

В реферируемом сборнике помещены также статьи: «Тема темницы и свободы в литературе XIX в.» (Е. Сапрыкина), «Национальные узы и мировое гражданство в эстетическом сознании романтизма» (И.В. Карташова, Л.Е. Семенов), «Шелли и Браунинг: Противоположное действие времени» (Д.В. Усенко), «“Кто любит свою келью, найдет в ней мир”»: Тема неволи и одиночества в творчестве Ксавье де Местра» (Е.П. Гречаная); «Уильям Блейк: Песнь свободы», «Чума в “Америке” Уильяма Блейка» (К. Афанасьева).

О.В. Михайлова

2003.04.009. ПАЙМАН А. ИСТОРИЯ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА. – М.: Республика: Лаком-книга, 2002. – 415 с.

Аврил Пайман – исследовательница истории русской литературы, доктор философии, член Британской Академии. Ее монография впервые была издана в Великобритании Кембриджским ун-том. В книге представлена история русского символизма, охватывающая поэзию, прозу, философию, живопись. Автор характеризует социальные и культурные предпосылки возникновения символизма в России, подчеркивает его отличие от символизма французского.

Слово «символист» ввели в обиход В. Брюсов и его молодые друзья в Москве, но первыми представителями «новой школы», выступившими на литературной арене, критика признала З. Гиппиус и Ф. Сологуба. Анализируя программное стихотворение Гиппиус «Песня», А. Пайман акцентирует внимание на его новаторстве в форме и содержании. Стихотворение явилось одним из наиболее ярких примеров применения поэтессой тонического размера, именуемого дольником, или паузником. Союз Гиппиус и Д. Мережковского был не только семейным, но и творческим. Многие говорили и говорят о влиянии Гиппиус на Мережковского; во всяком случае оно проявлялось неоднозначно. Гиппиус оставалась всегда в основном равной себе, тогда как Мережковский развивался «поэтапно», разрабатывая и отвергая разные идеи одну за другой. Иногда Гиппиус удавалось предвосхитить какую-либо из идей Мережковского. В большинстве случаев он принимал идею жены, и под его пером идея расцветала, обретала плоть. Стихи самого Мережковского автор считает достаточно слабыми, особенно любовную пейзажную или религиозную лирику. Поэзия Мережковского заметно оживлялась, когда он использовал образы, подсказанные литературой, искусством, мифом.

По мнению А. Пайман, притягательная сила сборника статей Мережковского «Вечные спутники» (1897) состоит в ощущении общности всех людей. Эта книга содержит живую и крайне субъективную переоценку мировой классики, и она особенно ценна для воспитания подрастающего поколения в уважении и любви к искусству, как к явлению вневременному и непреходящему.

В мире поэзии Ф. Сологуба жизнь отвратительна, жестока, безобразна. Писатель упрекает солнце за то, что оно пробудило жизнь в холодной, сырой земле, заставило людей проснуться после освежающей ночи. Это стремление к свежести, лесной тени, влажным лугам, к ночи, смерти и холоду становится основой его поэзии. Психологические прозрения рассказов Сологуба предвосхищают некоторые открытия З. Фрейда. Много в его настроениях подсказано нелегкой биографией поэта: с ранних лет он испытывал жестокость, унижения и нищету. И все-таки его лучшие произведения, как подчеркивает автор книги, говорят о жизни. Он боялся пыльной серости существования, которую в романе «Мелкий бес» и во многих стихах олицетворял в образе Недотыкомки.

Любовь к «поэзии созвучий», к музыкальному звучанию стиха выявилась в первом же стихотворном сборнике К. Бальмонта «Под северным небом» (1894). Стихотворение «Песня без слов», в частности, выдает в начинающем поэте символиста. Категорическое требование невозможного, полная готовность пожертвовать здравым рассудком во имя радости, убеждение в том, что человеческая грусть не поддается пониманию – все это настроения поколения, взбунтовавшегося против закона причинности и здравого смысла. Только в «миг» и на «миг» невозможное становится возможным. Вскоре, с выходом его следующего сборника – «В безбрежности» (1895) поэзия Бальмонта, более богато оркестрованная и менее болезненно-индивидуализированная, чем стихи Гиппиус и Сологуба, завоевала широкую читательскую аудиторию. Мечты других художников, живших в другие времена и в других странах, Бальмонт не столько перепевал, сколько делал собственным достоянием и достоянием своего времени. Третья книга Бальмонта «Тишина» (1898) – это сборник циклов стихов и поэм. Здесь он выступает как сознательный новатор. Символистская поэзия, с ее скептическим отношением к логической последовательности образов, плохо приспособлена, замечает исследователь, к повествовательному жанру. Поэма у Бальмонта состоит по

преимуществу из вариаций и модификаций. Стержнем ее является не сюжет или хронология, а некая внутренняя структура, сопоставимая скорее с архитектурой и музыкой.

В качестве лидера нового направления представил себя читающей публике В. Брюсов. Это выразилось в подготовленных им выпусках оригинальных произведений и переводов под общим заглавием «Русские символисты». Хотя поэт и не избежал соблазнов времени, по своему восприятию действительности и по психологическому складу он не был «природным» декадентом (декадентство, символизм, модернизм звучали в конце века как синонимы). Брюсов был сугубо современным человеком, с энтузиазмом смотревшим в будущее, энергично утверждавшим себя в настоящем. В трех первых стихотворных сборниках Брюсова: «Chefs d'oeuvres» (1895), «Me eum esse» (1897), «Tertia vigilia» (1900) прослеживается его творческая эволюция. Первый сборник является как бы книгой-лабораторией. Брюсов непрерывно экспериментировал то с рифмой, то с вариациями размеров, то с поражающими воображение темами. Подлинным новатором выступал он в урбанистических стихах, где вечно отчужденный «маленький человечек» ищет спасения от пустоты жизни в воображаемых ужасах. Эти стихи, современные по настроению и сильные по исполнению, опираются на Достоевского в прошлом и указывают путь к Блоку в будущем, но при этом им присуща некая непосредственная жесткость, характерная именно для Брюсова. Во второй книге ощутима тяга к потустороннему. Аскетический идеал, пронизывающий стихи, указывает, в частности, на восприятие смерти скорее как логического завершения культа искусства и вечной красоты, а не как прекращения индивидуального бытия. Значительным достижением Брюсова было самоопределение лирического героя как Мастера Поэзии и Жреца Музы. В конце 90-х годов Брюсов интенсивно изучал просодию. Использование в творчестве русских поэтов XIX в. традиционных ритмов (русской былины, народной песни, духовных песнопений) навело его на мысль обратиться к поэзии XVII в. и даже более ранней, изучая ее тоническую метрику. Перспективы модернизации русской просодии видны и в интересе Брюсова к уличным песням и частушкам. Испытывая при этом и многие другие литературные влияния, поэт везде искал энергию, «горючее» для своего искусства, новые темы, новые источники вдохновения, новые технические приемы.

В отдельной главе А. Пайман раскрывает историю создания первого русского модернистского журнала «Мир искусства» (1898–1904), его роль в развитии новой литературы, живописи, музыки, философии, эстетики. Каждому автору принципиально представлялась полная свобода в выражении его взглядов, что привлекало к журналу таких писателей, как Мережковский, Философов, Розанов. К периоду существования «Мира искусства» относится появление трилогии Мережковского «Христос и Антихрист» (1896–1905). Это не мифотворчество, а тщательное и широкомасштабное исследование истории культуры христианской Европы. Мережковский сознательно вводил в свою прозу новые приемы. Связующие звенья между романами — не рационально осознанные связи причинно-следственного типа, а связи живописные, музыкальные и поэтические. Мережковский здесь творил и мыслил исключительно при посредстве искусства.

К видным представителям прозы русского символизма исследователь относит В. В. Розанова. Романтический взгляд на смысл истории, довольно схожий с тем, какой прослеживал в своей трилогии Мережковский, «смягчается и становится более таинственным» (с. 125) у Розанова, «благодаря отказу от драматичных, часто трагических коллизий диалектики в пользу идеи Роста — постепенной, предопределенной свыше метаморфозы, Преображения» (там же).

Если Розанов, пишет исследователь, проложил путь искусству самовыражения, то мощный толчок развитию мысли дал Лев Шестов. Не будучи признанным в начале своей деятельности, он стал известным после публикации в «Мире искусства» книги «Философия трагедии» — о Достоевском и Ницше. В ней Шестов поднял «человека из подполья» до трагических высот. Когда он выступал, казалось бы, в защиту моральной анархии, им двигал не нигилизм, «а искреннее негодование против любой неприступной крепости духа» (с. 138). Только в хаотичном царстве трагедии, писал Шестов, подпольный человек «значит столько же, сколько весь мир». В последующих работах он направлял свой разрушительный интеллект на отрицание одних противоречий и создание новых. Его апофеоз беспочвенности, проникновение в сферу абсурда нашли себе почитателей в лице Б. Пастернака и А. Ремизова, стоявших тогда на пороге литературной деятельности, а позднее оказали влияние на западных экзистенциалистов.

После распада «Мира искусства» имена русских модернистов связывались с журналами «Новый путь», «Северные цветы», «Весы», с брюсовским издательством «Скорпион». «Новый путь», просуществовавший два года: с 1903 по 1904, был порождением Религиозно-философских собраний у Мережковских. Их атмосфера, отмечает А. Пайман, возникла в результате взаимопроникновения противоположных культурных течений: космополитического индивидуализма интеллигенции и государственных устоев православной церкви. В «Весях» и «Северных цветах», помимо стихов и прозы писателей-символистов, публиковались манифесты Брюсова: «Истины», «Ключи тайн», «Священная жертва».

«Младшие» (не обязательно по возрасту) символисты вошли в литературу на рубеже веков. Характерно, что им особенно была близка идея «коллективного творчества». «Новички» посвятили себя одной цели – преобразению не только литературы, но и культуры, и самой жизни. Обрисовывая биографии Вяч. И. Иванова, Андрея Белого, А. Блока, исследователь показывает, какую роль сыграл личный опыт в становлении их творчества. Особенно это относится к Белому и Блоку. Вяч. Иванов появился на литературной сцене уже зрелым художником, даровитым ученым с большим диапазоном знаний и интересов, прекрасно владеющим древними и новыми языками. Главная идея, с которой он возвратился в Россию после почти 20 лет академических занятий в европейских странах, заключалась в признании раздробленности цельности бытия (он пользовался словом «разлука»), и он неизменно был озабочен поисками средства исцеления от этой раздробленности. Искусство и поэзия, считал Вяч. Иванов, «разлучились» с главным своим истоком – народом. Поэту следовало глубже проникнуть в народную память, добраться до вещей, забытых необразованными людьми и презираемых людьми просвещенными. В своих стихах Вяч. Иванов мастерски приспособил поэтические ритмы древнегреческого и латинского языков к русскому языку. Он многое заимствовал также из западноевропейской просодии, возрождая архаичные формы или экспериментируя с новыми. Использовал он и опыт эпохи барокко. С самого начала Белого и Блока роднило с Вяч. Ивановым стремление к «соборному действию». В пределах весьма несхожих поэтических концепций оно служило залогом будущих союзов.

Первый поэтический сборник А. Белого «Золото в лазури» (1904) источает эйфорию вдруг приобретенной власти над словом прежде робкого и косноязычного юноши, каким его видели дома. В стихотворении «На горах» поэт создавал чисто аллегорический ландшафт души, обыгрывая тему уединения в горах, в свое время использованную Заратустрой Ницше и ибсеновским Брандом, а также молодым Блоком. Пляшущий ритм данного стихотворения подчеркивается семантическим контрапунктом, постоянно внушающим необычайные ожидания и неизменно их разрушающим. Звучащий в других стихотворениях лейтмотив «зорь» проходит через всю первую книгу Белого. Рисуются картины небесного свода, «переливчатые мозаики драгоценных камней, постоянно меняющиеся пламенные краски, заимствованные из описания Нового Иерусалима в “Откровении” Иоанна» (с. 195). В цикле стихов, объединенных подзаголовком «Багряница в терниях», на первый план выходит тема поэта как лже-Христа. Распятый своими последователями за то, что он раньше времени провозгласил «конец мира», он становится объектом насмешек и надруганий.

Поэзия А. Блока, особенно в начале его творческого пути, не совпадала с хронологией событий как внешней, так и внутренней его биографии. Многие считали ее пророческой, но сам поэт всегда это отрицал. Пророк предупреждает и учит, а для лирики Блока скорее характерна созерцательная сосредоточенность. Внутренне верный избранному пути и мифологеме о Прекрасной Даме, определявшей направление и цель его жизни, Блок, как утверждает А. Пайман, в поэзии и жизни был пассивен. Он ждал, чтобы его подхватила и понесла за собой «музыка». Собственные ли его слова, отголоски ли чужих стихов, песен, молитв — все это он переоркеструет таким образом, что старые мелодии выражают новое содержание. Технические приемы в поэзии молодого Блока не бросаются в глаза. Блок вступил в русскую литературу не учеником, а наследником. Литургия и летопись, плач и заклинание, народная песня и цыганский романс, симфония поэзии XIX в. от Пушкина до Полонского, от Лермонтова до Тютчева и Некрасова — «все это отдается эхом в стихах Блока, обновленное внезапными сопоставлениями, сплавленное с современным миром в... горниле его творческой сосредоточенности» (с. 204).

Миф о Софии и тема Апокалипсиса пришли в творчество *младших* символистов под влиянием поэзии и философии Вл. Со-

ловьева, мысли Платона, Ницше, гностиков. Идея Вечной Женственности была воспринята Блоком, Белым и в определенной мере Вяч. Ивановым через наследие Вл. Соловьева: личный его пример, сочетание в нем мистического прозрения и заботы о реальном мире послужили источником вдохновения для целого поколения поэтов кануна русско-японской войны и революции 1905 г., первых вех на пути к 1917 г. Опыт Соловьева позволил им уйти от безнадежного «раздвоения» и укрепить веру в возможность «синтеза» материального и идеального. Соловьев помог символистам «преодолеть» и освоить Ницше, показав, что «путь сверхчеловека» может освящаться благодатью человекобога, «забытого» Христа.

Глубокий след в биографии и творчестве многих представителей символизма оставили события первой русской революции. Так, в сборнике стихов Белого «Пепел» (книга вышла в 1908 г., стихи написаны раньше) воспроизводятся картины народной жизни, а иногда поэт позволял себе нечто вроде гротесковых карикатур, которые «Мир искусства» еще так недавно осуждал на полотнах передвижников.

Приобщение Блока к воздействию стихийных ритмов «улицы» и напевов русской деревни было более постепенным. Однако сочувствие народу, осознание его права на лучшую жизнь находило отражение в его творчестве с 1903–1904 гг. Много родственного в этот период в стихотворениях Блока и Белого. Например, в блоковском стихотворении «Гимн» использованы динамичные глаголы, столь характерные для Белого периода «Золота в лазури»; у него же заимствована мифологема непобежденного солнца, пробуждающего мятежные страсти. Ощутимо в новых ритмах Блока и влияние городских стихов Брюсова. Воздействие бурной эпохи не миновало и Вяч. Иванова с его религиозными исканиями. Он предпринял экзистенциальную попытку очистить высшие духовные ценности от чрезмерно злободневного их истолкования, считая в то же время, что художник перед лицом общественного хаоса должен пребывать в восприимчивом нервном напряжении. В своих статьях он доказывал, что смелый дух поэта должен вырваться из уединения и, дорожа мудростью, выработанной за долгие годы одиночества, вступить в экстагическое, самозабвенное общение с «темной, ночной душой народа» (с. 254). Идеи «соборности», «неприятя мира», «анархии», которые он выдвигал и поддерживал, реализовывались в атмосфере собраний, устраивав-

шихся в доме Иванова, именуемом «башней», в творческой деятельности его современников, испытывавших в данный период его влияние, в их числе Г. Чулкова с его идеей мистического анархизма.

Реальный исторический кризис, разразившийся в России, разрушил и внутренний мир каждого символиста в отдельности, и общую мифологию о ближайшем наступлении «светлого Апокалипсиса». После нескольких лет «иступленного жизнетворчества», имевшего целью превращение жизни в искусство посредством обнажения внутреннего мира художника, один поэт за другим стали заявлять о возвращении символизма в сферу только искусства и даже о смерти русского символизма как такового. Наиболее полно передавал атмосферу этого времени журнал «Золотое Руно», выходивший в Москве с 1905 по 1910 г. Вышли в свет романы М. Арцыбашева «Санин», «Огненный ангел» Брюсова, «Мелкий бес» Сологуба. Мейерхольдовская постановка «Балаганчика» Блока и блоковское стихотворение «Незнакомка» создали их автору имя первого поэта России. «Балаганчик», впрочем, породил раздоры в символистской среде и разрыв между Блоком и Белым, хотя причины разрыва были глубже. Блок как бы водрузил в этот период знак вопроса над поэтическим культом Прекрасной Дамы; в его творчество ворвались демонические «синелиловые миры» Врубеля, сопровождавшие и блоковское восприятие первой русской революции, и его представления об искусстве как разрушительном начале бытия.

Цикл стихотворений Блока «Снежная маска» еще дальше увел его от высокой тематики «Стихов о Прекрасной Даме». Иванов расценил «Снежную маску» как апогей приближения русской лирики к стихии музыки. Блок, по Иванову, являет себя поэтом истинно дионисийских и демонических, «глубоко оккультных переживаний» (с. 275). А. Пайман подчеркивает, что многие символисты, и не только символисты, отдали дань театральным проектам, представляющим собой последнюю попытку коллективного творчества «на обратном пути» к простой человеческой жизни и более трезвому искусству. В сезон 1906/07 года прогремела мейерхольдовская постановка «Жизни Человека» Л. Андреева. В Петербурге появился специальный театр, поставивший своей целью возрождение средневековой и народной уличной драмы. Ремизов создал для этого театра стилизованную по народному образцу драму «Бесовское действие». Блок перевел «Дей-

ство о Теофиле» Рютбёфа, и премьера спектакля состоялась в Старинном театре в декабре 1907 г.

Искусство, писал Блок, «есть чудовищный и блистательный ад». По мере того, как поэты-символисты начинали «выбираться» каждый из своего личного ада, они вспоминали о том, что их действительно объединяло, — об орфической силе музыки. Стремясь осуществить служение музыке в верленовском смысле («Музыка прежде всего!»), символисты начали постепенно избавляться от театрального «смещения искусства с жизнью». В то же самое время они стали изживать субъективизм и эзотеризм символизма, понимаемого как некая догма, как литературная школа. «Неонароднические» темы звучат в «Песне Судьбы» Блока, в его цикле «На поле Куликовом». В этих стихах поэт, ничего не навязывая ни себе, ни другим, сумел выразить и свой личный, и символистский, и «всенародный» миф.

Представителем «ассоциативной», или «импрессионистической» лирики А. Пайман считает И. Анненского, который стоял несколько особняком среди поэтов-символистов. Менее завороченный «музыкой», чем большинство символистов, он утверждал, что основной строительный материал поэзии — это слово, причем слово будничное и непретенциозное. Последние стихи Анненского, вышедшие в 1910 г., стали первыми вестниками более аскетической, более «земной» поэзии.

1910 г. стал переломным в развитии символизма. Кризис направления провозгласили Вяч. Иванов и А. Блок соответственно в докладах «Заветы символизма» и «Современное состояние русского символизма». Наступил момент испытаний, «антитеза», когда, как утверждал Вяч. Иванов, оккультные и злые силы «пытаются прорваться сквозь символы». Чтобы быть верным себе, символизм диалектически должен был перейти во что-то иное. По Блоку, лежащий впереди путь является восхождением через чистилище. Чтобы символизм существовал, художник должен стать «трепетным в своей дерзости», должен взять на себя роль свидетеля, а не участника великих событий, происходящих в «иных мирах», перестать смешивать искусство с жизнью, оставаясь в жизни простым человеком. В этот порубежный период творчество художников-символистов продолжало существовать и развиваться; создавались шедевры Блока, Белого, Иванова, издавался журнал «Аполлон» (1909—1917); входило в литературу новое поколение поэтов — футуристов, акмеистов, «клари-

стов», в чьем творчестве, независимо от их деклараций, жили «заветы символизма».

О.В. Михайлова

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ

2003.04.010. ДЮПОН Ф. НЕЗНАЧИТЕЛЬНОСТЬ ТРАГИЧЕСКОГО. DUPONT F. L'insignifiance tragique. – Р.: Promeneur, 2001. – 225 р.

Французская исследовательница Флоранс Дюпон в своей книге обращается к понятию трагического, к его развитию от истоков до современности. Автор считает необходимым отмежеваться от общепринятых представлений, согласно которым греческий театр, где зародилось трагическое, ассоциируется с рационалистическим, демократическим, политическим театром, давшим начало современной гражданской драматургии, а средневековый театр – с мрачными, примитивно-фанатичными постановками, соответствующими атмосфере времени. Ф. Дюпон подчеркивает, что и в античности, и в Средневековье «символическое употребление (трагического. – О.З.) преобладало над исторической правдой» (с. 12). Она не считает нужным относить трагедию к литературным жанрам, а трагическое – к объекту философии. Полагая, что трагическое было совершенно чуждо древнегреческому мышлению, она утверждает, что абстракция «трагического» была создана в конце XVIII в. в немецкой идеалистической философии и трактовалась как столкновение индивида и его судьбы, свободы и необходимости. Идея универсальности древнегреческой трагедии кажется Ф. Дюпон несостоятельной. Древнегреческий автор трагедий не был преобразователем общества, не был писателем в современном смысле, – древнегреческая трагедия существовала в устном исполнении, была привязана к конкретной исторической ситуации своего времени.

Грекам была свойственна идея имманентности, тогда как для современной культуры характерна идея трансцендентности. Именно идеология трансцендентности противопоставляет вечность и бессмертие богов смертности и ничтожеству человека. Трансцендентные религии предлагают, поэтому, разные способы, какими человек мог бы избежать исчезновения: аскетический образ жизни, мечта о рае и т.п. Идеологии имманентности, напротив, «не свойственно воздвигать мосты между людьми и богами, поскольку люди неизбежно