, которое мы оба считали своим отечеством. В нашем разговоре сразу замелькали милые нам старые имена царскосельских улиц. Мы почему-то вспомнили о царскосельских аптеках Каска и Дерингера и об источнике самых сладких (в буквальном смысле) воспоминаний — о находящейся в угловом доме на Леонтьевской улице кондитерской Голлербаха, из семьи которого, кстати сказать, вышел известный искусствовед Э. Ф. Голлербах. Я признался Анне Андреевне, что Царское Село мне часто снится — Новая улица, где я родился.

— И я часто вижу во сне Царское, — ответила Ахматова. — Но не дом, где я жила у свекрови, а Безымянный переулок у вокзала, с лопухами и крапивой, — там прошло мое детство.

Тогда же я услышал от нее:

— А я помню, когда в Царском сказали: «А у Максимовых родился сын». Это были вы.

Памятью о моей связи с Царским Селом объясняется и ее надпись на одном из поздних изданий «Четок»: «Дмитрию Евгеньевичу Максиму последнему Царско-

селу стихи из его города смиренно Ахматова. 23 апр. 1961». Хотя звание, присвоенное мне Анной Андреевной («последний Царскосел»), бесспорно было завышено и слово «смиренно» нужно отнести за счет игры и лукавства, но все же эту надпись мне не хотелось бы признать насквозь ироничной, — стародавших, «ископаемых» царскоселов осталось на свете в самом деле очень мало.

Моей первой встрече с Анной Андреевной в «Фонтанном доме» суждено было стать началом нашего многолетнего общения, длившегося — с большими перерывами — до самой ее кончины. Я посещал ее не только на Фонтанке, но и на улице Красной Конницы, куда она переехала, и в ее дачеобразной хибарке в Комарове (в «будке», как она ее называла), и в Доме творчества писателей в том же Комарове, и в больнице на Васильевском острове, где она лежала, и, конечно, в писательском доме на улице Ленина, в котором и я жил много лет, в сущности, под одной крышей с нею. Она, в свою очередь, легко и охотно откликалась на приглашения и несколько раз побывала в нашем жилище.

Нужно ли мне рассказывать об этих встречах с Ахматовой подробно, о ее суждениях, словах и словечках? Кажется, не нужно. Прежде всего, я не мог бы этого сделать, если бы даже хотел. Я записывал то, что говорила Анна Андреевна, сравнительно редко, от случая к случаю. Кроме того, как известно, существуют исключительно подробные, почти протокольные воспоминания о ней, с которыми мне состязаться нет возможности. Мне легче сейчас вспомнить об Ахматовой как о человеке и поэте в целом, чем приводить отдельные ее высказывания и реплики. Конечно, они очень важны, но так ли уж поможет нам понять Ахматову в главном присоединение ко многому уже известному ее новых высказываний? Умножение количеств — необходимо и полезно, и все же оно — далеко не единственный способ познания. Каждый человек и тем более такой большой, сложный и глубокий, как Анна Андреевна, — загадка, и разгадыванию ее, всегда относительному по результатам, иногда может помочь не столько количественное накопление высказываний этого человека, а какой-нибудь поступок его, какая-нибудь случайная, проникающая, уводящая вглубь интонация, деталь или наша объединяющая все впечатления интуиция.

Первые же встречи открыли мне Анну Андреевну именно такой, какой я ожидал ее увидеть, — совсем в

другом облике, чем тогда, на эстраде в 20-х годах, в белом свитере. Теперь это была величавая женщина, уже не молодая, с лицом благородным и, как прежде, ни на кого не похожим. Возраст, полнота, некоторая грузность, болезненность не лишали ее грации и не стирали следов былой, очень своеобразной, хорошо знакомой по портретам и фотографиям красоты. Своими движениями, речью, глазами она управляла с неизменным самовладением, уверенно и спокойно. Она держалась внимательно к собеседнику, была тактичной, в меру обходительной и в меру приветливой.

Фон, на котором выступает образ Ахматовой, — строжайший минимум бытового реквизита. Не просто безбытность, а великолепное, хотя и совсем не подчеркнутое, не «поданное», но осуществленное на деле презрение к быту. Скучный, пунктирный интерьер дома Анны Андреевны, если позволено употребить это слово, не имел ничего общего с палаццами писателей-нэбурин, владельцев двухэтажных дач, автомобилей и гарнитуров красного дерева. Бывая у Ахматовой везде, где она жила за последние 30 лет в Ленинграде, я всегда сталкивался с редчайшей, «студенческой» скромностью или даже, называя вещи своими именами, бедностью. Маленький, еле существующий письменный столик, кровать, шкаф (?), книжная полочка (?), «укладка» или чемодан для рукописей, кресло, стул или стулья — все это, с некоторыми вариантами, можно было встретить во всех жилищах Анны Андреевны. И с этим связывалось впечатление неухоженности, жизненного неустройства, наводящее на вопрос, не то реальный, не то риторический: обедала ли Анна Андреевна сегодня или ограничилась чаем и яичницей? Так думалось об Ахматовой даже в самые последние годы ее жизни, когда она стала получать приличные гонорары и, казалось, могла обновить свою обстановку и изменить образ своей жизни.

Но с такими мыслями и в этой обстановке мы, посетители Анны Андреевны, становились свидетелями поразительного явления, которое ошеломяло бы нас каждый раз, если бы мы не ожидали увидеть его и, видя, к нему не привыкли. В комнатной беспредметности и щемящей бесприютности перед нами возникала, встречая и провожая нас до передней, повелительница мощной державы — поэтической или иной — не в этом суть.

Да, где бы Ахматова ни находилась — дома, на прогулке, на эстраде, в гостях, ее сопровождал ореол зна-

чимости и значительности. Я видел ее оживленно разговаривающей, больной, даже плачущей, но всегда она оставалась человеком необычайно сильным («всех сильнее на свете»). С болью, порожденной не только жизнью, но и самим устройством ее души, ее «изначальным замыслом», она мужественно несла посланный ей судьбой «дополнительный» тяжелейший груз бед, который для других был бы непосильным. Не будучи аристократкой по рождению, она была аристократически простой, естественной в обращении, слегка торжественной, но без чопорности и надменности. Это был аристократизм человеческого достоинства, ума и таланта.

Не забуду, когда, сидя у нас дома на диване, Анна Андреевна величественно слушала граммофонную запись своего голоса (первую или одну из первых). Голос читал размеренно, на очень ровной интонации, без резких звуковых сдвигов и модуляций. Голос был низкий, густой и торжественный, как будто эти стихи произносил Данте, на которого Ахматова, как известно, была похожа своим профилем и с поэзией которого была связана глубокой внутренней связью. Мгновенные спуски в этом чтении (оттенок усталости) не нарушали общего впечатления от него. Ахматова сидела прямо, неподвижно, как изваяние, и слушала музыкальный гул своих стихов с выражением спокойным и царственно снисходительным.

— Ну как, Анна Андреевна, нравится вам это чтение?

— Ничего.

Эту монументальную, мистериальную и единственную в своем роде сцену — Ахматова наедине с эхом своего голоса — я прочно запомнил. Звуковой двойник поэзии Ахматовой, ее поздней сумрачной лирики, и ее пластичный человеческий образ соединились в этом таинственном, неповторимом, величественном диалоге ее с собой: звучащего голоса и поэта, который отвечает ему своим говорящим молчанием.

Вообще Анна Андреевна отнюдь не казалась молчаливицей, хотя была склонна скорее к молчанию, чем к разговору. Я не слышал от нее длинных монологов или продолжительных рассказов. Она любила сжимать свои мысли в афоризмы, часто меткие, яркие и остроумные. Отзывалась на шутку и сама хотела и умела шутить. Но иногда среди беседы неожиданно замолкала.

— Да... — говорила она в каком-то слегка печальном, медленном раздумье.

И становилось тихо и грустно. А она казалась не большим поэтом, а просто старым, усталым человеком.

И думалось о том, как мало мы знаем, что занимает и мучит ее в такие минуты молчания и отъединения. О чем ее печаль? О неотвратимо иссякающей жизни, о близости смерти, о своей житейской бездольности, о сложностях своих и чужих, об одиночестве в кругу друзей, о бездомности в своем доме и в гостях? Или о сыне, о котором она не переставала волноваться и мучиться не только в то время, когда он был в беде, но и тогда, когда, живя в одном городе с нею, он был внутренне оторван от нее и разобщен с нею? Может быть, обо всем этом вместе.¹

3

Ахматова по праву считалась эрудитом, человеком на редкость начитанным, знатоком не только Пушкина (предмет ее специальных исследований), но и Шекспира, Достоевского, новой и новейшей литературы. В наших разговорах о зарубежных писателях чаще других она называла имена внимательно прочитанных и высоко оцененных ею Марселя Пруста, Кафки и Джойса. Ее собеседники, даже хорошо осведомленные, могли узнать от нее много интересного и неожиданного. В этих разговорах с Анной Андреевной особенно поражала ее блистательная, феноменально точная память, которая распространялась на явления культуры в такой же мере, как и на мелочи жизненных отношений. (Мне приходилось, например, слышать от нее приблизительно такие фразы: «А прошлым летом вы говорили мне то-то и то-то».)

Анна Андреевна была органически гуманна, человечна в самом высоком и ответственном смысле слова. Как можно думать, она никогда не соблазнялась распространением в начале века слишком подвижным отношением к добру и злу и тем более лозунгами нищееанского аморализма. Она тихо и целомудренно, без показных восторгов, фанфар и сентиментальностей любила свою родину, но была совершенно чужда дурному национализму и нетерпимости к другим нациям.

¹ О матери и сыне. Не нам и не теперь судить об этой стороне биографии Анны Андреевны. Чаще всего она молчала об этом, но помню, как, лежа в больнице на Васильевском острове, сказала мне с грустью: «А Лева не пришел ко мне и не прислал своей книги!» Прибавлю: она говорила о книге, только что вышедшей.

Много думавшая и глубоко переживавшая «личное» и «общее», то, что относилось к исторической и духовной жизни, она была человеком с позицией, с убеждениями, с принципами. Но все это, как часто бывает у людей артистического строя, не приобретало у нее характера системообразных построений. В этом отношении она была далека от символистов, которые редко обходились без концепций или систем — собственных или заимствованных у их предшественников и вдохновителей. И однако это отнюдь не лишало мировоззрение Ахматовой направленности и постоянства.

Анна Андреевна была доброй, как об этом сама, просто, без всякой позы, писала в первой из «Северных элегий». Эта доброта питалась в ней волей ее широкого сердца, в котором Красота, в смысле моральной эстетики, и Добро (добро как благодать и добро как долг) сливались в одно.

К людям она относилась благожелательно и старалась выделить и подчеркнуть в них то, что признавала хорошим и ценным. Нередко от нее можно было услышать такие определения: замечательный ученый, знаменитый художник, неслыханный успех, дивные стихи (слово «дивный» она особенно любила). Подобные этим оценки были рассеяны и в ее лирике («мой знаменитый современник», «белокурое чудо» и др.). Это изначальное желание Ахматовой видеть в людях прежде всего хорошее, их «актив», если не ошибаюсь, первым в литературе отметил в статье о ней как о поэте ее близкий друг Николай Владимирович Недоброво («Русская мысль», 1915, № 7), в статье, которую она считала едва ли не лучшим из того, что было о ней написано. От Анны Андреевны уходили чаще всего с облегченным сердцем, не смущенными и растерянными, а ободренными. Даже слабых поэтов, которые в большом количестве несли или посылали ей слабые стихи, она предпочитала не огорчать резкими оценками, ограничиваясь нейтральными репликами или несколькими маловыразительными словами о частных удачах. Если же поэт был действительно достоин похвалы, она рада была преувеличить его достоинства.

Так было с хорошими, но отнюдь не блистательными стихами Марии Сергеевны Петровых, которые Ахматова, на мой взгляд, сильно перехваливала. Мало того, это стремление — хорошее в людях и ценное в поэтах — называть прекрасным могло превращаться у нее в широ-

кие обобщения. Так, например, хотя она и утверждала, вернувшись из Италии в 1964 году, что «поэзия в мире кончилась», но вскоре, не боясь противоречия, говорила мне о пышном расцвете нашей современной поэзии (она имела в виду нескольких ближайшим образом окружавших ее молодых ленинградских поэтов. Она считала даже, что нужно собирать черновики их стихов «для потомства»).

Ахматова бесспорно владела даром дружбы: когда она хотела встретиться с кем-нибудь, она этого не скрывала. У нее начисто отсутствовало то ложное самолюбие, которое нередко мешает делать первые шаги, чтобы познакомиться со своими друзьями и приятелями. Почувствовав такое желание, она звонила сама, не ожидая инициативы со стороны ее знакомых. Она поддерживала долгие и прочные дружеские связи с близкими ей людьми. И она старалась, как могла, быть им полезной. В первый раз я пришел к ней на Фонтанку накануне или незадолго до того дня, когда она должна была отправиться в далекий и чреватый жизненными осложнениями путь в Воронеж к своему другу О. Мандельштаму. И она действительно ездила к нему. И сколько таких жестов дружбы и внимания к людям от нее исходило! Сама бессребреница, она была щедрой. В границах своих малых возможностей, совсем не будучи филантропкой, а только по своему душевному устройству, она оказывала помощь, моральную и даже материальную, своим близким, а иногда — почти посторонним! Когда в последние годы ее обстоятельства изменились к лучшему, с какой легкостью она раздаривала деньги из своих гонораров, книги и вещи! И за всем этим можно было увидеть не только душевную широту, но и сознание добровольно принятого на себя долга, как бы чувство круговой поруки, которое связывает людей и обязывает их помогать друг другу. И она хотела бы, чтобы это чувство разделяли с нею ее близкие и знакомые.

Вспоминаю один случай. В 60-х годах мы собирали «с миру по нитке» деньги в пользу тяжело больной и совершенно не обеспеченной вдовы Андрея Белого — Клавдии Николаевны Бугаевой. Ахматова пожертвовала больше других. Когда же, узнав, что один из наших хороших знакомых, человек вполне обеспеченный, отказался участвовать в сборе, она в порыве гнева воскликнула:

— Он для меня больше не существует!

Нужно добавить, что этика Ахматовой не имела ничего общего с прекраснодоушием. О тех людях, которые не отвечали ее моральным требованиям, она говорила с уничтожающей резкостью и совершенно бескомпромиссно. Из имен этих осуждаемых ею лиц можно было бы составить «проскрипционный список». Не все в этом списке представляется бесспорным. На его состав в каких-то случаях могли влиять трудноуловимые для посторонних мотивы, в том числе личные антипатии Анны Андреевны. В какой-то мере этот список уже известен. Так, говоря о поэтах прежних поколений, она высказывала свое отрицательное отношение к Брюсову, человеку и поэту, а Волошина называла «дутой величиной». Однако наибольший гнев она обрушивала на Кузмина: не отказывая ему в таланте, она считала его злым, завистливым и вообще аморальным (судить об этом отзыве не берусь). Но чаще всего и особенно темпераментно она негодовала на эмигрантских поэтов-мемуаристов, касавшихся в своих писаниях ее личной жизни, — на Г. Иванова, К. Маковского, И. Одоевцеву. В их воспоминаниях она находила измышления и искажения («вранье», как она говорила), а их самих как авторов едва ли не отождествляла с их книгами. Редактору журнала «Аполлон» К. Маковскому она предъявляла исключительно тяжелое обвинение, считая, что его неуважительное отношение к стихам Иннокентия Анненского (отказ напечатать их в одном из номеров журнала), крайне взволновавшее этого глубоко почитаемого ею поэта, послужило одной из причин его смерти.

4

Труднее всего сказать о самом главном в жизни Ахматовой — о том, как рождалась ее поэзия. Ее домашние рассказывали, что, сочиняя стихи, она ходила по своей комнате и, как они выражались, «гудела». Это значило, что она повторяла и проверяла вслух возникавшие в ней слова и строки (Маяковский называл эту начальную стадию своего стихосозидания «мычаньем» — «Как делать стихи?»). Она обращалась к бумаге чаще всего лишь тогда, когда в ней складывалось все стихотворение, и записывала его на одном из случайных листочков. Самую суть зарождения и протекания творческого процесса и его природу она лучше всего характе-

ризует сама в большом лирическом цикле «Тайны ремесла» (1936—1959) и примыкающих к нему стихотворениях. Однако откровения этого цикла относятся не столько к ранней, сколько к поздней поэзии Ахматовой, которая от ее ранней лирики сильно отличается. Анализ цикла и выводы из него — очень серьезная задача, которую не решить в моих кратких заметках. Скажу лишь о том, что видится здесь с первого взгляда.

Ахматова в одном хорошо известном стихотворении этого цикла («Мне ни к чему одические рати...») признавалась, что стихи ее растут из самых малых деталей жизни, из ее «сора», возникают, как «лопухи и лебеда». Но соседние с этим стихотворения говорят, что творение поэзии осуществляется у нее и другими путями — не «снизу», а «сверху», не из «земли», а из чего-то иного. Это — пути высокого поэтического наития, той таинственно возникающей или «подслушанной» «музыки», о которой писал Блок и, на своем языке, но, по-видимому, о том же — Маяковский («Как делать стихи?»). В стихотворении «Творчество» (1936) Ахматова говорит о музыкальной первопричине поэзии, «все победившем» перевозке, таящемся в душе и в мире, в «тайном круге» «неузнанных и плененных голосов», в «бездне шепотов и звонов». В стихотворении 1959 года («Последнее стихотворение») дается целая классификация наитий, порождающих творчество, и о каждом из них говорится как о неведомом, изначально непостижимом, граничащем с полным смысла безмолвием.

Весь этот ряд стихов об искусстве — самоподслушиваний и самопризнаний — ведется в «высоком стиле». Этот стилистический строй не характерен для ранней Ахматовой. Он устанавливается в поэтических мирах сборника «Белая стая» и далее, в ее поздней поэзии.

Читая раннюю Ахматову, мы вбираем в себя ее горькие и светлые, всегда острые стихи-афоризмы, представляющие предельно сжатые психологические сюжеты, новеллы о любви и о жизни:

Сколько просьб у любимой всегда!
У разлюбленной просьб не бывает...

Я знала, я снюсь тебе,
Оттого не могла заснуть...

«Доля матери — светлая пытка,
Я достойна ее не была...

Заблудилась я в длинной весне...

Или — стихи, открытые во внешний мир... «Царско-сельские», насыщенные тихим и задумчивым лиризмом:

С колоколенки соседней
Звуки *важные* текли... (курсив мой. — Д. М.)

И — «петербургские», в которых ситуация может превращаться в символическое признание-изречение о «вечной» связи с нашим городом:

Ведь под аркой на Галерной
Наши тени навсегда...

Поздняя Ахматова во многом — другая. Ее поэзия становится сумрачней, трагичней. Вместе с тем в ней намечаются два полюса, или две ориентации. Отчетливое стремление к историческому мышлению, к историческим сюжетам и гражданским темам, а рядом — поворот от прежней прозрачности, от прежнего единоборства с символистской поэтикой — к творческому сближению с нею в основных ее атрибутах (атмосфера тайны, намеков, недосказанности, призраки, образы двойников, зеркал и т. д.). При этом обе линии позднего поэтического творчества Ахматовой сливаются в магистральной для нее, синтетической «Поэме без героя». Но во всех сферах своей поэзии — и в своем историческом живописании, и в своих трагических стихотворениях, и в своих лирических медитациях — Ахматова остается поэтом высокого строя и гармонии, которая преодолевает дисгармонию ее поэтических тем. Эта победоносная красота и просветляющая лирическая сила и явились, по-видимому, одним из главных оснований нашего притяжения к стихам Ахматовой завершающего времени ее жизни.

Вот стихотворение «Летний сад»:

И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника...

Эту красоту не спугнешь коварными домыслами о «наивности» и «архаичности» — она не боится этих размышлений и торжествует над ними.

Или — глубочайший, безбрежный лирический разлив в стихах, посвященных «Городу Пушкина»:

...Щедро взыскана дивной судьбою,
Я в беспамятстве дней забывала течение годов...

Или — гениальный «Приморский сонет» (1958, Комарово)... При первом чтении он может не войти в душу,

не задеть нашего восприятия, как это со мною, к сожалению, и случилось. Зато вживаясь в него, мы чувствуем, с какой выстраданной, победившей страдание легкостью и потрясающей простотой, с какой примиряющей и светлой скорбью поэт прощается здесь со своей жизнью:

Здесь все меня переживет,
Все, даже ветхие скворешни,
И этот воздух, воздух вешний,
Морской свершивший перелет.

И голос вечности зовет
С неодолимостью нездешней,
И над цветущею черешней
Сиянье легкий месяц льет.

И кажется такой нетрудной,
Белея в чаще изумрудной,
Дорога не скажу куда...

Там средь стволов еще светлее,
И все похоже на аллею
У царскосельского пруда.

«Приморский сонет», стихотворение ахматовское до последней точки, примыкает к тем совершенным созданиям русской лирики, Пушкина и зрелого Лермонтова, где предельная, ошеломляющая простота сочетается с изумительной точностью фиксаций внутренней жизни и бездонным лиризмом.

Но скорбная просветленность «Приморского сонета» соседствует в поздних стихах Ахматовой с поэзией острого и открытого трагического миропереживания. Упоминая о том, что запомнилось мне и полюбилось, я не буду касаться здесь этой поэтической стихии в творчестве Анны Андреевны. Об этой ее стороне я писал кратко в своем очерке «Несколько слов о «Поэме без героя». Теперь же, чтобы не оставить без внимания эту черную и резкую линию в стихах Ахматовой, я хочу привести одно из давних ее стихотворений — «Отрывок», которое напоминает мне отчасти знаменитое четверостишие Микеланджело «...мне лучше камнем быть» и пр. Это стихотворение помечено автором 1916 годом (с авторским вопросительным знаком) и, по всей вероятности, отражает отношение Анны Андреевны к первой мировой войне. Здесь — жесткое поэтическое зрение, зрение с открытыми глазами:

О Боже, за себя я все могу простить,
Но лучше б ястребом ягненка мне когтить

Или змеей уснувших жалить в поле,
Чем человеком быть и видеть поневоле,
Что люди делают, и сквозь тлетворный срам
Не смей поднять глаза к высоким небесам.

(отточие Ахматовой)

«Отрывок» — ключ ко многому, созданному поэтом в последующие годы. Трагические мотивы и окружающая их атмосфера, родственные тем, которые мы находим в «Отрывке», исключительно важны для понимания глубокого душевного состояния и творчества Ахматовой последних десятилетий.

Однако было бы непростительной ошибкой рассматривать этот трагический строй поздней лирики Ахматовой как свидетельство об ее самоизоляции, об ее отрыве от людей и страны, в которой она жила. Было бы правильной обратное суждение. В поэзии Ахматовой почти отсутствует ведущая к трагическим выводам романтическая борьба одной личности с миром или мирозданием. В трагических темах ее лирики последних десятилетий ее беда и скорбь сливаются с народной бедой. Она находит эту беду и скорбь в себе и вокруг себя.

Сейчас же, в связи с этим вопросом в широком его понимании, я хочу напомнить лишь об одном редчайшем феномене ее творчества — о ее поэтических откликах на вторую мировую войну. Они хорошо известны и получили заслуженное признание. Но я, не боясь общих мест, хочу сказать, что в этих стихах — один из высочайших духовно-поэтических взлетов поздней лирики Ахматовой за все время ее существования. Без таких стихотворений, как «Мужество», «Постучись кулачком — я открою...», «Победителям», и примыкающих к ним, поэзия Ахматовой выглядела бы не совсем такой, какой мы ее знаем. Читая некоторые из этих стихотворений, забываешь о наших литературоведческих реалиях — о стиле, лексике, фонике, поэтическом синтаксисе. Таково стихотворение о мальчике, соседе Ахматовой по ленинградской квартире, погибшем в блокаду:

Постучись кулачком — я открою.
Я тебе открывала всегда.
Я теперь за высокой горою,
За пустыней, за ветром и зноем,
Но тебя не предаю никогда...
Твоего я не слышала стона,
Хлеба ты у меня не просил.
Принеси же мне ветку клена
Или просто травинку зеленых,

Как ты прошлой весной приносил.
Принеси же мне горсточку чистой,
Нашей невосковой студенкой воды,
И с головки твоей золотистой
Я кровавые смою следы.

(1942, Ташкент)

Толковать и характеризовать это стихотворение не хватает духу.

Что я могу прибавить к этим замечаниям о немногих явившихся в моей памяти стихах Ахматовой, которые мне помогают восстановить для себя образ ее поэзии и ее живой человеческий образ, неотделимый от этих стихов?

Тема об Ахматовой, пишущей и читающей своим собеседникам стихи и говорящей о них, складывается во мне из множества разрозненных атомов, и я вряд ли сумел бы собрать их воедино. Скажу только, что Анна Андреевна охотно читала свои новые стихотворения и в ответ на просьбы ее гостей, и часто по собственному желанию и инициативе, не ожидая, чтобы ее просили и упрасивали. Я слышал в ее чтении много стихотворений, но чаще всего и наиболее последовательно, одно время почти ритуально, она читала мне из «Поэмы без героя». Она знала, что я увлечен этой поэмой, и делилась со мною отдельными ее строфами по мере их возникновения.

Но если не считать моих отношений с этой поэмой, я был все-таки недостаточно осведомлен в ее поздних стихах и скорее склонялся к хорошо знакомой и усвоенной мною ее ранней лирике. Она же сама при мне почти не вспоминала о своих первых сборниках и входящих в них стихотворениях, и моя приверженность к ним, отвлекающая внимание от ее последней поэзии, видимо не отвечала ее желанию. Она, как и большинство поэтов, предпочитала свое «новое» своему «старому», отодвинутому временем.

Анна Андреевна принимала с видимым удовольствием выражение удивления и радости (а у экспансивных посетителей — восхищения), вызванных ее стихами. Она относилась к мнению слушателей очень внимательно и, как показал мой опыт, хорошо и надолго запоминала отдельные оценочные замечания. При этом в тех очень редких случаях, когда мои суждения имели критический оттенок, она, в отличие от многих других поэтов, не испытывала или не обнаруживала досады. Бы-

вало и так, что мои сомнения как будто отвечали ее собственным раздумьям, и тогда на мои осторожные советы она кратко отвечала «подумаю» или что-нибудь в этом роде. Но иногда сомнения мои решительно отводились. Когда, например, послушав в комаровской «будке» ее прекрасное стихотворение «Читатель», я позволил себе высказать сомнение по поводу введенного в его текст чужеродного английского термина («Лайм-лайта холодное пламя»), она решительно настаивала на его уместности и необходимости.

5

Мой краткий рассказ об Ахматовой не закончен. Ахматова — большой поэт и человек большого масштаба. Но мы отклонились бы от правды, не отметив в ее прекрасном внутреннем облике некоторых человеческих слабостей, присутствие которых не мешает нам видеть ее во весь рост, во всей ее значительности и благородстве. Образ Ахматовой как человека не нуждается в «возвышающем обмане» и потерял бы частицу своей убедительности, если бы мы не взглянули на него любящими, но трезвыми глазами.

Ахматова еще в молодости пережила искушение, став предметом общего внимания к себе, вскоре превратившегося в славу. Она сама признавалась, что была очень избалована. В первые десятилетия после революции вместе со сменой людей, вкусов и культур эта слава перестала быть громкой — надолго сосредоточилась в узком, ограниченном кругу прежних почитателей Ахматовой. И все же ее забыли не все и не совсем. Пришел и ее час. Я был свидетелем ее триумфа на вечере памяти Блока в Большом драматическом театре (август 1946 г.), когда при ее появлении на сцене все присутствующие в зале, стоя, приветствовали ее полными жара и восторга, не смолкающими аплодисментами. Нечто подобное, говорят, произошло тогда и в Москве. Это была встреча с полузабытым и вновь обретенным поэтом.

Можно думать, что созерцание своей живой еще славы, сознание своей силы и своих возможностей и укрепили в Анне Андреевне ее гордыню. Я не хочу называть эту гордыню *mania grandiosa*, но представляю себе, что это было обоснованное и понятное и все же более, чем хотелось бы, подчеркнутое чувство своей значительно-

сти. Ум, такт Анны Андреевны, ее воспитанность приглушали и регулировали проявления этого сознания; но присутствие его в ее манере себя носить можно было заметить. Разговаривать с нею о литературе и о чем угодно всегда было интересно и приятно, но нередко как-то невольно, стихийно она направляла беседу от общего к частному, к темам, касающимся ее лично, — ее поэзии или ее жизни — и это было тоже интересно, но все же ограничивало горизонты общения, отнимало от него какую-то долю свободы и непринужденности.

Люди, стоявшие к Анне Андреевне ближе, чем я, рассказывали, что гордыня доводила ее иногда (вероятно, не часто) до капризов, проявлений несправедливости, почти жестокости. Я не был свидетелем таких эксцессов — Анна Андреевна даже несогласие со мною выражала очень мягко, — но и я вполне отчетливо ощущал полускрытое шевеление в ней этой гордыни. Самоутверждение принимало у нее подчас наивные формы. Как-то, предлагая мне прочесть письмо к ней какого-то поклонника из Франции, она обратила мое внимание на фразу, в которой она названа *grand poète*’ом. И несмотря на то что таких писем приходило к ней немало, она, читая их, не скрывала удовольствия и показывала их своим посетителям.

Да, она ловила знаки признания и почета. Как хотела она, чтобы о ее поэзии писали статьи и исследования! И однако можно быть уверенным, что все это было не столько проявлением славолубия в прямом смысле, которое питается из своих собственных корней, независимо от обстоятельств, но имело и другие источники — понятное желание занять в литературе подобающее ей положение.

Несколько иной характер носило ее слегка ревнивое, в чем-то похожее на соперничество отношение к тем наиболее выдающимся современным ей русским поэтам, с которыми обычно ее сопоставляли. Она отдавала им должное, вполне признавала их талант, их яркое своеобразие и значение, но вместе с тем в ее устных отзывах о них как о поэтах и людях иногда ощущалась какая-то привнесенная сдержанность и временами — перевес обычно справедливых, но порою слишком заостренных критических замечаний.

По моим наблюдениям, Ахматова больше всех из современных ей поэтов одного поколения с нею ценила Мандельштама, своего друга, во многом единомышлен-

ника, которого она признавала поэтом «одного направления» с нею (запись 17 мая 1941 г.). Она считала Мандельштама крупнее Пастернака (запись 23 июля 1959 г.). Критических замечаний о Мандельштаме я от нее никогда не слышал. Я убежден, что одной из причин, вызвавших такое отношение Ахматовой к Мандельштаму, помимо его духовной близости к ней и его реального масштаба, явилась и его трагическая судьба. Нужно сказать, что трагические перипетии в судьбах ее современников, вообще говоря, в высшей степени ее волновали и влияли на ее оценочные суждения. Помню, например, как, прогуливаясь в палисаднике нашего дома на улице Ленина, она сказала мне, что плакала над стихами Елены Михайловны Тагер, — и было ясно, что горестная участь Елены Михайловны, между прочим жившей в том же доме, сыграла в этом заметную роль.

Отношение ее к Блоку было сложным. В своих воспоминаниях Виктор Ефимович Ардов писал, что Ахматова «о Блоке говорит подчеркнуто уважительно, но не любит его».¹ Я не думаю, что вторая половина этой фразы, слишком прямолинейная и упрощающая, справедлива, но поводы к ней в суждениях Анны Андреевны можно было найти. Высочайшим образом ценя Блока как поэта, она тем не менее предъявляла к нему самому и к его поэзии ряд претензий (об этом я уже писал особо). Во всяком случае, какую-то долю напряженности, исходящей от Анны Андреевны в разговорах о Блоке, я ощущал. Это заставило меня, кстати сказать, поверить одной из самых близких приятельниц Ахматовой, которая призналась мне, что уловила в ней оттенок недовольства тем, что я занимаюсь не ее поэзией, а творчеством Блока.

О дружеском общении Ахматовой с Пастернаком и о том, что она в полной мере представляла себе размеры его дарования, хорошо известно. Отчасти — из скорбных стихов, посвященных ею памяти поэта. Но известны и ее критические оговорки по отношению к Пастернаку. Могу подтвердить, например, уже отмеченный мемуаристами ее отрицательный отзыв о его романе и о поэме «Спекторский». По ее мнению, Пастернаку роковым образом не удавалось создавать образы персонажей, существующих вне его собственного сознания: он неизбежно превращал их в проекции своей личности. При этом

¹ Ардов В. Этюды и портреты. М., 1983, с. 60.

Ахматовой представлялось, что и в жизни Пастернак был заморожен своим я и его сферой. Она считала, что Пастернак мало интересуется «чужим», в частности ее поздней поэзией. (Она говорила об этом с некоторым раздражением и до, и после смерти поэта.) Это было ее твердое и устойчивое мнение, в котором, с моей точки зрения, объективное, может быть, и преобладало над субъективным. Но однажды мне показалось, что такое соотношение критериев в словах Анны Андреевны о Пастернаке, вернее в их тоне, приобрело обратный порядок. Как-то вернувшись из Москвы вскоре после присуждения Пастернаку Нобелевской премии и бурных событий в его жизни, Ахматова в своей обычной афористической форме резюмировала в разговоре со мною свои впечатления от встречи с поэтом: «Знаменит, богат, красив». Все это соответствовало истине. Но истина в таком определении выглядела неполной, какой-то недобро сдвинутой. Чего-то очень важного для определения жизни Пастернака тех лет — жизни сложной и не такой уж благополучной — в этой формуле и в интонации, с которой она была произнесена, не хватало. Анна Андреевна могла бы найти тогда и другие слова о Пастернаке — она знала о нем все, что для этого требовалось. Но эти слова не прозвучали — их заслонила какая-то тень, которую порою можно было уловить в несомненном дружественном расположении Анны Андреевны к Пастернаку.

Но особенно заметно привкус чего-то подобного «литературной ревности» ощущался в отношении Ахматовой к Цветаевой. Цenia Цветаеву как поэта, Анна Андреевна не считала и не могла считать ее близкой себе по духу, по эстетике, по фактуре стиха. Духовно-эстетическая чужеродность этих двух замечательных поэтов едва ли не превращалась в противостояние. Как мне кажется, истинная причина этого, помимо глубинно-человеческих оснований, состоит отчасти в принадлежности их к различным «школам», сферам или даже поэтическим мирам, которые издавна давали о себе знать в широком потоке развития русской литературы, — «петербургскому» и «московскому».

Вирусы того, что я условно называю «ревностью», ощущались скорее в интонации упоминаний Анны Андреевны о Цветаевой, чем в сути ее слов. Они присутствовали также и в повышенном интересе к оценкам поэзии Цветаевой, которые исходили от собеседников Ахмат-

вой. Это было в большей мере веяние ревности, чем сама ревность. Вспоминаю отдельные реплики Анны Андреевны, относящиеся к этому «пункту», в общем вполне понятному.

Когда я попросил ее прочитать мне мандельштамовский отзыв об ее поэзии, о котором она только что упомянула, она как будто возразила на это:

— Но ведь вы больше любите Марину?! — (Смысл: зачем же читать о ней, об Ахматовой?)

Это было сказано с лукавством и с другими соседними более или менее различными чувствами (запись 15 февраля 1959 г.).

Запомнились и некоторые подробности из рассказа Анны Андреевны о двух единственных ее встречах с Цветаевой в предвоенной Москве. О содержании разговора, который вели между собой впервые увидевшие друг друга поэты, известно мало. Мы знаем, в основном, что этот разговор скорее развел их, чем сблизил. Не повторяя известного, прибавлю лишь несколько новых деталей, запомнившихся мне из рассказа Анны Андреевны.

— Марина, — говорила Ахматова, — была уже седая. От прежней привлекательности (хороший цвет лица) в ней уже ничего не осталось. Она была *démodée* («старомодная» — это французское прилагательное, несомненно, было произнесено. — Д. М.). Она напоминала московских символистских дам девятисотых годов. (Запись 15 августа 1959 г.)

Поскольку эта характеристика не только относилась к впечатлениям от внешности Цветаевой, но затрагивала и саму Марину Ивановну, мне показалась она несколько пристрастной. Может быть, подумал я (простите за мой не совсем хороший домысел!), на этот отзыв повлияло и то, что Цветаева не скрывала от Анны Андреевны, что не одобряет «Поэмы без героя» и ее стихов последних десятилетий (очень многих и важных из них она, очевидно, не знала). Так или иначе, мне думается, что в ахматовскую оценку Цветаевой примешивалось здесь и в других ее замечаниях на эту тему, хоть и в малых дозах, то, что называли когда-то «человеческим, слишком человеческим».

Я говорю сейчас об этих легких облачных образованиях, набегających в нашей памяти на прекрасный и величавый образ Ахматовой, чтобы быть до конца прав-

дивым, чтобы не опуститься до излишнего во всех случаях, даже при полном бескорыстии побуждающих мотивов, лакировочного стиля. Думая об этих, в сущности, незначительных штрихах (своего рода «оживках» — не в иконописном смысле) в портрете Анны Андреевны, я вспоминаю одно из писем Льва Толстого к Фету. Толстой, чтобы пояснить свои впечатления от чтения Гомера в подлиннике, сравнивает гомеровскую поэзию (излагаю вольно) с прозрачной, ключевой, пронизанной солнцем водой, в которой плавают попавшие в нее каким-то путем соринки. И присутствие соринки, как бы посланных в прозрачную струю самой жизнью, придает этой свежей, сверкающей воде особенное очарование, пленяющую нас достоверность. Не вносит ли, подумал я, присутствие подобных «соринки» или, скорее, их тени в живой образ Ахматовой такую же достоверность, не освобождает ли его от выдуманного почитателями холодного олимпийского ореола? Вероятно, так и есть.

Останавливать внимание на этих чертах в нашем переживании памяти Ахматовой я считал бы грехом, нарушением реальных пропорций света и тени. В итоге наших воспоминаний и мыслей эти легкие тени уходят за кулисы, как нечто полусуществующее, приставшее к большой истине. Прибавлю еще, что придавать им превосходящее их самих значение не следует и потому, что в суждениях Ахматовой, о которых идет речь, субъективный взгляд не отрывался от объективного отражения сути вещей и границы, отделяющие субъективное от объективного, определить здесь очень трудно. Ясно одно: целостный образ Ахматовой остается благородным и прекрасным и в поэзии, и в жизни.

При этом необходимо сказать, что очищение, к которому обращено с надеждой все живущее в мире, осуществляется в этом образе Ахматовой, в нашем представлении о ней не только силами времени, обнажающего во всем преходящем меру заключенных в нем света и тени, но и ее собственной силой, прежде всего — силой ее поэзии. Несомненно, в поэзии она была справедливей, просветленней и окончательнее, чем в своих устных высказываниях. Именно в поэзии она умела подняться над второстепенным и сказать о главном. В поэзии она уходила из зоны «слишком человеческого» в тех случаях, когда оказывалась в ней, и оставалась перед лицом просто человеческого, Человеческого с большой буквы. Поэтому в своих «поминальных» стихах, относящихся к

Маяковскому, которого она воспринимала, конечно, более чем сложно, а также к Пастернаку и к Цветаевой, она сказала о них, отбросив все психологические и прочие обертоны, так, как они того заслуживали — голосом высокого утверждения и признания.

Я имею в виду стихотворения: «Маяковский в 1913 году», о Пастернаке — «Памяти поэта» (о нем же в 1936 г. — «Поэт»), «Невидимка, двойник, пересмешник» (о Цветаевой), «Комаровские наброски», «Какая есть. Желаю вам другую...» (в двух последних — упоминания о Цветаевой). В этих стихотворениях говорится о «грознѣм» и «буйном» поэтическом строительстве Маяковского, о «вечном детстве», щедрости и зоркости поэзии Пастернака. Резюмирующей формулой этой главенствующей, внутренне санкционированной позиции Анны Андреевны можно признать первоначальный вариант заглавия стихотворения «Комаровские наброски», стоящий в автографе, — «Нас четверо». Выбирая такое заглавие, Ахматова имела в виду четырех больших поэтов: Мандельштама, Пастернака, Цветаеву, себя. Ставя этих поэтов под одно заглавие, она тем самым утверждала их высокое родство и достоинство.

В поэтическом творчестве Ахматовой можно найти и еще одну важную и характерную черту, связанную с тем, о чем только что говорилось. В ее стихах «О себе» присутствует скрытая мысль о самоочищении, критическая самооценка, как бы вложенная в чужое наблюдающее сознание. Эту самооценку можно найти (и ее отчасти уже находили) в ранних стихах Ахматовой и в ее позднем творчестве, например в «Поэме без героя». Но я хочу напомнить и еще одно очень показательное свидетельство, указывающее на эту черту в поэтическом (и жизненном) самопонимании Ахматовой, — на «Песенку слепого» из ее несостоявшейся пьесы «Пролог» (40-е годы):

Не бери сама себя за руку...
Не води сама себя за реку...
На себя пальцем не показывай...
Про себя сказку не рассказывай...
Идешь, идешь — и споткнешься.

Не звучит ли в содержании этой с виду незатейливой «песенки», спетой каким-то мудрым слепцом (может быть, странником, «простым человеком», таким же, как тверские «загорелые бабы» в давнем стихотворении Ах-

матовой), не звучит ли в ней предостережение об опасности, заключающейся в той индивидуалистической стихии («сказки» о своем я), которую автор в себе и в своем творчестве несомненно ощущал? Иначе говоря, не признает ли автор «песенки» правоты слепца, в наставлениях которого кроется также и упрек? Ответ на этот вопрос представляется мне ясным. И здесь, в «Песенке слепого», и в стихотворениях «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...», «Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой...» и в «Поэме без героя» мы не можем не различить признаков процесса самопроверки и оценки своей прожитой жизни, который совершается в каждом настоящем, ответственном перед своей совестью человеке и поэте. Образ Ахматовой, человека-поэта, лишенный этого просветляющего душевного движения, был бы неполон.

Мое общение с Ахматовой было, несмотря на его длительность, растянутость в годах, все же ограниченным, и я не могу, при всем желании, опираясь на наши беседы с нею, подробно охарактеризовать ее мнения, вкусы, ее литературные взгляды, приведя их, насколько это можно, в систему. Отказываясь от такой обобщающей характеристики, я нахожу более правильным заменить ее воспоминаниями и некоторыми мыслями, касающимися двух избранных мною тем. В наших беседах с Ахматовой эти темы всплывали чаще других, и я записывал ее суждения, относящиеся к ним, не так редко, как в других случаях. Одна из них — «Ахматова о Блоке», другая — «Поэма без героя».

Этим темам мною посвящены особые очерки.¹

1984

¹ См.: Максимов Д. Ахматова о Блоке. Сб. «Художественно-документальная литература». Иваново, 1984, с. 94—111; его же. Несколько слов о «Поэме без героя». Блоковский сборник VI, Тарту, 1985, с. 137—158.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ РАБОТ Д. Е. МАКСИМОВА

Книги

В. Евгеньев-Максимов и Д. Максимов. Из прошлого русской журналистики. Изд-во писателей в Ленинграде. 1930 (Раздел: Журналы раннего символизма: 1. «Северный вестник» и символисты»; 2. «Новый путь»)

Поэзия Валерия Брюсова. Л., ГИХЛ, 1940.

Поэзия Лермонтова, Л., «Сов. писатель», 1959; изд. 2-е — Л., «Наука», 1964.

Брюсов. Поэзия и позиция. Л., «Сов. писатель», 1969.

Поэзия и проза Ал. Блока. Л., «Сов. писатель». 1975; изд. 2-е — «Сов. писатель», 1981.

Статьи и очерки

О лирике Лермонтова. — Лит. учеба, 1939, № 4.

Об иронии и юморе у Маяковского (К постановке вопроса) — Научный бюллетень Ленингр. ун-та, 1947, № 18.

Александр Блок и революция 1905 года. — В кн.: Революция 1905 года и русская литература. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956.

Об изучении мировоззренческой и творческой системы Лермонтова. — Русская литература, 1964, № 3.

Критическая проза Александра Блока. — Блоковский сборник (I), Тарту, 1964.

Александр Блок и Евгений Иванов. — Там же.

Воспоминания о Блоке Е. Ю. Кузьминой-Караваевой. — Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 209, 1968.

О двух стихотворениях Лермонтова («Родина» и «Выхожу один я на дорогу»). — В кн.: Русская классическая литература. М., «Промсвещение», 1969.

Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока. — Блоковский сборник II, Тарту, 1972.

Брюсов-критик. — В кн.: Валерий Брюсов. Собр. соч., М., «Худ. литература», 1975, т. 6.

О спиралеобразных формах развития литературы (К вопросу

об эволюции А. Блока). — В кн.: Культурное наследство Древней Руси, Л., «Наука», 1975.

Брюсов и «Весы» (К истории издания) (В соавторстве с К. М. Азадовским). Лит. наследство. М., 1976, т. 85. .

О мифопоэтическом начале в лирике Блока (предварительные заметки). — В кн.: Блоковский сборник III, Тарту, 1979.

Ал. Блок и Вл. Соловьев (По материалам из библиотеки Ал. Блока). — В кн.: Творчество писателя и литературный процесс. Изд-во Ивановского ун-та, 1981.

Спасенный архив (Воспоминания). — Огонек, 1982, № 49.

О том, как я видел и слышал Андрея Белого. — Звезда, 1982, № 7.

Заболоцкий (Об одной давней встрече). — В кн.: Воспоминания о Н. Заболоцком. М., «Сов. писатель», 1984.

Ахматова о Блоке (Воспоминания). — В кн.: Художественно-документальная литература. Изд-во Ивановского ун-та, 1984.

«Весы» (В соавторстве с А. В. Лавровым). — В кн.: Русская литература и журналистика начала XX века. М., «Наука», 1984.

Несколько слов о «Поэме без героя». — Блоковский сборник VI, Тарту, 1985.

СОДЕРЖАНИЕ

1

БРЮСОВ. ПОЭЗИЯ И ПОЗИЦИЯ

Начало	8
Девяностые годы	
Позиция, мировоззрение, работа	33
Поэтическое видение	59
Поэтическое содержание	103
Брюсов и первая русская революция	134
На новых путях	143
После Октября	182

О МИФОПОЭТИЧЕСКОМ НАЧАЛЕ В ЛИРИКЕ БЛОКА

<i>Предварительные замечания</i>	199
--	-----

О РОМАНЕ-ПОЭМЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

<i>К вопросу о катарсисе</i>	240
--	-----

2

О ТОМ, КАК Я ВИДЕЛ И СЛЫШАЛ АНДРЕЯ БЕЛОГО

<i>Зарисовки издали</i>	350
-----------------------------------	-----

ОБ АННЕ АХМАТОВОЙ, КАКОЮ ПОМНЮ	377
--	-----

Краткая библиография литературных работ

Д. Е. Максимова	404
---------------------------	-----

Максимов Д.

М 17 Русские поэты начала века: Очерки. — Л.: Сов. писатель, 1986. — 408 с.

Книга известного советского литературоведа Д. Е. Максимова посвящена проблемному анализу произведений и характеристике творчества крупнейших русских поэтов начала XX века: В. Брюсова, А. Блока, Андрея Белого, А. Ахматовой, их связям с литературой эпохи.

В первый раздел книги входят очерки «Брюсов. Поэзия и позиция», «О мифопоэтическом начале в лирике Блока», «О романе-поэме Андрея Белого „Петербург“». Второй раздел образуют воспоминания об Андрее Белом и А. Ахматовой.

М $\frac{4603010101-241}{083(02)-86}$ 472—86

ББК 83.3Р7

ДМИТРИЙ ЕВГЕНЬЕВИЧ МАКСИМОВ
РУССКИЕ ПОЭТЫ НАЧАЛА ВЕКА

Л. О. изд-ва «Советский писатель», 1986, 408 стр.
План выпуска 1986 г. № 472

Редактор М. И. Дикман
Худож. редактор М. Е. Новиков
Техн. редактор Л. П. Полякова
Корректор Е. Я. Лапинь

ИБ № 5088

Сдано в набор 10.12.85. Подписано к печати 06.06.86. М 42520. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 21,42. Уч.-изд. л. 22,92. Тираж 20 000 экз. Заказ № 1576. Цена 1 р. 10 к. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель». Ленинградское отделение. 191104, Ленинград, Литейный пр., 36. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, центр, Красная ул., 1/3.

1 р. 10 к.



Д. МАКСИМОВ ♦ РУССКИЕ ПОЭТЫ НАЧАЛА ВЕКА