VICTOR
DMITRIEV

Философско-поэтическая мысль русского символизма

Philosophical and Poetic Thought of Russian Symbolism

UNIVERSITY **P**RESS
OF THE **S**OUTH

2021

Copyright 2021 by Victor Dmitriev.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the Publisher.

Published in the United States by The University Press of the South. Printed in France by Monbeaulivre.fr

E-mails: unprsouth@aol.com; universitypresssouth@gmail.com

Visit our award-winning web pages: www.unprsouth.com

www.punouveaumonde.com

Victor Dmitriev.

Философско-поэтическая мысль русского символизма.

Philosophical and Poetic Thought of Russian Symbolism.

First published in Poland by INSTITUT FILOLOGII POLSKIEJ AKADEMII PODLASKIEJ (Siedlce, 2008). ISBN: 978-83-87845-65-0.

Second Revised Edition in Europe. In Russian. In English (Preface).

xx + 526 pages. Bibliography and Index.

Cover illustration: “Centaur.” Fragment of sculptural group. © A.J. Dmitriev, 2009. Courtesy of a Private Collection. Reproduced with Permission.

Cover design by Rosana Sánchez.

l. Russian Studies. 2. Symbolism. 3. Osip Mandelshtam. 4. Velimir Khlebnikov. 5. Boris Pasternak. 6. Mikhail Bakhtin. 7. Nikolai Berdiaev. 8. Aesthetics. 9. Russian Futurists. 10. Philosophy.

ISBN: 978-1-931948-91-3 (First Revised Edition in the USA: 2010)

ISBN: 978-1-952799-25-9 (Second Revised Edition in Europe: 2021)

To my Daughter Anne
with love and respect

СОДЕРЖАНИЕ

Preface	v
Предисловие	ix
Часть Первая. Акмэ	1
Чет и нечет	3
Эпифания формы	15
Воля к ритму	28
Орфей спускается в Ад	43
Звездная канитель	62
Часть Вторая.Correspondances	83
Эолова арфа	85
Частъ Третья. **Обратимостъ**	177
Встречный бег	179
Не зачерпнув воды	211
Сквозное сцепление	243
Частъ Четвертая. Контрапункт	267
Воля к театру	269
Частъ Пятая. Непонятные вазы	341
Безусловно сущее	343
Под магической луной	353
Дательный падеж	362
Хроматическое письмо	370
Обратная утопия	379
Ненужное Я	383
Подпоручик Киже	391
Объять необъятное	410
Такая онтология	420
Джа-манай, джа-манай	429
Частъ Шестая	435
Аполлон и мышь	437
Синяя Борода	454
Мережковский и черт	466
Вместо заключения	491
Утро символизма	493
Библиография	517
Именной указатель	521

PREFACE

Many years ago I began writing a book about Osip Mandelshtam. As I burrowed deeper into the material at hand, a conviction grew within me that Mandelshtam was a Symbolist poet. My entire work took an unexpected turn, which made it vastly more interesting to me personally. And thus I embarked on a risky and polemical tack which was to create some rather complicated problems for me. In order to convince others of that which seemed to me self-evident, I began to delve deeper into a seemingly boundless mass of material. As my investigation into this material deepened, I was taken with the realization that it was necessary to write a book not about just a single poet, but about Russian Symbolism in general, and about the philosophical-poetical nature of Russian Symbolism in particular. And my conviction intensified: despite the plentiful ink spilled to establish that Mandelshtam was an Acmeist poet, he was, in fact, a Symbolist.

One could retort: "What difference does it make whether he was an Acmeist or a Symbolist? A poem either moves us or else we remain indifferent to it. Who needs all these categories?"

No one, it would seem. But if we were to answer in that way, then another question would logically follow: who needs poetry? Who needs this complicated form of expression, this conscious encryption of one's feelings, simultaneously decrypting our sensations while attempting to break their spell? There is a notion that poetic form is abstract and requires for its better understanding a certain concentration of spiritual powers which then can open up before us a marvelous opportunity to savor those lofty and joyous experiences which only poetry affords. If we accept this notion at face value, then who would not agree that poetry is a not only a form of generalization but also a vehicle for creating some new reality? Poetry, reveling in its own complexity and in its very uniqueness, at the same time wants to know and understand itself. For this to happen, however, multifarious reflections of poetry itself are required. When we gaze into a mirror, we all become a bit narcissistic. In this sense poetry is no different from us, and, like us, poetry wants to know the truth about itself.

Poetry is unique, but its goal is to endow the soul of the *Other* with this self-same uniqueness. It wants to resolve the mystery

of this contradiction not within itself, but in abstract theoretical contemplation. Terms like *Acmeist*, *Symbolist*, and *Futurist* produce in the reader (for he too is a scholar, a theoretician) a certain investment, a degree of involvement in poetry's internal process of self-definition. The reader wants to partake in the traits of unrepeatability with which poetry is imbued, the motley aroma of aesthetic abstraction with which it is permeated.

Poetry, magnetic, attracts to itself a whole row of philosophic fundamentals – picturesque, musical, philosophic images. These images are attracted to poetry by none other than their very own existence within it. Yet upon their arrival, they are surprised to recognize their own pre-existence. So, having taken up residence in the understanding soul of an ideal reader, poetry joyously perceives itself crystallizing some new complex, some more interesting and more profound reality, which in many ways derives from that same *Other*, in whose unique image it was primitively forged, somewhat at the expense of its own narcissism.

In this sketch I have unwittingly given the reader a blueprint of my book, or more precisely, a blueprint of my blueprint, the idea of my idea. Here is the objective from which I drew inspiration: to show how poetry, in the process of shaping itself into "symbolism", regally and humbly discarded those accents, colors, sounds, images, and thoughts which are intrinsic to it, but also those elements of prose fiction, philosophy, music, and painting which are external to itself. I must beg the reader's indulgence, since for me philosophy is also an art-form. It is the art of justifying each creative thought and every creative activity. Philosophy is more than a science, more than an aesthetic system, more than an epistemological tract – philosophy is that pillar on which rests poetry's unique creative form, and there it sits, rejoicing in its very uniqueness! The power of this pillar resides in its dual provenance from both the intimately individual world of internal experience and from the realm of universality. A poet must be both a philosopher and an artist. In fact, poetry is a form of philosophizing – and any genuine philosophizing is an art-form.

This is why the pages of my book bristle with references to Kant, Hegel, and Nietzsche, to Bergson and Soloviev. All of them drifted, inexorably, to Symbolism. And thanks to the infusion of their philosophic essences, it becomes clear that Symbolism embraces not only Khlebnikov, known as the leader of the Russian Futurists, but also Boris Pasternak and Osip Mandelshtam. Even further, we discern

Symbolist roots in the work of Mikhail Bakhtin and Nikolai Berdiaev; that is: in the work of those very theoreticians who were professional thinkers.

To put it briefly: the philosophical-poetical thought of Russian Symbolism is Russian art's process of reflection about itself – thought, dissolved into the myriad forms of art itself. This thought which informs all art is like dissolved salt except that this solute cannot be isolated from the solution. Without that water in which this salt is suspended, it simply does not exist. Hence the volume of this work – no sort of theoretical proof could exist without the citation of many lines of verse and philosophy. Art itself is called upon as the chief witness. It is in the forms of art itself that creative tendencies encounter other quests, discoveries, and kindred mistakes. This book is a diagnosis of the theoretical definition of this sort of relationship.

And yet, let us attempt a precipitation; let us seek after the elusive salt! We'll start by pursuing our own theoretical definition of Symbolism in a nutshell: Symbolism is that very relationship to aesthetics whereby the latter is understood as a certain indubitably extant reality, as something material. In Symbolism aesthetics becomes palpable, materialized, visible, audible, but only for the ear and for the eye of the Symbolist; that is to say, for that person whose aesthetic consciousness is focused on a certain type of reflection or on a willing alienation of the self from the material nature of the world to which we are accustomed. The creative world of the Symbolist is full of colors that speak, sounds that remain mute, and truths which flow into one another. One who delves into Symbolism fathoms the world of *esoteric* aesthetics. In this way he willingly submits to a certain symbolic transfiguration of his own bodily substance, a metamorphosis which determines a change in the very structure of the external world. I wrote about this in greater detail in my first book, *The Silver Guest*. Neither European nor Russian Symbolism conceived of anything new; these transfigurations had all existed long before. But it was precisely through Symbolism *as a great movement in world art* that such an approach became the everyday practice of art. Symbolism, it would appear, is the willful effort of the World-Spirit to transcend one of its forms into the *practice* of art. It is quite obvious that this sort of revolution was accompanied both by great accomplishments and great losses. But that is another story. The underlying thesis of this whole book is the notion that Symbolism never died, nor evaporated, but that, rather, it lives on in the form of contemporary modernism and postmodernism.

Development in both of these directions influenced my understanding of Symbolism so much that I now prefer to use the term Futuristic Symbolism. And we should remember that the task of this book is not to announce revolutionary truths about Russian Symbolism, nor to reiterate what it was and how it should be understood- in any case, it would be too little, too late! Rather, I aim to show how its philosophical-poetical foundations manifest themselves to us today.

Writing this, I was allowed just a few pages. And if these few pages had been sufficient to define Russian Symbolism from a theoretical vantage point, then I wouldn't have needed to write such a thick book! A preface is simply a door: it allows us to enter the dwelling place but does not accompany us into its chambers. It stays in its own place, awaiting the next visitor, who will pause before it, reflecting, deciding whether or not to open this strange and inviting door; the question - persisting…

…to enter or not to enter?

Acknowledgements

I would like to express my deepest gratitude to my friends and colleagues for the help they have given me in my work on this book: Dr.K.Filips-Juswigg, Dr.L.Perlovsky, Dr. G.Krasukhin, D.Vinkovetsky, V.Gabrielov.

I thank Dr. Keith Tribble for editing this preface.

I thank my student Mark Nelson for his input.

I am especially grateful to the Institute of Polish Literature at Podliasky Academy in Siedliece for their beautiful printing of the first edition of this book. I also extend my thanks to Oklahoma State University for its continued financial support of the publication of my scholarly work, and in particular for its support of this present undertaking.

—

ПРЕДИСЛОВИЕ

Как сложилась эта книга? Первоначальный замысел автора был значительно скромнее. «Символизм и Мандельштам», вот предполагаемое название предполагаемой монографии. Автору хотелось убедить читателя в той мысли, что «акмеист» Мандельштам был самым что ни на есть «классическим» символистом. Формула требовала доказательств, а это значит, что пришлось очень много заниматься каждым символистом в отдельности. Принимаясь за свою предполагаемую монографию, автор не предвидел этой трудности, думал, что если сконцентрировать внимание на Мандельштаме, то этого будет достаточно.

Первая Часть книги, которая называется «Акмэ», является результатом этой подготовительной работы: в ней автор делится находками своего «погружения» в материал, результатами еще не «сплавленными» с окончательными выводами, которые возможны только в случае симбиоза произведенных на месте «раскопок» и чисто логических рассуждений эту «полевую работу» завершающих (если вообще возможно какое-либо *завершение* в такого рода случаях).

Что касается Второй Части, «Correspondances», то это тоже из первоначального замысла, но отнюдь не подготовительные материалы. Именно книга «Камень» натолкнула автора на мысль, что никакого превращения из Савла в Павла Осип Мандельштам не пережил, а как был символистом, так им и остался. Дело тут не в словах «акмеист» или «символист», а в самой сути дела. Акмеисты делали упор на бережное отношение к *вещи*, к детальности как таковой, для них вещь была безусловно реальна, какой бы гротескной она ни казалась. У Мандельштама безусловно реальным был его взгляд на вещь. Под его взглядом *любая* вещь преображалась, принимала соответствующие этому взгляду формы… Чем это объясняется? Структурой взгляда? Но что он делает с вещью? Книга «Камень» подобна кристаллу; каждое стихотворение совершенно прозрачно, то есть через первое стихотворение можно увидеть второе и наоборот и так от начала до

конца в любом направлении[1]. Возник, естественно, вопрос о характере этой структуры; возможно ли ее описание, какова формула, объединяющая собой все эти строки? Ответ читатель найдет в книге.

Меня иногда спрашивают: а почему Часть Первая называется «Акмэ», ведь обычно это понятие связывают с «акмеизмом». Это уже потом, но прежде всего мы связываем это понятие с идеей расцвета, с идеей кульминационного момента в развитии, с некиим «инсайтом» (прозрением). А разве не *инсайтом* мировой культуры было открытие, сделанное символизмом: мир прозрачен и призрачен, а потому символичен. Предметы соответствуют друг другу не потому, что взаимодополняют друг друга в этом мире вещей, а потому что просвечивают один через другой благодаря свету, исходящему из мира сущностей; они сливаются с этим миром, в каждой светится эта *единая* сущность; каждая вещь уводит нас в мир *несказанного*… Опрозраченные, измененные предметы существуют для каких-то неведомых высших целей и сливаются в некое музыкальное единство, погружаясь в которое, мы сливаемся с высшими, неземными силами…

По мере погружения и в Мандельштама и в авторов символистов, я пришел к заключению, что символизм это не просто литературное течение. Это эзотерическое учение, суть которого заключается в онтологизации эстетических принципов; в таком к ним отношении, когда *эстетическое* воспринимается как *действительная* реальность, обладает своим самостоятельным бытием, то есть – *онтично*. Это не просто романтизм с его верой в мечту, в фантазию, когда таковая облекается в слова и краски при полном понимании того, что речь идет об искусстве, и когда жизнь, в ее романтически-художественном изображении, получает, при этом, довольно точные (реалистические) очертания. В символизме жизнь не похожа на самое себя, она неадекватна привычному, она *другая*. Пространство-время символизма – вне пространства и времени; но пространство и время у него есть… Этому пространству-времени надо было дать имя и именно к поиску такового сводился анализ «Камня».

Когда имя этому пространству-времени было найдено (читатель найдет его в книге), то тем интереснее стала задача

---

[1] Надежда Мандельштам: «…я думаю, что поэма и книга – два вида единства – отличаются не по количественному признаку (большая и малая форма), а по типу сцепления.» (Надежда Мандельштам. *Книга третья.*Paris 1987, с.181). «Камень» *сцеплен* необычайно крепко; надо было найти формулу этого сцепления…

поместить в это пространство-время так называемые теоретические работы Мандельштама («Утро акмеизма», «О природе слова», «Слово и культура»…). Отношение к этим работам, практически, одинаковое у всех: применение формально-логических законов к этому бурному кипению понятий, практически, невозможно. Даже вожди акмеизма, Гумилев и Городецкий, отказались печатать сумбурный акмеистический манифест своего лучшего поэта («Утро акмеизма»).

Итак, помещенные в пространство-время *Камня*, сумбурные статьи Мандельштама как-то вдруг «успокоились», засветились, заиграли своими (как это ни странно звучит) *четкими* гранями, каждым поворотом мысли… Насколько было мучительно чтение этих статей до сделанного открытия, настолько радостным и благодарным трудом стало их чтение после; статьи поражали своей необычной внутренней стройностью, необычной именно потому, что чисто внешне стройности в них нет. Эта стройность открывается только тогда, когда выступы и углы суждений соединяются невидимыми линиями, проходящими из центра кристалла к вершинам этих выступов и углов…

После сделанного автором открытия, Мандельштам невольно стал в его глазах чуть ли не главной фигурой символизма, а, значит, и главной опорой автора в его *теории* русского символизма. Очень может быть, что к этому открытию я подошел под влиянием исследователей, голоса которых если и доходили до меня, то довольно смутно. Пока идея не сложится у нас в голове достаточно четко, то сигналы о существовании этой идеи до нас не доходят даже и тогда, когда мы их отчетливо слышим. Книга Никиты Алексеевича Струве «Осип Мандельштам» была моей настольной книгой, а на очень важное место из нее я обратил внимание, когда было уже «поздно»:

…Г.П.Струве утверждает, что в историко-литературной перспективе Мандельштам, столь рьяно воевавший накануне Революции с символистами и футуристами, предстанет, вероятно, как тот поэт, который лучше, полнее других осуществил синтез между тремя течениями русской поэзии начала века, между символизмом, акмеизмом и футуризмом [2].

Моя долгая слепота и глухота к этому месту объясняется, видимо, тем, что сам Н.А.Струве упорно придерживается той

---

[2] Никита Струве, *Осип Мандельштам*. Лондон 1988, с.273

мысли, будто Мандельштам – акмеист. Заметил я это место уже тогда, когда «на прощание» перечитывал книги, с которыми работал. Мысль Г.П.Струве замечательно глубока и, конечно же, справедлива. Единственное, что на это можно было бы заметить, так это следующее: синтез осуществляется не в Мандельштаме, а в символизме как *эзотерическом учении*, как в сущностной глубине самого процесса. Там и Мандельштаму находится место и всем остальным символистам, и футуристам тоже. Конечно, там было место и для акмеистов тоже, ибо у каждого из них можно найти символистское письмо, но уж так сложилось, что акмеистов воспринимают как некую оппозицию символизму, в чем я лично вижу более «политический» момент, нежели наличие каких-то реальных разногласий. Тем не менее, факт размежевания чрезвычайно интересен. Я не вдаюсь в подробности, но касаюсь этой темы в связи с судьбой Мандельштама. В общем-то, акмеизм представляется мне более романтизмом, нежели символизмом, кто знает, может, в будущем я займусь этой темой вплотную, она представляется мне чрезвычайно интересной.

Между прочим, Н.А.Струве продолжает свой пассаж о символизме Мандельштама:

> Ю.Левин, пожалуй, больше и проникновеннее других потрудившийся над Мандельштамом…, приходит к заключению, что Мандельштам – «явление высокого парадигматического значения» [3].

Прямо скажем, - сказано весьма туманно, что это за «парадигматическое значение»? Всякое значение парадигматично, ибо значение *и есть* парадигма, разложение понятия на его внутренние формы. Но в этом «лингвистицизме» Левина есть свое рациональное зерно: Мандельштам «парадигматичен» в том смысле, что у него слово не хочет быть однозначным, оно хочет быть многовариантным не только по своему смысловому значению, но и по самой своей лингвистической структуре. Попав в пространство-время символизма, в эту принципиально туманную, фантастически-невероятную систему (среду), слово «расплывается», умножается самоделением, оно меняет кожу, меняет форму, то есть всячески «парадигматизируется»… Акмеизм, как мы знаем, чурался такого рода «парадигматизма»…

Объявление Мандельштама символистом не единственный парадокс книги, но парадокс самый главный, на фоне которого

---

[3] Там же, стр. 273-274

такие идеи, например, что Хлебникова лучше читать по слогам; что символистом был и Бахтин тоже; а «Доктор Живаго» совершенно символистское творение, хотя и кажутся воистину *парадоксальными,* но, все-таки, уже не такими пугающими, потому что, как говорится, есть уже «парадокс» и посильнее…

Короче, для автора книги символизм не просто литературное течение, а, скорее, великое открытие в области философско-художественной мысли, без которого теперь ни один художник обойтись просто не может. Благодаря символизму как *течению* истина эта стала всеобщим достоянием, она стала «рабочим инструментом» в руках любого, кто мыслит себя художником. Эзотерика, увы, стала экзотерикой, символизм стал «лжесимволизмом», но это уже побочный эффект, без которого никакое самое наиутонченнейшее учение обойтись не может; за такого рода последствия оно не отвечает. Как литературное течение символизм был эпохой бури и натиска, эпохой революции, перелома. После бурного своего разлива река вошла в берега, но сами берега, сами их «дали» стали другими: их почва стала другой. Берега покрылись растительностью нового типа, и если сначала деревца будущих цветов и лесов модернизма и постмодернизма казались экзотическими растениями, то теперь этими странными не то дубами, не то елями уже никого не удивишь. У символизма огромная предистория (включая тот самый романтизм, который чрезвычайно высоко ставил мечтательную фантазию) и неостановимое будущее; это не «течение», это философская *истина*. Термин «символизм» важен нам не во имя литературного течения (в этом случае есть смысл говорить об акмеизме, как его контр-течении), а во имя упомянутой *истины*, которая сегодня является основополагающим принципом модернизма. Акмеизм такой истины не дал.

Литературоведение сродни физике: есть теоретическая физика, а есть экспериментальная. Физики-экспериментаторы считают, что «теоретики» беспочвенные фантасты, которые часто просто не ведают, о чем говорят. Теоретики же с иронией относятся к экспериментаторам[4]. Я постарался в своей книге быть и тем и

[4] Наверное, было бы справедливей говорить в данном случае не о физиках-теоретиках и физиках-экспериментаторах, а о критиках и филологах (если под последними подразумевать «чистых» теоретиков и «чистых» историков литературы). Казалось бы, что совершенно очевидно: критик не может не быть, в то же время, и теоретиком (филологом), а филолог не

другим одновременно. В первую половину книги («экспериментальная физика») входят три части. В Первой Части, под названием «Акмэ», помещены короткие эссе не только о поэтах-символистах (А.Блок, Вяч.Иванов, В.Брюсов, А.Белый), но и о В.Хлебникове, об О. Мандельштаме. Последние два имени не случайны: автор хочет убедить читателя в том, что и они – символисты. Название второй части «Correspondances». Вся она, как уже, впрочем, говорилось, посвящена анализу «Камня».

Третья Часть («Обратимость») посвящена Б. Пастернаку и О.Мандельштаму. Тут, в этой части, начинается переход от «экспериментальной физики» к «теоретической», точнее даже не «переход», а смешение. Пастернак, например, был блестящим теоретиком символизма. Может, не очень оригинальным, но чрезвычайно интересным и превосходно артикулированным. Его философское образование помогло ему тонко уловить все самые главные моменты в философских рассуждениях символистов. О поэзии Пастернака говорится немного, ибо тут пришлось бы писать монографию. О теоретических работах Мандельштама уже было сказано несколько слов. Для автора исследования эти блестящие статьи не что иное, как футуро-символистические манифесты.

С Четвертой Части книги, «Контрапункт», посвященной М.Бахтину, начинается вторая (уж *совершенно* теоретическая) половина книги. Наконец-то, совершилось примирение автора этой книги с М.Бахтиным, теории которого до этого всегда вызывали у автора недоумение, а в науке, как известно, таковое связано с *неприятием*[5]. Произошло то же самое: символизм оказался той благодатной почвой, на которой, наконец-то, полифония Бахтина перестала мне казаться бессмыслицей (в этом убеждении я был далеко не одинок, но об этом - в книге). Несколько моментов буквально захватили меня в творческом облике Бахтина: театральность его личности самой по себе, безотносительно к теориям; театральность самих теорий, то есть театральная природа самого его мышления; тяга к философичности и, конечно же, очевидный футуросимволизм, лежащий в основании его мировоззрения.

Пятая Часть («Непонятные вазы») посвящена В.Брюсову, Вл.Соловьеву, А.Белому, футуристам и многому другому. Было

может не быть критиком. Тут возникает вот какой вопрос: а насколько критическое суждение научно? Где проходит граница, отделяющая *свободу* критического (т.е. во многом субъективного, вкусового) суждения от *необходимости* чисто научного заключения?

[5] См. мою книгу «поЭТИКА», главу «Карнавал диалектики», СП, 1993.

интересно показать тонкость и глубину брюсовской мысли, как поэтической, так и теоретической. Его сомнительный роман с советской властью очень напортил поэту во мнении современников и потомков. Теперь, когда советской власти, кажется, больше нет, можно поговорить о Брюсове без боязни показаться сторонником того, что все дружно старались перетерпеть столь долгое время. Еще интересней была другая задача: показать, что в основании нападок Вл.Соловьева на молодого Брюсова было тайное влечение философа к «брюсовской» эстетике, тайное ее исповедование; именно в свете этих нападок было интересно указать на материалы, из которых явствует непосредственное знакомство знаменитого философа с самим дьяволом, что совершенно в духе символизма, самой его диалектики, его огненно-ледяной субстанции, но что, например, очень сильно противоречит слепо-восторженному преклонению перед Вл.Соловьевым Андрея Белого и его кружка. Брюсов, например, в силу собственной, сокрытой в нем «дьявольщины», был в этом отношении гораздо зрячее Белого, откуда и вся его ирония, от которой Белый буквально «на стенки лез».

Нелюбовь Брюсова к Вл.Соловьеву многие объясняли тем, что тот высмеял первый поэтический сборник поэта; но очень может быть, что тут было и нечто другое. Брюсов, например, мог не любить Соловьева по той же причине, по какой недолюбливал и Белого: за то, что Соловьев был слеп к собственно *символистской* своей природе, к коварной диалектике своей души, суть которой состояла в «нападках-влечении» ко всему, вплоть до самого «Бога». Соловьев прославлял Добро, а сам не мог обойтись без общения с дьяволом. Брюсов это чувствовал в обоих, и в Соловьеве и в Белом, и их непрямота с самими собой вызывала, быть может, его усмешку. Впрочем, книга уже написана и давать дополнительные комментарии к уже сказанному – не дело предисловия.

И, конечно, нечего и говорить об удовольствии, с каким писалось все, что читатель прочтет о футуристах. Своей книге я обязан тем, что искренно полюбил всю эту откровенно сумасшедшую братию, открыл (хотя бы для себя, не знаю, насколько мне удастся убедить в этом читателя) их абсолютное родство с символизмом… В этой части книги я также возвращаюсь и к Мандельштаму[6]; тут читатель и найдет мою полемику со школой К.Тарановского.

---

[6] Пусть читателя не удивляет вся эта «смесь». В предисловии всего не объяснишь, а что касается соседства Мандельштама с футуристами, то

Шестая Часть, быть может, самая неожиданная часть книги. Она неожиданна в двух отношениях. Во-первых, строго говоря, это должна бы быть одна из первых частей книги, поскольку речь в ней идет, главным образом, о Д.С.Мережковском, а также о влиянии французской поэзии на русский символизм. Между тем, Частью Шестой книга едва ли не завершается, ибо после нее следует развернутое заключение. Неожиданна она и в другом отношении. Речь тут, в общем-то, идет не столько о влиянии французской поэзии на русский символизм, сколько о *единстве мотивов*, о единстве *темы*. Что касается европейских влияний на русскую поэзию, то об этом написано очень много и подчас совершенно блестяще. Автору не хотелось браться за эту тему до того, как книга будет написана, потому что ему всегда казалось, что русский символизм слишком огромное, слишком значительное течение, чтобы сводиться к западным влияниям, чтобы определяться ими до такой степени, до какой это делалось до сих пор.

Влияния могут определять многое («*влиять* на многое»), но они не могут породить гениальность формы как таковую. Если по отношению к европейскому символизму русский символизм выступил в роли «ученика», то это еще не значит, что таким вот «учеником» русский символизм и остался. Это, конечно, не значит и другого – что ученик превзошел учителя. Вопрос о превосходстве или равенстве тут вообще не стоял. Весь пафос книги в другом: показать нарождение и освоение русской литературой принципиально новой темы, освоение нового интеллектуально-психологического измерения самой гуманитарной мысли. Сложность заключается в том, что мы не можем поставить вопрос: а какой же именно «темы»? А какого такого «интеллектуально-психологического измерения»?

То есть вопрос-то поставить можно, но ответ на него в двух словах невозможен, ответ возможен только один – не просто несколько книг, а целая *литература*. Не могу я предложить читателю «целую литературу» по вопросу, тем более, что литература эта существует. Могу предложить только книгу (третью по счету) в попытке как-то дополнить уже существующие взгляды, добавить что-то такое, что и мне и другим показалось бы существенным.

сошлюсь пока (в книге будет еще и Г.Иванов) на Н.Мандельштам: «Мандельштам же был чувствителен к лефовской пропаганде и многому другому». (Надежда Мандельштам. *Книга третья*, с. 181).

И вот тут-то есть смысл сказать, что Часть Шестая представляется мне, быть может, самой важной для всей книги. Русский символизм это не только эзотерическое учение об онтологической реальности эстетического, но это еще и другая тайна, вытекающая из этой первой, эзотеризм, так сказать, внутри эзотерического, тайна внутри тайны. Став онтологической реальностью, эстетическое не может справиться с глубокой этической антиномией, суть которой в противостоянии двух равно законных реальностей: онтической эстетики и онтической соматики. Пространство-время эстетического агрессивно по отношению к пространству-времени мира соматического, телесного, материального. Речь, в данном случае, идет не о сюжетных ходах и философских предпосылках, речь идет о том, что лежит на самом дне самого «течения», что спрятано даже и от самих его авторов, от его творцов, что непроизвольно вытекает из общего хода вещей, что является логически неизбежным выводом из главного символистского постулата об автономии эстетического, о его мистической энергии, способности *заместить* собою мир… Одним словом, если идею этой Шестой Части сформулировать *до* ее прочтения, то она будет звучать так: в символизме символ обладает самостоятельной волей; отражение стремится властвовать над отражаемым… Я старался показать, что французский вариант символизма (если так можно выразиться), точно так же как и русский, пришли к такому результату *бессознательно*, то есть не только независимо один от другого, но независимо и от самих себя… Все детали – в трех главах Шестой Части…

Последняя Часть называется «Вместо заключения». Почему «вместо»? Потому что о каком «заключении» может идти речь, если речь идет о такой громадной теме? Чем ближе к концу разговора, тем ближе к его началу…

В 1970 году я окончил театроведческий факультет Ленинградского Государственного Института Театра, Музыки и Кинематографии. С тех пор я отношу себя к «Ленинградской школе», о которой никто никогда не слышал (в отличие от «Тартуской школы», например), но в существование которой я свято верю, и о которой с гордостью рассказываю где только возможно. Мне повезло необыкновенно: я был учеником целой

когорты людей исключительно талантливых, смело можно сказать - выдающихся. М.О.Янковский, Г.В.Титова[7], А.В.Тамарченко, Б.О.Костелянец, Л.О.Гительман, Ю.Н.Чирва, Т.А.Марченко, М.М. Молодцова, Л.Г. Пригожина, Б.А.Смирнов, И.И.Шнейдерман. Я упомянул только тех педагогов, у которых мне довелось учиться, а ведь были люди, которые влияли на нас просто тем, что мы их видели, знали, слышали о них от своих товарищей по Институту (В.А.Сахновский, Е.Калмановский, А.А.Пурцеладзе, Б.Смирнов-Несвицкий, В.Чистякова).

Итак, повторяю, это был институт *Театра,* Музыки и Кинематографии. А какой же Серебряный век – без театра? Вне театральности? Вне музыки? И второе: именно мое театральное образование истинная причина того, что к изучению символизма я подошел как театральный историк и критик. Это свершилось помимо моей воли, это было заложено в систему подхода самой моей биографией. Благодаря этой книге я вдруг осознал, что для меня литература *всегда* была театром, всегда была формой *представления*, и как литературный критик, как литературовед я всегда оставался *театральным* критиком, всегда был театроведом. Этим, наверное, объясняется тот факт, что, помимо глубины, более всего я ценю в научных работах живость изложения, многоцветность, яркий сюжет, нескучный диалог с читателем… [8] Очень может быть, что читатель бросит мою книгу едва начав, именно по той причине, что не найдет в ней ни того, ни другого, ни третьего… Но тут уж ничего не поделаешь…

Второй моей школой оказался Славистский факультет Калифорнийского университета в Лос Анжелесе (UCLA). Здесь я получил магистерскую и докторскую степени по русской литературе, здесь многому научился от своих учителей, которым обязан систематизацией и углублением своего собственно литературного (не *театрального*) образования. Часто и с глубокой

---

[7] Галина Владимировна Титова – мой самый любимый педагог; многому научился у всех других, но у нее почерпнул более всего. Ее любви к скрупулезному анализу, эрудицией, тончайшей логикой, глубокой интуицией всегда восхищался до изумления… Под ее руководством писал свою дипломную работу.

[8] Этим, видимо, объясняется и моя попытка полемизировать со школой К.Тарановского относительно термина «подтекст». Уничтожение театральной природы этого термина явилось следствием смещения аналитической энергии исследователей в область очень странного лингво-статистического комментаторства, которое, почему-то, упорно верит в свою принадлежность к области *художественного* анализа.

благодарностью вспоминаю своих требовательных, необыкновенно знающих учителей - В.Ф.Маркова, Т.Икмана, М.Хайма, П. Хатчсона.

Но есть и другая школа – в которой не платят стипендии, не ставят отметок, но без которой никакой творческий человек состояться не может: это друзья, с которыми обсуждаются миллионы тем… Хочу выразить глубокую благодарность и признательность проф. Екатерине Федоровне Филипс-Джузвиг, Леониду Перловскому, Диане Виньковецкой, Вячеславу Габриэлову. Помнится, В.Габриэлов совершенно поразил меня фразой о том, что Моцарт, Скарлатти, Гендель – насквозь театральны, их музыку нельзя помыслить вне театра. За одну эту мысль я благодарен ему бесконечно, а он высказал немало других глубоких и интересных мыслей, которые дали толчок моей внутренней работе. Не отходя от рояля, Вячеслав прочитал мне целую лекцию о живом и мертвом контрапункте; его музыкальные иллюстрации и до сих пор звучат у меня в ушах. Под его влиянием я слегка изменил свои формулировки, но, в общем-то, и до сих пор думаю о контрапункте в терминах более философских, нежели музыкальных, то есть как о столкновении тем, точнее, о их столкновении-содружестве. Считаю, что даже в самых простых мелодиях можно найти контрапункт. Контрапункт дает жизнь любой мелодии. Кажется, здесь Вячеслав со мной решительно не согласен, но, чтобы не портить отношений, спорить со мной не стал, махнул, как говорится, рукой.

Очень благодарен своему коллеге проф. К.Трибблу за предоставленные мне богатейшие библиографические материалы, которые десять лет лежали на моих полках, а он даже не спрашивал о них, терпеливо ожидая, когда же я их верну.

Геннадий Красухин очень поддержал меня тем, что печатал на страницах своей газеты «Литература» (Москва). Мне всегда казалось, что я пишу сложно, отнюдь, как говорится, «не для простого народа», и когда он говорил мне, что статьи нравятся самым разным читателям, меня это вдохновляло на еще большее усердие выразить свои мысли как можно проще, при этом, разумеется, не ущемляя интересы самой мысли. Правда, в то же самое время, Геннадий слегка ворчал: «и далась вам эта философия, по-моему, можно обойтись и без нее».

Благодарен своему Государственному Оклахомскому Универститету за академический отпуск, во время которого и началась работа над книгой. Благодарен за финансовую помощь, оказанную университетом в переиздании книги.

Нет слов, чтобы выразить мою благодарность Институту Польской Филологии при Подлясской Академии в Сьедльце за первое издание этой книги. Особую признательность хочу выразить проф. Роману Мниху, редактору издания, и проф. Дануте Шимоник.

В заключение могу сказать одно: при переиздании книги я лишь слегка коснулся нескольких абзацев. Зная себя, боялся, что всякое углубление в текст «по новой», приведет к такой отсрочке переиздания, что придется надолго забыть о работе над книгой, которую я пишу сейчас и в которой, быть может, мне удастся пойти дальше того места, где я поставил точку вот в этой книге. Я и сам вижу, что есть и противоречия и нерешенности, но меня примиряет с этой картиной одно очень важное открытие: любая книга, - большая или маленькая, - это всегда полидиалогическая конструкция, это всегда *речь*, пламенное обращение к читателю внутреннему и читателю внешнему... Не «параллелепипед», не стройный и ловкий «кирпич», а именно *пламя*, живое, движущееся, колышащееся... Окончательно упорядочить его невозможно. После этой книги я читаю все научные работы совсем иначе: прозревая в каждой из них довольно сильный момент импровизации, *пламенности*, чувства... Если раньше, находя противоречия в том или ином научном тексте, я рассматривал их как трещины в стенах постройки, то теперь рассматриваю как развитие мысли, чье разнонаправленное движение живет идеей синтеза уже в начальный момент своего возникновения, т.е. прежде всего, стараюсь примирить найденные противоречия в пользу автора. В этой книге такого «альтруистического» настроения не то, чтобы не было вовсе, но, просто, могло бы быть и побольше. Делаю все возможное, чтобы в книге, над которой работаю сейчас, это мое новое отношение было очень заметно.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

АКМЭ

А ты знаешь, что писать облака – почти самое трудное?
С.Бетехтин-Талепоровский,художник.

ЧЕТ И НЕЧЕТ

И если наши губы отравлены в поцелуе,
Хотя и пытаешься ты порой противоречить, -
Это потому, что когда-то у стен Ветилуи
Два ассирийских солдата играли в чет и нечет.

В.Брюсов

В моей будущей книге – Me eum esse (Это - я) - я надеюсь свести действительность к роли простой модели художника; я надеюсь создать поэзию, чуждую жизни, воплотить настроения, которые жизнь дать не может, - писал совсем молодой Валерий Брюсов. - Вместе с тем - продолжает он, - я думаю, что в этой будущей книге моя поэзия найдет свои собственные краски, свои собственные формы[1].

Это можно уточнить следующим образом: моя поэзия найдет *мои собственные* краски, *мои собственные* формы… Своеобразие этих форм было в их несобственности. Они были Брюсовым, а Брюсов был ими. На эти формы претендовать не мог *никто*… Они жили своей самостоятельной жизнью…

Прологу своей книги «Juvenilia» поэт предпосылает эпиграф из Малларме, который в переводе звучит так: «Обыденная речь имеет лишь практическое отношение к сущности вещей»[2].

Из этого вытекает, что возможно «непрактическое» отношение к сущности вещей, но, стало быть, возможна и какая-то другая сущность, неуловимая чисто практическому подходу и требующая для своей расшифровки какой-то особой, «непрактической» речи.

Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.
Так бриллиант невидим нам, пока
Под гранями не оживет в алмазе.

---

[1] Брюсов В. Собр.соч. в семи томах. *Примечания* Москва 1973-1975. Т.1, с. 565. В дальнейшем цитаты из стихов Брюсова приводятся по этому изданию, тт. 1 - 3.

[2] Там же, с.133

Поэт это гранильщик алмазов. Его дело освободить пленную форму. На каждый предмет, на каждое явление он смотрит как на заточенную в этот предмет/явление форму…

Так образы изменчивых фантазий,
Бегущие, как в небе облака,
Окаменев, живут потом века
В отточенной и завершенной фразе.

Получается, что бриллиант это «окаменелый алмаз». Камень живет более интенсивной жизнью, чем «облака»… Если фраза это сущность, то сущность неадекватна форме, изменчиво бегущей фантазии… Запах цветка – его «разбегание», его облачный полет; контур цветка его «окаменение», его сущность. Или наоборот? Запах – его «окаменение», его сущность (его «бриллиант»), а контур – его алмаз?..

Гаснут розовые краски
В бледном отблеске луны;
Замерзают в льдинах сказки
О страданиях весны;

Сказки ждут своего часа – когда они освободятся ото льда, когда они «отмерзнут» и засверкают своими сказочными гранями… Бледные отблески луны подавляют в себе розовый свет, который, все-таки, пробивается сквозь них, придавая лунному свету его фантастичность…

Светлых вымыслов развязки
В черный креп облечены,
И на празднествах все пляски
Ликом смерти смущены.

Черный креп печали обрамляет любую сказку, какой бы светлой она ни была.

Под лучами юной грезы
Не цветут созвучий розы
На куртинах Красоты...

Стены Красоты неприступны: юношеское желание разбивается о них «как о стену»; под лучами жаркой фантазии не расцветает ни одного цветка…

Золотистые феи
В атласном саду!
Когда я найду
Ледяные аллеи?
Влюбленных наяд
Серебристые всплески!
Где ревнивые доски
Вам путь преградят?

Кому неизвестно, как Владимир Соловьев высмеял эти стихи?

Несмотря на «ледяные аллеи в атласном саду», сюжет этих стихов столько же ясен, сколько и предосудителен. Увлекаемый «полетом фантазий», автор засматривался на дощатые купальни, где купались лица женского пола, которых он называет «феями» и «наядами»... Будем надеяться, по крайней мере, что «ревнивые доски» оказались на высоте своего призвания. В противном случае, «золотистым феям» оставалось бы только окатить нескромного символиста из тех «непонятных ваз», которые в просторечии называются шайками... [3].

Критика была предсказана Брюсовым: «Обыденная речь имеет лишь практическое отношение к сущности вещей».

Как говорится: гаснут розовые краски в бледном отблеске луны. Соловьев «загасил» розовые краски… Критика знаменитого критика была и справедлива и несправедлива одновременно. За всеми этими «вазами» и «наядами» критик точно уловил самую обыкновенную любовную тоску, как говорится, - голое сексуальное чувство; тот самый «черный креп», которым окутаны пляшущие фантазии воображения…

Но давайте послушаем Вяч.Иванова, который, рассуждая о предвосхищении символистских идей в творчестве Бальзака, цитировал французского классика:

«Быть может, благоухания суть идеи. Ничего нет невозможного в чудесных видоизменениях человеческой субстанции». И в «Серафите» мы находим такое сближение: «Они обрели принцип мелодии, слыша песнопения неба, которые производили ощущения красок, благовоний и мыслей и напоминали бесчисленные подробности всех творений, как земная песня воскрешает мельчайшие воспоминания любви» [4].

---

[3] Там же. Примечания, с.567

[4] Иванов Вяч. *Две стихии в современном символизме,* в: *«Родное и вселенское».* Москва 1994, с.152.

Вот и у Брюсова: *песнопения неба* производят ощущение красок, благовоний и мыслей; розы брюсовских созвучий Вл. Соловьев перевел на язык обыденности, проигнорировав предупреждение поэта о принципиальной *непрактичности* языка поэзии…

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне.

Когда Владимир Соловьев высмеивал это стихотворение за его идею о возможности сосуществования и месяца и луны одновременно, он, скорее всего, исходил из того предположения, что поэтические эмоции не могут искажать объективно данной реальности. Одно дело мир чувства, другое – мир этими чувствами отражаемый. Искусство не должно его искажать, потому что в данном случае эстетическая картина мира окажется миру нетождественной… *Какому* миру, вот вопрос. В стихотворении Брюсова луна сияет на бальзаковском небе «красок и благоуханий»; смешение пространств и при этом очевидная духовная (внутренняя) их природа образуют мир *зазеркалья*, в котором и форма и количество лун определяется не астрономически-реальным небом, а количеством зеркал и углами отражения…

От самых ранних стихов Валерия Брюсова перейдем к стихам самым поздним, написанным за два-три года до смерти поэта и убедимся в том, что ничего в его поэзии не изменилось. Вот отрывки из стихотворения, написанного в августе 1922 года, оно называется «Симпосион заката»:

Всё - красные раки! Ой, много их, тоннами
По блюдам рассыпал Зарный Час (мира рьяный стиль!)
Глядя, как повара, в миску дня, монотонными
Волнами лили привычные пряности.

Эти стихи надо читать медленно, врастяжку, смакуя каждый слог; представьте себе, что вы смотрите сон и описываете его; вы внутри небесно-фантастической реальности, которая для вас – абсолютна:

Пиршество Вечера! То не «стерлядь» Державина,
Не Пушкина «трюфли», не «чаши» Языкова!

Пусть посуда Заката за столетья заржавлена,
Пусть приелся поэтам голос «музык» его;

Собственно говоря, перед нами даже не поэзия, а проза; стихи в прозе:

Всё ж, гудящие гости! каждый раз точно обух в лоб –
Те щедрости ветра, те портьеры на западе!
Вдвое слушаешь ухом; весь дыша, смотришь в оба, чтоб
Доглотнуть, додрожать все цвета, шумы, запахи!

Эх, продлить бы разгул! Но взгляни: вянут розаны;
С молоком сизый квас опрокинутый месится;
Великанам на тучах с кофе чашечки розданы,
И по скатерти катится сыр полномесяца.

Тут невольно вспоминается молодой человек, которому так хотелось увидеть золоистых наяд, скрываемых ревнивыми досками. И вот только он увидел все эти «цвета, шумы, запахи!», как они тут же стали таять, исчезать. Вл.Соловьев мог бы и тут посмеяться над уже «немолодым» поэтом, для которого, например, имена Пушкина, Языкова, Державина существуют наравне с сыром и квасом. Но для символиста эти имена такие же *световые благоухания*, как и все остальное. Поэзия Брюсова предполагает читателя, живущего в одном пространственном измерении с поэтом, а характеристики этого пространства принципиально всепространственны.

Если мир, изображаемый Брюсовым «втискивать» в классическую трехмерность, а вместе с нею и в привычную стиховую ритмику, он будет распирать ее изнутри, ломать ее, раздражать читателя своим неудобством. Если же предположить, что и сам читатель существует на правах кажимости, на правах призрака и в физическом отношении так же свободен и текуч как и облако, то читатель сразу окажется в положении астронавта, который не борется с возникшей в космосе невесомостью, а подчиняется ей и свободно перемещается между плавающими предметами. Вот отрывки из стихотворения «Волшебное зеркало»:

Все шли - точь-в-точь обыкновенное:
были дома нахлобучены;
Трамвай созвонен с телегой,
прохожим наперекор;
И дождь мокроснежьего бега
ставил рекорд.
Но глаза! глаза в полстолетие

парт дисциплине не обучены:
От книг, из музеев, со сцены –
осколки (как ни голосуй!),
Словно от зеркала Г.-Х. Андерсена,
засели в глазу.

Замечательно это «Г.-Х. Андерсена» - для Брюсова фамилии - так же материальны и весомы, как и их носители, потому что носители имен существуют на правах мандельштамовских призраков («...и с легким именем смешался»). Бытие Брюсова в советском мире, точнее - советского мира в Брюсове, было весьма эфемерным, потому что этот мир был вылеплен из облаков и в нем поэт существовал на правах человеко-облака.

Красное знамя, весть о пролетариате,
Извиваясь кольцом,
Плещет в голубые провалы вероятия
Над Кремлевским дворцом...

Насколько мы понимаем, советская власть не нуждалась в комплиментах, в которых «голубые провалы вероятия» составляли один из существеннейших моментов. Но для Брюсова и красное знамя, и пролетариат, и Кремлевский дворец, и кольцо, и провалы, и вероятие - решительно все составляет чисто символический узор, сотканный из воздушных испарений, перетекающих одно в другое...

И новые, новые, странные и дикие
Поют слова...
Древним ли призракам,
Мойрам ли, Дике ли,
Покорилась Москва?

Все это очень напоминает «тень несозданных созданий на эмалевой стене», не правда ли?

Знаю и не узнаю знакомого облика:
Все здесь иным.
Иль, как в сказке, мы все выше леса до облака
Вознесены?

(Конечно! И летаем себе среди облаков, ибо и сами-то – облакообразны…)

Здравствуй же, племя, вскрывающее двери нам

В век впереди!
Не скоро твой строй тараном уверенным
Судьба разредит!

Вот и еще один комплимент, в котором советская власть меньше всего нуждалась: рано или поздно, а от нее *ничего не останется,* потому что ее разредит «таран» (скорее всего, это ветер, ибо что же еще может *разредить* облака?). К тому же весьма знаменательно племя «*вскрывающее двери нам*». Это звучит так: «*выламывающее* двери нам», или и того хуже: «вскрывающее *вены* нам». Или вот:

Лишь гром над тобой, жизнь еще не воспетая,
Свой гимн вопил...

В этом вопле больше ужаса, чем радости… Одним словом, Валерий Брюсов мог бы сказать словами Бальзака, которые приводит все в той же своей статье Вяч.Иванов:

Я знаю, где цветет цветок поющий, где светится свет, одаренный речью, где сверкают и живут краски благоухающие... [5]

Все это живет на небе: вопит, грохочет, сгущается, разр*е*жается, краснеет, бледнеет и так далее до бесконечности…

Не только здесь, у стен Кремля,
Где сотням тысяч - страшны, странны,
Дни без Вождя! нет, вся земля,
Материки, народы, страны,

От тропиков по пояс льда,
По всем кривым меридианам,
Все роты в армии труда,
Разрозненные океаном, -

В тревоге ждут, что будет впредь,
И, может быть, иной - отчаян:
Кто поведет? Кому гореть,
Путь к новой жизни намечая?

Это стихотворение называется «После смерти В.И.Ленина». Все эти «материки, народы, страны» и так далее - нагромождение

[5] Там же, стр. 152.

облаков, не более того. И кривые меридианы, и пояс льда, и разрозненные океаны - все это синь и белизна небесного пейзажа, в котором жил символист Брюсов, осязавший «свет, одаренный речью», и видевший «краски благоухающие»... Облака, вроде овец, испуганно громоздятся на небе и не знают, что делать: гроза умерла (пастух-Зевес куда-то исчез), что будет дальше? Эта же ситуация повторится почти через тридцать лет, когда умрет следующий Зевс-громовержец и на небе воцарится такая же красочная паника... Брюсов был слишком умен, чтобы не видеть ужасы вполне земного пейзажа и, разорванный «Мойрами и Дике», поэт умер довольно скоро после революции, не в силах примирить воздушность кремлевских стен в собственной поэзии с их уродливо-давящей каменностью в мире реальном.

С лент мертвых рек Мессопотамий,
Где солнце жжет людей, дремля,
Бессчетность глаз горит мечтами
К нам, к стенам Красного Кремля!

Там - ждут, те - в гневе, трепет - с теми;
Гул над землей метет молва,
И, зов над стоном, светоч в темень, -
С земли до звезд встает Москва!

Вот с этим призрачным образом в своем воспаленном сознании, с этой ван-гоговской звездной ночью, и умер поэт, искавший забвения в наркотиках... В советский период он создал немало совершенно замечательных стихов, на которые уже никто не обращал внимания, потому что те, кто был на это способен, не могли простить ему «Красного Кремля», а те, кто поддался на «красную удочку», были одержимы Кремлем отнюдь не в символистском ключе... Брюсов оказался в положении «своего среди чужих и чужого среди своих»... Представителям «старой» интеллигенции он казался чем-то вроде пародии на Гоголя с его «Выбранными местами из переписки с друзьями», а новому поколению казался пережившим себя динозавром… Когда-то Владимир Соловьев посмеялся над ним, посмеялся талантливо и несправедливо, теперь над поэтом посмеялась сама жизнь... Быть может, не очень талантливо, но… справедливо?..

А Брюсов оставался Брюсовым, тем самым Брюсовым, о котором Ю.Тынянов говорил, что он до Блока предвосхитил Блока. Предвосхитил он и Мандельштама, только не раннего, а позднего. Предвосхитил его уже в поздний свой период, незадолго до смерти.

Эй, звезда, отвечай, на потеху ли
Ты навстречу солнцу летишь?
Не к созвездью ль Геракла доехали
Мы чрез миро-эфирную тишь?

У этого стихотворения весьма знаменательное название: «СССР». Земля, летящая к созвездию Геркулеса, явно позаимствована у Бальмонта, но это в данном случае неважно. Важно, что с совершением революции, космические фантазии символизма кажутся почти осуществленными:

Мимо - сотнями разные млечности,
Клубы всяких туманностей - сквозь!
Ну, а эти кометы - им меч нести
Вдоль Земли, вдоль Земель, на авось!

А вот Мандельштам, «Стихи о Неизвестном солдате», написанные в 1937 году:

И за полем полей поле новое
Треугольным летит журавлем,
Весть летит светопыльной обновою,
И от битвы вчерашней светло.

Как «поля полей» и «светопыль» напоминают «клубы туманностей», так кометы, что «несут мечи» напоминают «вестников битвы».

Брюсов:

Ах, не так ли Египты, Ассирии,
Римы, Франции, всяческий бред, -
Те империей, те утлее, сирее, -
Всё - в былое, в запруду, в запрет!

Мировая история сжимается до нуля. Брюсов в восторге от этого стремительного движения:

Иль напрасно над хламом изодранным
Знамя красное взвито в свой срок?
Не с покона ль веков эта хорда нам
Намечала наш путь поперек?

Футуро-супрематистские фантазии времени воткнули высокое древко красного знамени в «изодранный хлам», в мировую историю. В то время, как Брюсов любуется взвитым знаменем, Мандельштам оплакивает человека, погибающего от бессмысленно стремительной скорости:

Аравийское месиво, крошево,
Свет размолотых в луч скоростей,
И своими косыми подошвами
Луч стоит на сетчатке моей.

У Брюсова Египты и Ассирии, у Мандельштама аравийское крошево; у Брюсова древко знамени, у Мандельштама луч света. Есть у Брюсова очень интересные строки:

Нет, не замкнут взлет палящий цикла!
Пламя Трои, то, что спас Гомер,
В кровь народов, - сок святой, - проникло,
С небом слился светлый свод Перикла,
Зов Эсхила влит в Ресефесер!

У Мандельштама свет скоростей раздавливает человека; но похоже, что брюсовская «короткая хорда» ускоренного исторического развития тоже опасна для человека. Пламя Трои (пламя бессмысленной войны), проникло в кровь народов, и разогнав эту кровь в их жилах, слило греческую историю с русской. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что «свод *Перикла*» и «*Ресефесер*» создают эффект *Персефоны.* А Гомер в сочетании с Периклом создает эффект *Геракла*, что, в сочетании с «соком палящим», проникшим в кровь, да еще и в сочетании с «пламенем», напоминают нам о страшной смерти бедного Геракла, которого сожгла шкура, посланная ему любящей женой…

В своей знаменитой «Оде» Мандельштам писал:

Знать, Прометей раздул свой уголек, -
Гляди, Эсхил, как я, рисуя, плачу!

Знать, новый Прометей (по имени Сталин) дал людям огонь, похищенный им у богов и вот, смотри, Эсхил - рассказывая об этом, я восхищаюсь таким же катартическим восторгом как и ты. Одним словом: *«Зов Эсхила влит в РСФСР».* У Мандельштама сначала была «Ода», а потом были «Стихи о Неизвестном солдате». «Ода» была вынужденной похвалой тирану, но что поражает, так это ритмическое тождество Стихов о «Неизвестном солдате» с брюсовским «СССР».

Недаром Мандельштам говорил, что у него получается «что-то вроде оратории»[6]. Для оратории характерно переплетение нескольких драматических и музыкальных тем, Мандельштам чувствовал, что им создается театрально-музыкальное произведение, что эти «Стихи о Неизвестном солдате» должны исполняться хором, оркестром и чтецами. Но вот мелодическая кривая мандельштамовской оратории сменяется новой мелодией, казалось бы, уже никакого отношения к Брюсову не имеющей:

Для того ль должен череп развиться
Во весь лоб - от виска до виска, -
Чтоб в его дорогие глазницы
Не могли не вливаться войска?

Оказывается, у Брюсова есть стихотворение, которое не только называется «От виска и до виска», но этими *висками* и кончается:

Мглами слеп, втеснюсь во мглу я,
Где прически прядь низка,
Чтоб вдохнуть *сон снов,* целуя
От виска и до виска!

«Мгла под прической» может быть только одна - мгла сознания, порождающая мир. Тот самый мир, которому не тесно светиться в «ореховой скорлупке» черепа. Мандельштам говорит об этой «скорлупке» так:

Понимающим куполом яснится,
Мыслью пенится, *сам себе снится,* -
Чаша чаш и отчизна отчизне,
Звездным рубчиком шитый чепец,
Чепчик счастья - Шекспира отец.

У Брюсова «сон снов», у Мандельштама «чаша чаш». Шекспир тут отец необозримого мира, в том числе и знаменитого гамлетовского монолога, произносимого с черепом в руке. Но довольно любопытный «монолог» был и у Брюсова под названием «Череп на череп...»:

---

[6] О В.Брюсове Ю.Тынянов писал: «Ораторское начало сказывается в балладах Брюсова с полной силой; все они - монологи..., превращающие стих в наметку для театральной декламации...». Тынянов Ю. *Валерий Брюсов*, в: *Архаисты и новаторы*, Репринт Ardis1929, 1985, с.535.

Череп на череп,
К челюсти челюсть,
За тонкой прослойкой губ!
За чередом черед!
Пей терпкую прелесть,
Сменив отлюбивший труп!

Здесь герой стихотворения - неизвестный солдат *любви,* точнее, даже не любви, а *любвей.*

Земли не насытить
Миллиардом скелетов!
Ей надо тучнеть, тучнеть!
Чтоб кино событий
Шло в жизни этой,
Ты должен любить - хотеть!

Для продолжения жизни не нужна *любовь,* достаточно автоматического соединения скелетов. У Мандельштама для развития войн человек не нужен, а нужен *неизвестный солдат,* будущий *скелет*…. Перекличка Мандельштама с Брюсовым на этом не исчерпывается, но наша цель не в исчерпании этой темы, а в том, чтобы указать на «цикадность» поэтического творчества. Поэт несет в себе не только поэзию прошлого, но и поэзию будущего. Поэтическое сознание - царство блуждающих снов; облака плывут и самоскладываются в образы, совпадение которых время от времени почти неизбежно..

И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Скальд? А, может, песня *складывает себя* сама?..

ЭПИФАНИЯ ФОРМЫ

Тучки небесные, вечные странники...
М.Лермонтов

Поэзия Вяч. Иванова - о рисунках на небе, об облаках.

Виясь, ползешь ко мне на грудь –
Из уст в уста передохнуть
Свой яд бесовств и порч:
Четою скользких медяниц
Сплелись мы в купине зарниц,
Склубились в кольцах корч.
Не сокол бьется в злых узлах,
Не буйный конь на удилах
Зубами пенит кипь:
То змия ярого, змея,
Твои вздымают острия,
Твоя безумит зыбь...

Человек смотрит на небо и рассказывает нам о том, что он там видит. Его интерпретации поразительны, они впечатляют...

В алый час, как в бору тонкоствольном
Лалы рдеют и плавится медь,
Отзовись восклоненьем невольным
Робким чарам - и серп мой приметь!

И рдеющие лалы, и плавящаяся медь - все это возможно только при условии, если солнце заходит и бросает свои косые лучи на тонкую пряжу облаков...

Так позволь мне стать безглагольным,
Затаенно в лазури неметь,
Чаровать притяженьем безвольным
И, в безбольном томленье, - не сметь...

Безвольное притяженье, безбольное томленье, затаенно неметь в лазури... Это ли не про облака?

Сладко месяцу темные реки
Длинной лаской лучей осязать;
Сладко милые, гордые веки
Богомольным устам лобызать!
Сладко былью умильной навеки
Своевольное сердце связать.

И гордые веки, и богомольные уста, и умильная быль, и своевольное сердце - все это мир эфемерный, невсамделишный, воздушный... Даже если мы обратимся к «социальным» стихам Вяч.Иванова, мы легко заметим их «воздушное» содержание:

Тот раб, кто говорит: «Я ныне стал свободным».
Вольноотпущенник, владык благодари!
Нет! в узах были мы заложники-цари;
Но узы скинули усильем всенародным.

Тот раб, кто говорит, что он стал свободным «сегодня»; сущность облачного существа быть свободным изначально, всегда. Так называемые «всенародные усилья» - усилья всех туч, скопившихся до горизонта.

Кто не забыл себя в тюрьме багрянородным,
Наследие державств властительно бери, -
И Память Вечную борцам своим твори,
Насильникам ответь забвеньем благородным.

Благородное забвенье - сама сущность небесных странников, как не удивить их и «багрянородностью», и вечной памятью, и чем угодно еще. Стихи Вяч.Иванова нельзя, если так можно выразиться, рассматривать в упор. В этом случае они кажутся архаичными, статичными, «каменными». Образы природы и людей в его стихах не то что бы «вторичны», но, скорее всего, «параллельны»: на эту природу и на этих людей надо смотреть так, как смотрят на объемную картинку, когда каждый зрачок глаза старается смотреть прямо перед собой. Постепенно, два изображения одного и того же предмета сливаются в одну точку и образуется эффект объемности.

Пустынных крипт и многостопных скиний
Я обходил невиданный дедал.
Лазоревых и малахитных зал,
Как ствольный бор, толпился сумрак синий.
Сафир густел, и млел смарагд павлиний

В глубокой мгле воздушных покрывал,
Какими день подземный одевал
Упоры глыб, мемфисских плит старинней.

Это ли не хождение по небесам? А вот стихотворение «Медный всадник»; казалось бы, что может быть *каменнее,* чем этот монумент, состоящий из огромной каменной глыбы и бронзового всадника?

В этой призрачной Пальмире,
В этом мареве полярном,
О, пребудь с поэтом в мире,
Ты, над взморьем светозарным.
Там, где в гроздьях, там, где в гимнах
Рдеют Вакховы экстазы...
В тусклый час, как в тучах дымных
Тлеют мутные топазы,
Закружась стихийной пляской
С предзакатным листопадом
И под сумеречной маской
Пой, подобная менадам!
В желто-серой рысьей шкуре,
Увенчавшись хвоей ельной,
Вихревейной взвейся бурей,
Взвейся вьюгой огнехмельной!..

До бронзы и гранита поэту никак не «добраться», ему никак не сфокусировать, точнее говоря, не *сгустить* видимые образы до такой высокой степени плотности.

А вот «Сфинксы над Невой». Как известно, они тоже гранитные. Но только не в стихах Вяч.Иванова:

Волшба ли ночи белой приманила
Вас маревом в полон полярных див,
Два зверя-дива из стовратных Фив?
Вас бледная ль Изида полонила?
Какая тайна вам окаменила
Жестоких уст смеющийся извив?
Полночных волн немеркнущий разлив
Вам радостней ли звезд святого Нила?
Так в час, когда томят нас две зари
И шепчутся лучами, дея чары,
И в небесах меняют янтари, -
Кад два серпа, подъемля две тиары,
Друг другу в очи - девы иль цари –

Глядите вы, улыбчивы и яры.

«Весы»:

Как ветр, колышущий зеленые овсы,
Летят Победа и Обида
По шатким бороздам, и держит Немезида
Над жизнью Иго и Весы.
И никлый стебль живит наитие росы,
И райский крин спалили грозы,
Железа не тяжки, но тяжко весят - розы,
И ровно зыблются Весы.

Теперь же посмотрим на стихотворение, в котором нет ни гранита, ни бронзы, ни весов. Оно называется «Дриады», то есть посвящено существам, которые живут на деревьях. При чтении этого стихотворения будем держать в уме реальное дерево и его «облачное» изображение, то есть помнить, что оно не только обыкновенное земное дерево, но еще и целиком состоит из пара («В глубокой мгле воздушных покрывал»; «в тучах дымных»), меняет свой силуэт в зависимости от движения воздушных масс, меняет свою свето-воздушную лепку:

О души дремные безропотных дерев,
Нам сестры темные - дриады!
Обличья зыбкие зеленооких дев,
Зеленовейные прохлады,
Ковчеги легких душ, святилища дерев!
Живые облаки неузнанных божеств
Средь обезбоженной природы!
Над сонмом без венков, над миром без торжеств
Листвы пророчественной своды
Вы немо зыблете, о скинии божеств!

Торжественный величавый мир Вяч.Иванова - зыбок, колеблем, проникнут солнцем, текуч, неустойчив, как текуч и неустойчив рисунок на небе. Отсюда и множество непонятных слов – они передают абстрактность картины, ее приближение к чему-то конкретному, но именно к *чему-то*… Эти слова идеальны для того, чтобы успеть обрисовать то, что может в любой момент исчезнуть, у поэта нет времени подыскивать что-то более точное и «понятное», некогда приспосабливаться к *читателю*, который прекрасно знает и сам, что облака рисуют картину, в которой не все ясно, но, стало быть, и неясные слова (щогла, крин и т.д.) тут

вполне уместны, они передают *туманность* картины. Общая картина ясна, ну и хорошо. Ведь это же рисунок на небе, когда *недоопределенность* совершенно естественна…

О поэзии Вяч.Иванова С.С.Аверинцев писал:

> И все же Вячеславу Иванову хотелось быть поэтом хаоса. Уже в «Парижских эпиграммах» есть строчка: «Хаос волен, хаос прав!»... Этому ли поэту подобало вещать, «что нет межей, что хаос прав и волен», когда его поэтика есть прежде всего поэтика «межей»: резкие контуры вещей и слов, отчетливое членение риторических периодов? Ему ли было обещать читателю «песнь без удил», когда свойство лучших его стихов - их крепкая «взнузданность»: слова очень плотно прижаты друг к другу, логика мысли и логика ритма взаимно друг друга дисциплинируют?[7]

Вяч.Иванов *и был* поэтом хаоса. И Аверинцев совершенно прав, когда говорит, что свойство лучших его стихов - «крепкая взнузданность», тем крепче, чем *воздушнее кони*, которых надо взнуздать… Уж больно ненадежны они в своем стремлении *разбежаться*…

Положим, в его позиции «славослова» есть поза и нарочитость, но ведь есть и другое - бодрый, почти державинский «одический» восторг, здоровая способность радоваться тому, что времена суток и времена года по порядку сменяют друг друга, что небо вверху, а земля внизу и что в языке живет общий опыт прежде живших людей [8].

Нам кажется иначе: Вяч.Иванов радуется тому, что в жизни царит беспорядок и неразбериха, и она, жизнь, ждет поэта, который помог бы ей разобраться с самой собой: жизни нужен именно Поэт для того, чтобы сказать ей, где розы, а где гранит, что сначала, а что потом, ибо он единственный, кто владеет языком хаоса, кто владеет лирными *чарами* и способен расколдовать рисунок жизни.

Аверинцев:

---

[7] Аверинцев С.С. *Вячеслав Иванов.* Вступ. статья к сборнику «*ВячеславИванов. Стихотворения и поэмы*». Библиотека поэта, Ленинград, 1976, с. 34

[8] Там же, с. 34-35

Все легкое, зыбкое, туманное и разреженное посредством ряда метафор последовательно подменено и вытеснено тяжелым, незыблемым, плотным. Поэт озабочен тем, чтобы вернуть стершимся, «ювелирным» сравнениям почти навязчивую чувственную конкретность. Для этого он ставит метафорический образ камня в возможно более тесное соседство с образом «настоящего» камня [9].

В доказательство своей правоты Аверинцев приводит пример, который представляется нам чрезвычайно любопытным:

> Но горном тлеющим, в излучине сапфирной,
> В уступах, на чертог нагромоздив чертог,
> Всё рдеет Генуи амфитеатр порфирный.

Нет ни малейшего сомнения в том, что Аверинцеву представляется поэт, глядящий на *самый настоящий* пейзаж:

> Уподобить синеву южного моря синеве камня сапфира скорее банально, и метафора эта сама по себе не остановила бы на себе ничьего внимания, но сейчас же поэт спешит показать уступы горного склона, на котором лежит Генуя, а затем «чертоги», нагроможденные друг на друга и повторяющие жестокую ломаную линию уступов, образуя «амфитеатр порфирный», - и вся эта совокупность скал и зданий действительно состоит из камня![10].

И тут возникает вопрос: а какое дело поэзии до того, что вся эта «совокупность скал» действительно состоит из камня? Аверинцев - слишком тонкий и опытный критик, чтобы не обратить внимание именно на этот момент. Вот как он развивает свою мысль:

> Твердые контуры «классического» итальянского ландшафта, возведенные в канон еще живописцами Возрождения, дают Вячеславу Иванову особые возможности увидеть весь мир как сочетание граненых каменьев...[11]

Но это очень близко к тому, о чем говорилось выше: нам кажется, что Вяч.Иванову весь мир видится грудой облаков, поэт пишет мир, глядя в небо; Аверинцеву кажется, что Вяч. Иванову мир видится сочетанием граненых каменьев, то есть для его

---

[9] Там же, с. 29
[10] Там же, стр. 30.
[11] Там же.

видения характерен некий «геологический» (точнее говоря, «минералогический») аспект... Казалось бы, речь идет об одном и том же: о предельной обобщенности образов в поэтической системе Вяч.Иванова, об их известной (и весьма значительной) абстрактности, об их принципиальной, изначальной условности. Но, кажется, что это, все-таки, не совсем так!

Мир Иванова именно геральдичен: каждая вещь своим резко прочерченным контуром и своим беспримесно чистым цветом говорит о своем «значении» - об идеальной смысловой схеме самой себя [12].

Цель этой каменной картины - как можно точнее изобразить видимую *реальность*; тут не живопись *граненными каменьями* («облаками»), как нам показалось это вначале, тут цель создать образ с помощью тщательно подобранных мозаичных кусочков. По Аверинцеву, читатель Вяч.Иванова находится в художественной галерее, нам же кажется, если уж исходить из «геологии», то читатель Вяч. Иванова находится в геологическом музее, а еще лучше - в подсвеченной пещере... У нас еще будет случай обратиться к примеру О. Мандельштама о скульптуре всадника, высеченной из гранита. Цель этой скульптуры не всадник, а гранит, то есть, «идеальная смысловая схема самой себя» заключается не в сохранении вещей (в передаче их «значения»), а в растворении их в граните, в, казалось бы, постороннем им материале.

Согласно Аверинцеву, политические взгляды Вяч.Иванова тоже как бы выложены из мелких и крупных камушков:

Политическая позиция поэта перед лицом первой русской революции совмещает «английский» идеал либерально-парламентского «народоправства» с представлениями Владимира Соловьева о необходимости нравственного очищения России на путях христианской морали... По правде говоря, он не всегда смотрел в будущее «без боязни»: неизбежное кровавое столкновение революционного насилия с насилием черносотенным внушало ему тревогу. Настроение этой тревоги запечатлено в стихотворении «Астролог»:

Дохнет Неистовство из бездны темных сил
Туманом ужаса, и помутится разум,
И вы воспляшете, все обезумев разом,
На свежих рытвинах могил...

[12] Там же, стр. 30-31

Как видим, совершенно «небесное» описание событий: тут и дыхание ветра, и темная бездна, и рытвины... Тут нет ни либерального парламентаризма, ни христианской морали, ни народоправства... Вот Аверинцев пишет:

> Динамике глаголов Вячеслав Иванов отводит куда более скромную роль, чем статике существительных [13] .

Но возьмем только что процитированную строфу: дохнет, помутится, воспляшете, обезумев... Аверинцев цитирует Ивановское определение символа, которое кончается следующими словами: «Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине»[14].

Аверинцев дает этой формулировке следующий комментарий:

> Нельзя сказать, чтобы констатация «неисчерпаемости» и «многосмысленности» поэтического символа не отражала вполне реальных черт, присущих любой, хотя бы самой ясной поэзии. С «многоликостью» уже хуже: в этом слове чувствуется привкус сомнительной игры в двойничество и оборотничество. Культ «многоликости» символа, выстраивание образов-зеркал, без конца отражающих друг друга, «иератические»... и «магические» претензии - все это угрожало поэзии срывом в беспредметность [15].

Но символизм это и есть *беспредметная* поэзия, это и есть борьба с предметом, как он дан «традиционному» сознанию; в символизме человек переселяется в другой мир, в другое измерение, он не хочет жить в «нормальном» трехмерном пространстве, он вырывается за его пределы...

Вяч.Иванов:

> Так или иначе... ...искусство... утверждает себя не обособленной сферой культуры, но частью общей культурной энергии, развивающейся в форме текучей, в форме процесса и становления, и потому или

---

[13] Там же, стр. 31

[14] Там же, стр. 31 Но как же тогда быть с уже приводимой фразой:

> ...каждая вещь своим резко прочерченным контуром и своим беспримесно чистым цветом говорит о своем «значении» - идеальной смысловой схеме самой себя?

[15] Там же, стр. 32

стремится к бесформенности (Sic!), или непрестанно *разбивает свои формы*, не вмещая в них им несоразмерное содержание [16].

Искусство стремится к бесформенности или непрестанно разбивает свои формы. Наша «небесная» модель совсем не наша выдумка: она заложена в философию Вяч.Иванова, она есть сущность его эстетики, внутренняя форма каждого его стихотворения!

С. Аверинцев:

Написать беспокойно-звучную строчку из «Сердца Диониса»: «Ты предстал, Парнас венчанный, в день избранный предо мной!» - мог бы, пожалуй, и Бальмонт; но отчеканить из твердых, неподатливых, весомых слов описание «Давида» Микеланджело: «Мышц мужеских узлы, рук тяжесть необорных, И выя по главе, и крепость ног упорных» - это было куда более сообразное дело для Вячеслава Иванова [17].

На это мы заметим только одно: и тот и другой отрывок вполне «равны» по своему абсолютному содержанию: беспокойная внутренняя подвижность свойственна каждому из них, ибо оба вылеплены из облачной пены... Давид Вяч.Иванова, между прочим, гораздо *тяжелее* микельанджеловского Давида. Как бы *тучнее* оригинала…

Обратимся к статье Вяч.Иванова «Реалистический символизм»:

Бодлэр говорит:

«Природа - храм. Из его живых столпов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит через лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами.

Подобно долгим эхо, которые смешиваются вдалеке и там сливаются в сумрачное, глубокое единство, пространное как ночь и как свет, - подобно долгим эхо отвечают один другому благоухания, и цвета, и звуки»[18].

Долгие эхо смешиваются вдалеке; единство, пространное как тьма и как свет; благоухания, цвета, звуки... Разве здесь не дается некий абстрактный пейзаж, некая абстракция? А вот отрывок из Бальзака, который кажется размышлениями Сезанна,

---

[16] Там же, стр. 37

[17] Там же, стр. 33

[18] Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме. «Родное и вселенское». М., Республика, 1994, стр. 152

и который необычайно близко подводит читателя к нашему «небесному» прочтению Вяч.Иванова:

Все вещи, относящиеся вследствие облеченности формою к области единственного чувства - зрения, могут быть сведены к нескольким первоначальным телам, принципы которых находятся в воздухе, свете или в принципах воздуха и света. Итак, четыре выявления материи чувству человека - звук, цвет, запах и форма - имеют единое происхождение... Мысль, родственная свету, выражается словом, представляющим собою звук [19].

Разве про нашу «облачную» (лучше сказать: эпифаническую) модель нельзя сказать, что она может быть сведена к принципам воздуха и света? Приведя еще несколько цитат из Бальзака, Вяч.Иванов делает следующее обобщение:

Вот источники стихотворения, сыгравшего роль символа веры новой поэтической школы: мистическое исследование скрытой правды о вещах, откровение о вещах более вещных, чем самые вещи...[20], о воспринятом мистическим познанием бытии, более существенном, чем самая существенность; и эти разоблачения почерпнул символист и декадент Бодлэр в творениях реалиста и романтика Бальзака [21].

Скрытая правда о вещах, внутренняя вещность вещи, сущность сущности... И вот уж совсем «наша» модель:

Символ, это третье, уподобляется радуге, вспыхнувшей между словом-лучом и влагою души, отразившей луч... [22].

Влага души отражает луч слова и вот вспыхивает радуга. Но где же ей и вспыхнуть, как не в небе? Сама душа уподоблена тут небесному пространству! Влага души - разве это не пар, образующий облака? Луч, падающий на эти облака - разве не солнечный свет, дающий им окраску, скульптурность? Как видим, тут нет ничего «каменного», ничего «кристаллического», все воздушно, прозрачно, эфемерно, если тут и есть «камень»

---

[19] Там же.

[20] Не отсюда ли мандельштамовское «Любите существование вещи больше самой вещи»?..

[21] Там же.

[22] Мысли о поэзии. «Родное и вселенское», стр. 192

(скульптура, мозаика), то в качестве фантома, световой иллюзии... Мир символизма - мир радуги, мир солнечной игры, мир сплошного движения, из которого лепится «неподвижность»...

Но если символ это «радуга», то очевидно же, что у символа нет своей «территории», занимаемого им *пространства:* он есть иллюзия, недаром в одной из своих статей, говоря о символе, Вяч. Иванов употребляет выражение «бытие в бытии» («Мысли о поэзии»). Читая тексты Вяч.Иванова, мы должны их как бы удваивать: рядом с бытием внешним должны видеть бытие внутреннее, и должны помнить о их нетождестве, ибо бытие внутреннее есть «радуга», иллюзия абсолютно реального.

> ...все самое задушевное и несказанное, претворяется без остатка в эпифанию формы, которая озаряет и обогащает душу полнее и жизненнее, чем какое бы то ни было «содержание», извлеченное из нее или в нее вложенное искателями «главной мысли», или «основной идеи», произведения.[23]

Символизм Вяч.Иванова заключается в том, что все искусство он хочет уместить в «эпифанию формы», в ее (радужное) сияние. Он творит стихи, на которые надо смотреть как на форму, у которой, в свою очередь, есть особая аура, особое свое сияние (эпифания). Художественную форму, созданную Вяч.Ивановым, надо воспринимать как «исходную реальность», способную привести нас к «эпифании», в этой эпифании растворяющейся…

> «В... «Opusculum de Pulcro»...прекрасное определяется как «сияние формы», разлитое по соразмерно сложенным частям вещественного состава...[24].

Форма существует параллельно с вещественным составом; форма дает этому составу жизнь (а не наоборот). Вот на этом «составе» (а не на «форме») и сосредоточил свое внимание Аверинцев, этот состав он и подвергает художественному анализу. Мы же считаем, что целью Вяч.Иванова был не этот «вещественный» состав, а его «эпифания», его *невещественная* сущность, разлитое в нем «сияние». Читая стихи Вяч.Иванова, их надо сразу переводить в этот «эпифанический» план.

---

[23] Там же, стр. 228
[24] Там же, стр. 230

Форма на языке схоластиков есть Аристотелева действующая, творческая форма, имманентная вещам, как внутренний акт, идея, впервые возводящая в реальное бытие пассивный и ирреальный в своей бесформенности субстрат материи, каким является в искусстве камень, звуки, бессвязные элементы языка [25].

На «первичный» мир, изображенный Вяч.Ивановым, надо смотреть как на «пассивный и ирреальный» в своей бесформенности... В эпифаническом же варианте наоборот - он и активен и вполне завершен в своих воздушно-световых очертаниях.

Сияние формы означает совершенную победу формы над косной материей, целостное осуществление (возведение в бытие) ее потенций, торжествующее исполнение (энтелехию) формы как цели. Символ сияния напоминает о том, что красота в дольнем мире есть затускненный природною средой, но все же светоносный отблеск сверхчувственного сияния красоты божественной [26].

Вот этой «затускняющей природною средой», дольним миром и занимается С.Аверинцев, то есть: останавливается на полпути к *эпифаническому сиянию* формы, между тем, как сияние формы у Вяч.Иванова не просто своеобразный нимб над «обыкновенной» формой, а ее априорное начало, ее предчувствие, ее образующая энергия. Он тут даже ссылается на Спинозу, на его natura naturans и natura naturata, так что художественная форма у Иванова распадается на форму сотворенную и форму созидающую, причем последняя пронизывает собой сотворенную форму буквально насквозь, предшествует ей и пронизывает ее, определяет собою.

«Есть сила благодатная в созвучьи слов живых» - говорит Лермонтов в своей любимой молитве, и то же... может быть утверждаемо о поэзии: «созвучье слов живых» - ее сотворенная форма, посредница; «сила благодатная» - зиждущая форма, неизменно действующая, едва воскреснут в памяти, хотя бы дальним отзвуком, заветные «живые слова» [27].

Вот и опять: Вяч.Иванов говорит тут о том, как следует читать его стихи; их следует делить на «созвучье слов живых» и

---

[25] Там же.
[26] Там же.
[27] Там же, стр. 231

на «силу благодатную». Сила благодатная конкретных форм не имеет; сила этой силы в ее бесформенности, в ее клубящейся небесными парами энергии; в ее великом внутреннем напоре и световых, все пронизывающих собою волнах[28]. Читать его стихи надо так, как читал актер восемнадцатого века: торжественно, нараспев, раскрашивая словами гравюру, на которой лучи солнца бьют из-за круглых и сильных туч… Если их читать именно таким образом, то его поэзия производит очень сильное, ни с чем несравнимое впечатление. Но это тайна *его* поэзии, *его* стиха. В акмеизме, например, слова равны самим себе и дышат энергией своего прямого смысла.

«Символизм» же организован иначе; он растворяет в себе смысл, он расплавляет в себе слово, он живет его излучением; слово лучится смыслом, а смысл лучится словом…

Подводя итог своему анализу стихотворения «Горные вершины», Вяч. Иванов пишет:

> На этом примере мы искали наглядно показать самостоятельность зиждущей формы, ее отношение к форме созижденной и ее излучающую силу [29].

Вот эту *зиждущую* (эпифаническую) форму мы и пытались выделить в поэзии Вяч.Иванова, на ней и сосредоточили свое внимание как на принципиальной особенности ивановского стиха.

---

[28] Иммануил Кант:

> Так, например, радугу мы готовы назвать только явлением, которое возникает при дожде, освященном солнцем, а этот дождь – вещью в себе. ...при этом, не только капли оказываются лишь явлениями, но и сама круглая форма их и даже пространство, в котором они падают, суть сами по себе ничто, а лишь модификация или основы нашего чувственного созерцания; трансцендентальный же объект остается нам неизвестным. (Иммануил Кант, *Критика чистого разума,* Сочинения в 6 томах, т.3, Москва, 1964, с.146-147).

Здесь, собственно, дана формула *эпифанического*. Это есть само по себе «ничто, лишь модификация нашего чувственного созерцания». Без этой «модификации» нет *сияния*, нет собственно *художественности*.

[29] Там же, стр. 233

ВОЛЯ К РИТМУ

Быть может прежде губ уже родился шепот...
О. Мандельштам.

«**У**же
Генриетта
Мартыновна
тихо
надела
на голову
гладкую шапочку
с синей
вуалькою:
в мушках;
идет
на Арбат
погулять....»[30]

Генриетта Мартыновна надевает шапочку и выходит на Арбат погулять в том же самом ритме, в каком римский легионер вооружался щитом и мечом и выходил завоевывать свои полмира.

...там
у кондитера Фельша,
в окне,
разбросали
конфетки

[30] Белый Андрей. *Воспоминания о Блоке.* Эпопея, 1922. Репринт, Ann Arbor, Michigan, стр. 184. (Все цитаты в виде «лесенки» представляют собой измененную нами строфику.)

в оранжевых, гладких
бумажках...

Если всю эту прозу читать как прозу, то ничего кроме раздражения и недоумения эта проза вызвать не может.

В его собственной прозе, - писал В.Жирмунский о Белом, - ...с возрастающей настойчивостью и манерностью выступает метризация как важнейшее средство художественного воздействия [31].

Вот пример «метризации», который приводится Жирмунским:

Софья Петровна тихонько упрятала носик в пуховую муфточку;/ Троицкий мост убегал за спиной в те немые места; / и на чугунном мосту, над сырыми, сырыми перилами, / над кишащей бациллами зеленоватой водой / проходили за ней сквозняками приневского ветра / - котелок, трость, пальто, уши, нос [32].

Жирмунский говорит, что данный отрывок представляет собою

семистопный дактиль и четыре шестистопных, с «логаэдической» концовкой, отягченной большим числом ударений [33].

Но ведь шестистопный дактиль с (как правило) усеченной концовкой, это же - гекзаметр. Под усеченной «концовкой» мы имеем в виду усекновение последнего безударного слога в строке, Жирмунский же, говоря о данном отрывке, под «логаэдической концовкой», имеет в виду строку как таковую. Очень возможно, что это усекновение целой строки до понятия *концовки* объясняется желанием ученого выделить наличие шестистопного дактиля, подчеркнуть, что в основании данного отрывка лежит гекзаметр.

В своей биографической прозе Белый прибегал к гекзаметру очень часто, переходя на «шестистопный дактиль» совершенно неожиданно, вдруг, и так же неожиданно бросая его, что, конечно же, не могло не раздражать читателя, настроенного на обыкновенную прозу. Поскольку формально Белый писал прозой, постольку чисто метрическая чистота гекзаметра его не очень волновала, его гекзаметр

---

[31] Жирмунский В. О ритмической прозе. В кн. «Теория стиха», Ленинград, 1975, стр.571.

[32] Там же.
[33] Там же.

был, скорее, *символом* гекзаметра, выражением той идеи, что повествование в данном случае есть *эпическое* повествование, *особенное*:

> Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
> Грозный, который ахеянам тысячи бедствий соделал;
> Софья Петровна тихонько упрятала носик в пуховую
> Муфточку; Троицкий Мост за спиной убегал
> В те немые места; и на чугунном мосту,
> Над сырыми, сырыми перилами, над кишащей бациллами
> Зеленоватой водой проходили за ней сквозняками
> Приневского ветра - котелок, трость, пальто, уши, нос...
> С оного дня, как, воздвигшие спор, воспылали враждою
> Пастырь народов Атрид и герой Ахиллес благородный.

Чем не вступление даже не к роману «Петербург», а к самой русской истории, на которую обрушился гнев богов, соделавший «ахеянам» тысячи бедствий? Не только Софья Петровна, но и ее носик, и муфточка, и бациллы требуют к себе самого серьезного отношения, не менее серьезного, чем пастырь народов Атрид и герой Ахиллес благородный.

Жирмунский считал, что в своей «теории и практике» Белый более всего опирался на Гоголя [34], но вряд ли это так, точно так же, как ни Тургенев, ни Бунин, ни английские писатели, у которых встречается *ритмическая проза*[35], никто из них и близко не подошел к символическим гекзаметрам Андрея Белого. Можно подумать, что Белый отвечает непосредственно на рассуждения Жирмунского о дактилях и логаэдрах, когда говорит:

> Можно ли в материале формального звукоряда исследовать пучины темного родового ритма, вызвавшего к жизни данную метрическую форму? [36]

Чтобы постичь пучины ритма, нам надо изучить порожденную ими метрическую форму; не очень понятно, что именно мы должны отнести к разряду «формального звукоряда». Метр или что-то другое, объектом (точнее говоря, субъектом) чего метрическая форма является?

Начнем с «пучин ритма». Каким образом «пучина» и «ритм» оказались в одной связке? Ритм означает некую упорядоченность, пучина же означает хаос. Понятие «пучины ритма» представляет собою либо

---

[34] Там же, 576
[35] Там же, 573-586
[36] Белый Андрей. *Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития.* Ann Arbor, 1982, Reprint, с.33

противоречие в определении, либо подразумевает ту мысль, что в данном конкретном случае ритмическая структура, взятая сама по себе, не поддается *метрическому* описанию, систематизации. Ритмы загадочны в чисто композиционном отношении, ритмические группы ассиметричны. В метрической форме пучинность ритма снимается, ритм поддается систематизации, хотя и с разными степенями приближения. Вот, например, что Белый пишет о гекзаметре:

> ...первичные, более гибкие, незатянутые в корсет метрической необходимости формы мы имеем хотя бы в форме Гомеровского гексаметра, сочетающего возможности 32-х видов...[37].

Итак, для Белого гекзаметр вовсе не представляет собою «метрическую форму», а если представляет, то самое ее начало, это первые робкие подступы метра к пучинам ритма, в гекзаметре пучины ритма должны быть явственно слышны, хотя, повторяем еще раз, нельзя не признать при этом, что даже тридцать два корсета вместо одного, при всей своей «гибкости», все равно являют собой несомненное ограничение.

По Белому гекзаметр символизирует собой «патриархальный строй», потому что допускает свободу всех тридцати двух видов метрических размеров, а вот разъединение этих «видов», так называемая номенклатуризация «замкнутых, разорванных, скованных стихотворных форм» соответствует товарному фетишизму. Можно сказать, что Жирмунский подходит к древней свободе Белого с мерками «товарного фетишизма»; там, где у Белого «доклассовая свобода», там Жирмунский (со своими дактилями и логаэдрами) проявляет тонкое, но жесткое «социальное давление» и это, конечно, не может не раздражать Белого.

> Эта революция в стиховедении есть воля к ритму, к свободе, к многообразию напевностей, не подчиненных историческому канону, этой классовой склеротизации [38].

В этом выпаде (против Жирмунского?) легко углядеть тоску по дионисийству. Отсюда и *пучина* ритмов: ритмы защищены от нашего «исторического» (аполлонического?) вмешательства своей пучинностью, своей свободой, неуправляемостью, но, тем не менее, есть пути их постижения. Вот как он продолжает свою мысль, как отвечает на поставленный им вопрос:

---

[37] Там же, с. 25.
[38] Там же.

Этот вопрос адекватен вопросу, поставленному геологу: можно ли в так-то и так-то расположенных каменных пластах прочитать знаки огненно-расплавленного течения жидких масс? [39].

Конечно, можно. Только это будет чтение *знаков.* Вопрос в другом: с чем имеет дело читатель: с «каменными пластами» или с «огненно-расплавленной массой»? В качестве кого выступает читатель? В качестве геолога, живущего через миллионы лет после «огненных течений», или в качестве прямого их созерцателя? Пока мы не начинаем читать стихотворение, оно представляет собой «окаменелость»; «текст» - это форма, в которой стихотворение себя сохраняет, текст это консервант формы. Процесс чтения «растапливает» камень, мы начинаем видеть движение огненных масс, пучины ритма либо захватывают нас, либо оставляют равнодушными. Ритм есть один из формообразующих элементов образа. Метр - формальная фиксация ритма, его запись.

Ритм - след первичного звука на форме, отраженный стилистическим подбором разновидностей метрической строки, в результате которого каждое стихотворение, одинаковое в метре, неповторимая стилистическая композиция, которая и есть - искомый ритм...[40]

Одним словом: метр есть *отраженный ритм;* «пучина ритма» возможна, а вот «пучина метра» невозможна; метр всегда находится в приближении к ритму, всегда на некотором отдалении от него. Метр - консервант ритма.

Выражение «искомый ритм» означает, что ритм не задан с той очевидностью, с какой задан метр. Ритм еще надо найти, ритм есть неразрывная часть образа, который тоже можно сравнить с «пучиной»; образ не есть нечто застывшее, раз и навсегда данное. Образ динамичен и (как это ни парадоксально звучит) динамичен ритм: ритм может меняться, он, так сказать, свободен. Этой свободы, естественно, нет у метра. Но тут мы должны быть весьма осторожны. В приведенном нами определении Белого есть одна фраза, которая несколько настораживает, а именно: «Ритм - след первичного звука на форме». Что тут имеется в виду под «формой»? Если ритм есть элемент формы, то без него формы как таковой еще нет, но, стало быть, нельзя сказать о ритме, что это след «на форме» (форма плюс ритм); и что значит «след»? Не сам ритм, а его застывшее «отражение»? Но в таком случае метр оказывается

[39] Там же.
[40] Там же, стр.32

тавтологическим повторением ритма; может, поэтому Белый повторяет, что ритм есть

> качественно-количественная тональность, не разложимая в метрических единицах: след динамического процесса на ракушке формы [41].

Если форма не есть динамический процесс, если она есть «ракушка», окаменелость, и ритм - некий узор на этой окаменелости (видимый «след»), то не совпадают ли в этой модели ритм и метр? Ракушка формы - окаменелость, геологическая находка, которую читатель может спокойно держать на своей ладони, в то время, как истинная форма «обжигает», она есть огнедышащая лава, на форму, как на солнце, нельзя смотреть дольше мгновения, ритм, образно выражаясь, ответственен за интенсивность свечения, за смену световых эффектов. Белый говорит о «*ракушке* формы», но как быть с «праракушкой», с праформой, с таким динамическим процессом, когда никакой «ракушки» не было, когда она была *будущей* ракушкой, а не своей теперешней окаменелостью?

В «Рождении трагедии из духа музыки» Фр.Ницше писал:

> Если музыка, повидимому, и была уже известна, как аполлоновское искусство, то, строго говоря, она была таковым только как волнообразный удар ритма, а ритм в качестве творческой силы для изображения аполлоновских состояний» [42].

Волнообразный удар ритма очень напоминает «пучины ритма» Андрея Белого. Мы знаем, что у Ницше аполлоновской музыке предшествовала дионисийская музыка:

> ...элемент, который характеризует дионисиевскую музыку и музыку вообще - потрясающая сила звука, непрерывный поток мелодии и ни с чем несравнимый мир гармонии [43].

Тут смущает то, что речь идет не о чисто дионисийском элементе, а и о том, что свойственно «*музыке вообще*», то есть, значит, и аполлоновской музыке тоже, но, значит, где же четкое отличие

---

[41] Там же. О фактическом тождестве ритма и метра в теории Белого см. статью А.Тамарченко *Андрей Белый и Марина Цветаева (Зарождение интонационной теории стихотворного ритма)* с. 84.

[42] Ницше Фр. «Рождение трагедии из духа музыки», С.Петербург, 1904, с. 18.

[43] Там же, с.19

дионисиевской музыки от аполлоновой? Следующая фраза тоже довольно неопределенна:

> В дионисиевском дифирамбе человек возбужден до высшего напряжения всех своих символических дарований: тут стремится выразиться что-то еще неизведанное, уничтожение покрова Майи, единобытие, как гений рода, даже вообще природы. [44].

В этих-то словах и содержится разгадка того самого ритма, о котором говорит Андрей Белый: это воистину «пучина», *дифирамб,* это *дионисийская* музыка, предшествовавшая музыке аполлонической. Но Белый оказался в таком же трудном положении как и Ницше. Хотя Ницше и говорит об уничтожении «покрова Майи», о «единобытии природы», но при этом подразумевается, что все это есть не что иное как музыкальная *тема,* содержание музыкальной *формы,* свойственной не только дионисийству, но и «музыке вообще», музыке как таковой.

> Тут сущность природы - продолжает Ницше, - должна выражаться символически; тут нужен новый мир символов, вся телесная символика, не только символика уст, лица, слова, - нет, полная, все члены ритмически движущая жестикуляция пляски. Затем вдруг бешено вырываются другие символические силы, силы музыки, в виде ритма, динамики и гармонии [45].

Из всего перечисленного Ницше тут нет ничего «нового», ничего такого, что было бы не свойственно «музыке вообще». И ритм, и динамика, и гармония - все это необходимые элементы аполлонической музыки тоже, все это элементы формы, без которых выражение страсти стало бы бесформенным, неэффектным.

> Чтобы постигнуть это общее освобождение от оков всех символических сил, человек должен дойти почти до той высшей степени самоотчуждения, которая стремится символически выразиться в этих силах: дифирамбический служитель Диониса таким образом может быть понят только себе подобным! С каким удивлением должен был взирать на него аполлоновский грек! [46].

Какое же тут «*освобождение* от оков символических сил»? Тут все прямо наоборот: полное подчинение символизму формы - ритму, динамике, гармонии... Удивление «аполлоновского» грека тут понять очень трудно, потому что, если верить Ницше, при всем бешенстве дионисийской музыки, она была вполне *гармонична.* Если эту картину

---

[44] Там же.
[45] Там же.
[46] Там же.

перевести на язык современной культуры, то, видимо, ее можно представить следующим образом: любитель классической музыки с удивлением должен взирать на бешеный рок или рэп музыку. Это не исключено, но в этом удивлении не будет ничего такого, что указывало бы на *непонятность* рок-музыки для «аполлонийца». Трудность Андрея Белого такого же порядка, что и трудность Ницше: ему надо доказать, что первоначальный ритм был каким-то особенным, неслыханным, но в чем своеобразие этого ритма, в чем его отличие от общего понятия «ритм», этого Андрей Белый не знает, сказать не может. И это тоже согласуется с той мыслью Ницше, что «дифирамбический служитель Диониса может быть понят только себе подобным». Получается, что ни Белый, ни Ницше *понять* дифирамбическую музыку не могут. Или наоборот: они понимают ее слишком хорошо, чтобы чувствовать ее отличие от музыки аполлоновой, просто слова, которыми они пытаются передать нам свои ощущения принадлежат миру аполлонийскому и потому бессильны. Формально-логического аппарата «аполлонической культуры» не хватает на то, чтобы выразить своеобразие культуры «дионисийской»; или, опять-таки, этот аппарат слишком «избыточен» для подобного выражения. Но, скорее всего, проблема заключается в некоторой неясности самой проблемы.

В этом случае понятно эмоциональное напряжение обоих писателей, старающихся увлечь своих читателей идеей различия. Научные рассуждения Белого, например, полны высокого эмоционального накала, который придает этим рассуждениям характер *жеста*, почти дифирамбической пляски:

> Кривая № 7 - удивительное изящество жеста; вглядитесь в нее (см. чертеж № 4). Целое - упад тезы первой строфы (2) на 1,7 и на 0,5; а между 1,7 и 0,5 головокружительный для кривых взлет на 3,5; явно, что идет речь о бурном порыве, после которого - стремительное падение на 30 делений (случай еще небывалый в жизни доселе показанных кривых)...[47]

Казалось бы, тут сплошной «формализм» («формулизм»), в самом деле: кривые, десятичные дроби, деления, чертежи... Но на самом деле это вполне суггестивное письмо. Это аполлоновский грек смотрел-смотрел на дионисийские пляски, да и пустился плясать вместе с с*а*тирами: в этих *полу-формулах* литературный язык *самоотчуждается,* им овладевает «жестикуляция пляски», в этих падающих и возносящихся кривых изгибаются и прыгают перед глазами огненные потоки лавы. Если читатель нам не верит, то может провести следующий эксперимент: пусть он переложит на рап-ритм теоретические

[47] Там же, 137