

ВИКТОР ДМИТРИЕВ



***СЕРЕБРЯНЫЙ
ГОСТЬ***

О ЛИРИЧЕСКОМ ГЕРОЕ БАЛЬМОНТА

ВИКТОР ДМИТРИЕВ

СЕРЕБРЯНЫЙ
ГОСТЬ

О ЛИРИЧЕСКОМ ГЕРОЕ БАЛЬМОНТА

ЭРМИТАЖ

1992

Дмитриев Виктор Афанасьевич

СЕРЕБРЯНЫЙ ГОСТЬ. О лирическом герое Бальмонта

Dmitriev Viktor A.

SEREBRIANYI GOST'. O liricheskom geroe Bal'monta
(*The Silver Guest: Balmont's lyrical hero*)

Copyright © 1992 by Victor Dmitriev

All rights reserved

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Dmitriev, Viktor Afanas'evich, 1946-

Serebrianyi gost': o liricheskom geroe Bal'monta / Viktor
Dmitriev.

p. cm.

Title on CIP verso t.p.: The silver guest.

Includes bibliographical references and index.

Romanized record.

ISBN 1-55779-047-7 : \$15.00

1. Bal'mont, Konstantin Dmitrievich, 1867-1942--Criticism and
interpretation. I. Title. II. Title: Silver guest.

PG3453.B2Z64 1992

92-4594

891.71'3--dc20

CIP

На обложке: портрет Бальмонта работы В. Серова (1905)

Published by HERMITAGE PUBLISHERS

P.O. Box 410

Tenafly, N.J. 07670, U.S.A.

Моим дорогим, бесконечно уважаемым
учителям - Владимиру Федоровичу Маркову,
Томасу Икману и Майклу Хайму

ОТ АВТОРА

Дорогой читатель! Перед вами — первая научная работа, посвященная проблеме лирического героя К.Бальмонта. Автор охотно согласится с вами, если вы, не без некоторой иронии, воскликнете: «А не кажется ли вам, что проблема лирического героя сама нуждается в книге, нуждается в серьезном научном исследовании?» Конечно же, нуждается, охотно согласится автор, но продолжит: даже и в таком незавершенном виде, в каком эта проблема существует сегодня, она может принести нам немало пользы. Может быть здесь мы имеем дело с таким тонким сочетанием проблем, с таким сложным переплетением всякого рода аспектов, что углубление в этот комплекс возможно лишь двумя путями: либо сугубо эстетическим (литературоведческим) теоретизированием на почве разного рода литературных материалов, либо исследованием творчества какого-то одного художника, погружением в тайны его письма с постоянными ссылками на проблему, с постоянным возвращением к нашим исходным определениям, которые, таким образом, быть может, разовьются в более четкое представление, обретут некую зримость, содержательность, и уж эта содержательность, в свою очередь, как бы заместит собою чисто теоретическое определение...

Будем исходить из простейшего. Предположим, что лирический герой — «внутренний человек» художника. Этот внутренний человек является подлинным героем авторского мира (мира авторского воображения). Мир авторского воображения в чем-то сливается, а в чем-то противостоит миру «неавторскому», историческому, но значит, в какой-то степени, лирический герой противостоит и самому автору, самому своему создателю как представителю мира «исторического».

Главная мысль этой книги заключается в том, что лирический герой Бальмонта не есть собственно человек, а является существом фантастическим, происхождения... небесного. Более того, лирический герой Бальмонта оказался «внутренним человеком» (а точнее говоря «внутренним существом») целой эпохи. Именно этим объясняется тот факт, что первая глава книги посвящена не собственно Бальмонту, а теме лирического героя в символизме. В этой главе имя Бальмонта почти не упоминается, но, практически, поэт является *главным героем* этой главы, хотя, конечно же, и «невидимым». Хронологически лирический

герой Бальмонта предшествует решительно всем «младенцам» и «демонам» символизма, но тем важнее показать бытие этого «соборного демона» вне всякой связи с лирическим героем Бальмонта.

Казалось, было бы совершенно естественным посвятить вторую главу поэзии Бальмонта, его ранним поэтическим сборникам, однако, во второй главе анализируется эссеистическая проза Бальмонта, в основном его статьи, собранные в книгах «Горные вершины» и «Белые зарницы». В этих книгах лирический герой Бальмонта обрисован ярко и выпукло, его не надо *вычитывать*; более того, этот герой теоретически объяснен и в контексте первой главы отчетливо проступает принципиальное родство этого героя с лирическим героем эпохи, с лирическим героем символизма. Здесь лирический герой Бальмонта есть эстетическое обобщение, подведение итогов, это *формула лирического героя*, данная самим его автором, его создателем.

Третья глава посвящена лирическому герою Бальмонта в его художественной прозе. Художественная проза Бальмонта — автобиографична. Не лирическим, а вполне реальным героем этой прозы является *сам Бальмонт*. Совпадение этого героя с героем *лирическим* не вызывает никаких сомнений, это совпадение очевидно, но об этом никогда не говорилось в научной литературе.

В художественной прозе Бальмонт продолжал осмысление собственного творчества, развивал свои любимые мотивы. Но если в эссеистике перед нами предстает Бальмонт «теоретизирующий», то в прозе художественной объектом творческой мысли Бальмонта является он сам: Бальмонт-ребенок, Бальмонт-юноша, Бальмонт, не ставший, а становящийся... Сам Бальмонт рассматривает себя как воплощение своего лирического героя, упорно настаивает на своем тождестве с тем фантастическим существом, от имени которого творилась его поэзия.

Но, таким образом, самые ранние поэтические сборники Бальмонта уже как бы «автоматически» предстают перед нами в совершенно особом свете. Читателю ничего не остается, как воспринимать раннюю поэзию Бальмонта в контексте им же (Бальмонтом) развиваемой концепции.

Сама композиция данной работы, ее специфическая хронология, является своеобразным аргументом в пользу излагаемой тут идеи: именно в ранних своих работах Бальмонт заложил основы собственно символистской эстетики, собственно символистского мироощущения. Несмотря на всю свою подражательность, яв-

ную зависимость от образцов (Некрасов, Лермонтов, Надсон и т.д.), Бальмонт уже в ранних сборниках («Под северным небом»; «В безбрежности»; «Тишина») явился поэтом *оригинальным*, подлинно революционным.

В своей динамике лирический герой Бальмонта постепенно «очеловечивался», постепенно все более и более обретал «историзм», приближался к существу земному, обыкновенному, утрачивал свой фантастический демонизм. Интересно, что это «вочеловечение» героя сопровождалось не ослаблением, а *усилением* космических мотивов в поэзии Бальмонта. Из поэзии космический демон поэта «переселяется» в его прозу.

Пятая глава посвящена судьбе Бальмонта в литературной критике и в литературной науке. В основном, нами приводятся отзывы, в которых говорится именно о зрелых книгах Бальмонта, но что поражает: все эти суждения идеально «покрывают» творчество Бальмонта раннего, Бальмонта «нашего». И здесь мы руководствовались все той же идеей: показать, что современная Бальмонту критика прекрасно сознавала принципиальное *новаторство* его поэтики, хотя, быть может, иногда и отказывала ему в интеллектуализме. Более того: «героем» литературной критики был именно бальмонтровский «демон», то ирреальное существо, которое вводится Бальмонтом в русскую литературу в качестве лирического героя.

Независимо от того, насколько удачным покажется читателю анализ, произведенный в этой книге, уже одно количество приводимых нами критических суждений об искусстве Бальмонта, говорит само за себя, говорит о том огромном влиянии, какое лирический герой Бальмонта имел на русскую литературу. Нам важно показать, что «домом» лирического героя Бальмонта был не только Космос, не только стихи, книги поэта, но и сама русская литература.

В заключение, автор искренне благодарит Oklahoma State University за оказание финансовой помощи в издании книги.

Глава первая

НАШЕСТВИЕ АНГЕЛОВ

(Лирический герой в символизме)

Понятие «лирический герой» впервые было использовано Ю. Тыняновым в его статье «Блок», которая вошла потом в книгу Ю. Тынянова «Архаисты и новаторы». До Тынянова в литературоведении и критике употреблялось понятие «лирический субъект», «лирическое я», «авторское я», так что нет никаких оснований полагать, будто термин Тынянова произвел некую революцию в литературоведении. Термин Тынянова широко использовался в работах таких крупных советских литературоведов как Л. Гинзбург, Д. Максимов, П. Громов, однако они же широко использовали и другие термины (авторское я, лирическое я, лирический субъект и т.д.). В нашу задачу не входит анализ термина «лирический герой», термин этот берется в его простейшем и очевидном значении, как «образ поэта в лирике.»¹

В данной работе я ставлю перед собой две задачи: показать, как образ К. Бальмонта разворачивается в его художественном творчестве и выявить глубокое родство лирического героя Бальмонта с лирическим героем эпохи, с лирическим героем символизма. Собственно говоря, исследование можно было бы озаглавить и иначе: «Константин Бальмонт как создатель традиции русского символизма». Своеобразие этой традиции заключается в том, что в символизме лирический герой переживает очень глубокую, принципиально важную трансформацию: лирический

герой утрачивает свой традиционный «человеческий» облик; он перестает быть существом «земным», реальным, его родиной становится межзвездное космическое пространство, принадлежность к которому и определяет собою поведение героя.

Но если для символистов космическая природа их лирического героя была чем-то самим собой разумеющимся, то не всякий читатель был склонен так быстро примириться с подобного рода революцией; очень многие читатели по-прежнему предпочитали иметь дело с лирическим героем «классического», т.е. *земного* происхождения. Нам кажется, что термин «декадентство» является идеальной фиксацией чувства отчуждения, возникшего между определенной частью читателей и лирическим героем эпохи.

Символисты не были равнодушны к такого рода отчуждению, они делали все, чтобы преодолеть барьер, возникший между ними и читателем, они упорно искали корни собственного «декадентства», тщательно анализируя свои биографии.

В этом отношении особенно замечательна проза Андрея Белого, которую, между прочим, М. Бахтин причислял к лирическому творчеству писателя.² Андрей Белый подробно анализирует свою жизнь едва ли не с грудного возраста, всячески примиряя априорную вселенскость своего я с последующей локализацией этого я в земном времени и пространстве.

«Подумайте только: моя многолетняя жизнь с няней в замкнутой комнатке после болезни по точным подсчетам не могла длиться больше шестидесяти дней; до нее — тысячелетия скарлатинных бредов; и после нее — очень долгая жизнь с бонной..., а опыты этих двух месяцев, потом трех месяцев равны опытам жизни последующих двух лет (двадцати четырех месяцев).

Период с няней стоит под девизом: ею движется строй мира; исчезни она — все рухнет; и вломится минотавр Янжул, из дыры коридорика»³.

«Минотавр Янжул» — всего-навсего сосед, но потерявший свои скромные исторические параметры в пределах принципиально «всеисторического» воображения. Этот «всеисторизм» восходил одновременно к двум моментам: с одной стороны, к чисто культурному переживанию, которое постепенно нашло свое рафинированное описание в терминах западной философии, с другой стороны, к чисто атавистическим страхам детства:

«Мир есть мое представление», — говорило детское «Я», сжимаясь в точку постельки; выход из постельки означал: ты вступил в царство слепой, нутряной, животной воли; здесь не

жди целесообразности: здесь царство бессмыслия, царство слез и обид»⁴.

В воображении уже взрослого Андрея Белого хозяин «постельки» обладал мудростью старика Шопенгауэра. Авторское Я лишено возрастных характеристик, оно выпало из времени, или, точнее говоря, оно и воплощает собою время, в зависимости от которого миру дано то сжиматься до «постельки», то расширяться до вселенной. Лирический герой Андрея Белого живет не в конкретно-исторической земной реальности, он есть герой *всепространственный*.

«...догматов у меня не было, ибо я символист, я не догматик, то есть учившийся у музыки ритмическим жестам пляски мысли... не переносите пыхтения ваших тяжелоумий на мой символизм, которому девизом всегда служили слова Ницше: «...Заратустра плясун. Заратустра легкий... всегда готовый к полету... готовый и проворный, блаженно-легкоготовый... любящий прыжки и вперед, и в сторону...»⁵

Заратустра-плясун, Заратустра-блаженно-легкоготовый — это лирический герой Белого, то есть сам Белый, как герой своего творчества. Заратустра, это маска художника: именно таким он видит себя в идеальном мире своего воображения — полубог, пляска которого есть, в то же самое время, и пляска мира, волшебный танец его деталей:

«В.Э. заживает конкретно во мне в небогатой предметах комнате: стол и несколько стульев на гладкой, серосиневатой стене; из этого фона изогнутый локтями рук Мейерхольд выступает мне тою ж серою пиджачною парой...»⁶

И комната, и сам Мейерхольд — решительно все распределено или, точнее говоря, переопределено. Авторская память дает рождение явлениям мира таким причудливым образом, что сам автор выступает в роли существа, эти явления творящего:

«...на оранжевом фоне стены Александра Андреевна рисуется платьем тетеричьих колеров; она провожает глазами и, вероятно, следит за удаляющимся нашим шагом, пересекающим белые стены гостиной.»⁷

«Наш шаг» существует как бы отдельно от героев, а Александра Андреевна выступает прямо из стены, подобно привидению. Заратустра-плясун не из одной какой-то точки наблюдает за героями, последовательно описывая их поступки, а стремительно *витает* между героями, в силу изначально присущей ему *всепространственности*. Тут и «стена» и «Александра Андреевна» уравниваются в правах, поскольку таковые определяются отнюдь не

иерархией «человеческих» (социально-исторических) ценностей. Предметы уравниваются в своих правах психологией наблюдателя, лишённого конкретного человеческого тела, то есть «всепространственного». Это не отдельное Я, которое как раз наоборот, — борется со всепространственностью, иерархизирует видимую реальность, перспективно ее выстраивая, это *дух самого пространства*, соотносящий между собой *свои собственные детали*.

В лирическом герое персонифицируется поэтический принцип не только отдельного произведения, но и авторского творчества в целом. Совершенно справедливо писала Лидия Гинзбург о лирическом герое Лермонтова:

«Лирический герой Лермонтова — предпосылка всей его поэтической системы, определяющая ее основные черты...»⁸.

Более того, наверное, можно предположить, что лирический герой может быть у целой эпохи, у нескольких поколений; можно предположить, что в этом лирическом образе персонифицируется общественно-эстетический идеал и тем любимее поэт, чем полнее его лирический герой воплощает идеалы читателя. И здесь, опять-таки, уместно будет процитировать Лидию Гинзбург:

«Романтическая лирика строит собирательный образ романтической личности, причем эта личность имеет несколько основных вариантов. Русский романтизм... выдвинул два основных собирательных образа.»⁹

Таким образом, мы будем исходить из того, что лирический герой есть «собирательный образ» не только того или иного автора, но и целой эпохи. В известном смысле, каждый стиль характеризуется своим «собирательным образом». С нашей точки зрения, лирический герой символизма (его «собирательный образ») — существо неземного, космического происхождения. Если Андрей Белый сам определил своего лирического героя («Заратустра-плясун»), то лирического героя Александра Блока, например, прекрасно определил Корней Чуковский:

«Серафим поневоле, сколько бы он ни твердил, что принимает и приветствует нашу земную юдоль, он никак не умел принять ее, если она была только земная»¹⁰.

Чуковский считает, что вне «небесного», «звездного» лирический герой Блока немислим:

«Сколько бы он ни старался, он не мог полюбить — без звезд. Все еще осталась в нем привычка к небесному. ...Он был и кощунствуя, — набожен.»¹¹

Одним словом, Чуковский упорно настаивает на «серафической» природе лирического героя Блока, на «небесном» его происхождении:

«Серафим несмотря ни на что. Падший и униженный, но серафим.»¹²

О серафичности Блока говорил Н.Гумилев: «Виктор Гофман... стал подражать серафическому Блоку»¹³.

А вот отрывок из письма Александра Блока отцу:

«...существует черта, на которую ни один из моих профессоров до смерти не ступит: это — религиозная мистика. Живя ею изо дня в день, я чувствовал себя одно время нещадно гонимым за правую веру.»¹⁴

Весьма своеобразно, как «русского Христа», воспринимала Блока Е.Кузьмина-Караваева:

«Кто вы, Александр Александрович? Если вы позовете, за вами пойдут многие... Вот и я пойду, куда угодно, до самого конца. Потому что сейчас в вас как-то мы все, и вы символ всей нашей жизни, даже всей России символ. Перед гибелью, перед смертью, Россия сосредоточила на вас все свои самые страшные лучи, — и вы за нее, во имя ее сгораете...»

Он слушает молча. Потом говорит:

— Я все это понимаю, потому что знаю давно. Только дайте срок. Так оно все само собою и случится.»¹⁵

А вот как воспринимала Блока Анна Ахматова:

«По выходе номера «Литературной газеты» иные спрашивали, недоумевая: «Что это значит — трагический тенор эпохи?» Другие негодовали впрямую: «Как это можно — о Блоке! — трагический тенор эпохи».

При первой же встрече с Анной Андреевной Ахматовой... встал между нами этот злополучный «трагический тенор»...

— Объясните им, что это не обывательское «душка-тенор»... — И после значительной паузы: — У Баха тенор поет Евангелиста...

Дома я заглянул в книги о Бахе и узнал, что Евангелист (в «Страстях по Матвею») — партия тенора, Иисус — партия баса...»¹⁶

Лирический герой символизма — дитя звезд, герой мира иного, волею случая оказавшийся здесь, на Земле. Именно звездная природа лирического героя и создает своеобразнейшую эпоху в русской литературе. Само понятие «символизм» означает переосмысление земной реальности, восприятие ее через призму небесного, вечного. Конечно же, лирический герой Блока неисчерпаем, он совершенно несводим к «звездности»¹⁷,

но лишить его этого качества — значит заведомо уничтожить его символистскую природу. Вот почему никак нельзя согласиться со следующим высказыванием Ю. Тынянова о лирическом герое Блока:

«Этому лирическому образу было тесно в пределах символического канона»¹⁸.

К сожалению, в статье Тынянов никак не объясняет, что значит для него «символический канон»; в заключении статьи он пишет:

«Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к *человеческому лицу за нею*.»¹⁹

Но в том-то и дело, что «лицо», к которому приводят «эмоциональные нити» поэзии Блока, вовсе не является лицом «человеческим», это лицо «серафическое», небесное, но разглядеть эту «серафичность» можно только через призму «символического канона». Стараясь избавить лирический образ Блока (его лирического героя) от «тесноты» символистского канона, Тынянов прибегает к канону формалистскому, практически уничтожая всякую эмоциональность (содержательность) блоковских образов. Тынянов, например, приводит следующее стихотворение Блока:

Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим,
И об игре трагической страстей
Повествовать еще не бывшим.

...Забавно жить, забавно знать,
Что все пройдет, что все не ново,
Что мертвому дано рождать
Бушующее жизнью слово.²⁰

И вот какой следует комментарий: «Об этом холодном образе не думают, он скрыт за рыцарем, матросом, бродягой. Может быть его увидел Блок в Гоголе...»²¹.

Почему этот образ назван «холодным»? И причем тут Гоголь? Или Гоголь в данном случае подменяет собою то «человеческое лицо», к которому ведут эмоциональные нити блоковской поэзии? Гоголь воплощает известную зловещность образа? Скорее всего тут другое: Блок-лирик дает нам свой автопортрет. И не холодом веет от этого портрета, а глубоким страданием и

болью. Слово живое, кипящее отчуждается от своего носителя в самый миг рождения, ибо рождается в душе усталой, хотя все еще и полной духовной мощи.

Теперь же попробуем взглянуть на этот отрывок через призму «символического канона». Попробуем представить, что лирический герой стихотворения — не Гоголь, и даже не сам Блок, каким его знали современники, а Блок-серафим, существо неземное, нездешнее, существо, каким виделось оно Корнею Чуковскому. И что же получится? Перед нами: *падший* серафим и, конечно же, по отношению к своему небесному бытию он есть существо погибшее, однако, как *серафим*, как богочеловек, он есть существо духовное, вечное, — «бушующее жизнью»...

А вот еще один отрывок из Блока, который комментируется Тыняновым:

Ташитесь, траурные клячи,
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло.²²

Вот комментарий Ю. Тынянова:

«Тема и образ важны для Блока не сами по себе, они важны только с точки зрения их эмоциональности, как в ремесле актера...»²³.

Такое объяснение стиха слишком формально, попробуем подойти и к этой строфе с позиции «символического канона». Актеры для Блока — все те же люди-серафимы, все эти Пьеро и Арлекины, Коломбины — герои «балаганчика», представители той самой богемы, которую Блок так любил и которой предпочитал «профессионально-литературные» круги. Что касается «ходячей истины», то это древняя как мир истина жизни и смерти, любви и ненависти, искусно воскрешаемая усилием людей-серафимов, истина, способная возродить и боль и свет в обыденном, «земном» сознании. Если развить эту чисто символистскую метафору, то «траурные клячи» смело можно уподобить часам и минутам человеческой жизни. Во всяком случае, чрезвычайно любопытно, что Евг. Вертлиб в своей статье «О природе символа у Андрея Белого и Вячеслава Иванова» приводит следующую цитату из Блока:

Вот моя песня — тебе, Коломбина.
Это — угрюмых созвездий печать.

Только в наряде шута — Арлекина
Песни такие умею слагать.²⁴

Арлекин у Блока связан со звездами, мир балаганчика совсем не так тесен и наивен, каким может показаться на первый взгляд. Этот мир тождественен космосу, и вообще, дыхание космоса ощущается почти в каждом стихотворении Блока:

Когда в гаданье, еле зримый,
Встал предо мной, как редкий дым,
Тот призрак, тот непобедимый...
И арфы спели: улетим.²⁵

Слово «серафим» тут буквально «висит в воздухе», оно, можно сказать, составляет монограмму этого стихотворения. Однако, взятые вне «символического канона», слова эти могут быть прочитаны иначе:

«...для позднейшего Блока характерно завершение на самой высокой точке, к которой как бы стремилось все стихотворение. ...Здесь высшее напряжение не только в последней *строфе*, но и высшая его степень — в последней *строке*, даже в последнем *слове*»²⁶

Одним словом, взятое вне «символического канона», творчество поэтов-символистов утрачивает своего лирического героя, а коль скоро образ поэта исчезает, то исчезает и произведение как таковое, остается лишь творчество «вообще». И в этом случае нет никакого смысла говорить о стиле, о направлении, между тем как именно символизм обладает ярко выраженной «направленностью» — к звездам. Мотив «звезд» особенно часто встречается в творчестве Вячеслава Иванова, лирический герой которого сродни и «пляшущему Заратустре» Андрея Белого, и «серафиму» Александра Блока. Иванов писал:

«Внушение звездного неба есть внушение прирожденной и изначальной нашей связанности со всем, как безусловного закона нашего бытия, и не нужно быть Кантом или с Кантом, чтобы непосредственно воспринять это внушение.»²⁷

Тут особенно явственно проступает неоплатонизм Иванова. Ведь для Платона «звездный разум» был явлением божественным:

«...как мы не раз уже говорили, пребывающий в звездных телах ум — это царь всего сущего»²⁸.

Иванов вторит Платону:

«Звездами говорит Сам в человеке своему Я...»²⁹

Достаточно указать на названия книг Вячеслава Иванова: «По звездам», «Кормчие Звезды», чтобы понять какую огромную роль в его творчестве занимало звездное небо. И если «человеческое лицо», которое открывается нам за поэзией Блока — лицо серафима, то за поэзией Вячеслава Иванова нам также открывается, скорее, *лик*, а не лицо. И если лирический герой Блока — падший серафим, то лирический герой Иванова — воскресший бог Дионис³⁰.

И если лирический герой Блока вживается в земное пространство, вступая в глубокий конфликт с миром реальности, то лирический герой Иванова с миром реальности не конфликтует в силу предельной своей самодостаточности, точнее говоря — *беспредельной* самодостаточности. Для *конфликта* лирический герой Иванова слишком огромен, однако и он озабочен идеей преобразования, идеей приведения в соответствие двух реальностей — земной и небесной: «Не налагать свою волю на поверхность вещей — есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей»³¹.

Отсюда идея Иванова о художнике-теурге, о художнике-жреце, о художнике, как слугителе вселенского храма — Природы:

«К художнику, сознательному преемнику творческих усилий Мировой Души, теургу, относится завет:

Творящей Матери наследник, воззови
Преображение вселенной.
(«Кормчие Звезды») ³².

Поскольку единственно возможный обладатель Мировой Души — Космос, именно к Космосу ближе всего художник, а отсюда и уникальная роль художника по отношению к «толпе», к «черни»:

«...когда Владимир Соловьев говорит о художниках будущего: не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями», — он ставит этим ТЕУРГАМ задачу еще более важную, чем та, которую разрешали художники древние, и понимает художественное религиозное творчество в еще более возвышенном смысле»³³.

Одним словом, «религиозность» Вячеслава Иванова не есть религиозность церковного порядка, это мистический экстаз, в

котором человек приобщается Космосу, это оргийное действо как форма жизни, как слияние с «Мировой Душой». И совершенно справедливо писал об Иванове С.Аверинцев: «Между его платонизирующим мировоззрением, структурой его образов и фактурой его стиха прослеживается строгое соответствие»³⁴.

Если лирический герой Андрея Белого «пляшущий Заратустра», то лирический герой Вячеслава Иванова, воскресший Дионис, в услужении которого находится жрец-художник (теург), который сродни платоновскому политику из «Законов». У этого политика «...все целиком государство должно беспрестанно петь для самого себя очаровывающие песни...»³⁵. То же самое и у Иванова: «...только тогда будет окончательно разрешена проблема слияния актеров и зрителей в одно оргийное тело, когда, при живом и творческом посредстве хора, драма станет не извне предложенным зрелищем, а внутренним делом народной ОБЩИНЫ...»³⁶.

Гармония человеческая должна уподобиться гармонии небесной; таким образом, лирический герой Иванова — хормейстер и Неба и Земли. Отсюда и своеобразие лирики Иванова, ее мощная, подчас тяжеловесная инструментовка с подразумеваемым протагонистом и хором, установка этой лирики на такую трагедийность, масштаб которой подразумевает вмешательство богов.

Как видим, «звездная» направленность символизма вовсе не означает однообразия. Звездность, как общая черта лирического героя, если и определяет собою его характер, то лишь в какой-то степени, то есть вовсе не однозначно. Космическая мифология символизма была способна породить самые неожиданные создания, например такие, как Недотыкомка Федора Сологуба. Критики, немало писавшие о Сологубе, нередко высказывали мнение, будто Недотыкомка в такой же степени воплощает душу Передонова, как и душу самого Сологуба:

«Для меня ясно: Федор Сологуб — это осложненный мыслью и дарованием Передонов.»³⁷

«Существовало ли у критики, так огорчившей Сологуба, какое-либо основание для столь категорического отождествления его героев с ним самим? И, должен сказать — да, существовало. Я считаю, да и все, конечно, считают лирические стихотворения поэта выражением его внутреннего мира. Начну хотя бы с знаменитой «недотыкомки», впервые введенной в литературу Сологубом.»³⁸

«Как-никак, а эстетика Сологуба и эстетические устремления его героев совершенно тождественны. И, вероятно, сам Сологуб ничего не имеет против того, чтобы ему приписывалась эта сторона героев.»³⁹

Как видим, критика объявила Недотыкомку лирическим героем Сологуба, «собираемым образом» писателя. Как бы извиняясь перед замечательным писателем за такого рода «кощунство», Лев Шестов писал:

«Он мог бы сказать про себя, вместе с Достоевским, что чувствует себя так, точно с него содрана кожа. Всякое прикосновение извне отзывается в нем мучительной болью. Один, один исход — подземелье.»⁴⁰

Но почему же для человека «с содранной кожей» возможен только «один исход»? Почему бы не предположить возможность совершенно иного, противоположного исхода? Критика, видевшая в Недотыкомке автопортрет Сологуба, не учитывала того «космического» аспекта, который был присущ символизму. Недотыкомка была «лирическим героем» не Сологуба, а его земного антипода — бездарного и злобного Передонова, пошлость которого как раз и заключалась в наличии *слишком толстой* кожи! Недотыкомка, это тень Передонова, отбрасываемая им на мир вещей и превращающая эти вещи в мучительный кошмар, живущий собственной жизнью. Как серафим Александра Блока имел своего двойника — демона, так и лирический герой Сологуба («человек с содранной кожей») имел своего «двойника» (свое отрицание) в виде Передонова с его Недотыкомкой. Гораздо легче предположить, что лирический герой Сологуба — сродни лирическому герою Блока: природа его небесна, серафична. И действительно, будучи существом «с содранной кожей», солугубовский «серафим» видел мир двояко: как активную злобную силу, суетно копошащееся нечто, обладающее некоей угрожающей тотальностью, и наоборот: как некую бесконечно радужную силу, растворившую в себе зло без остатка.

Вот пример первой «модели» мира:

«Сделали ее и наговорили. И вот живет она ему на страх и на погибель, волшебная, миловидная, — следит за ним, обманывает, смеется, то по полу катается, то прикинется тряпкою, лентою, веткою, флагом, ручкою, собачкою, столбом пыли на улице и везде ползет и бежит за Передоновым, — измаяла, истомила его зыбкою своею пляскою.»⁴¹

Тут, пожалуй, критики правы и, действительно, передоновское видение мира совпадает с тем, каким видится мир лиричес-

кому герою Сологуба. Однако, лирический герой Сологуба («человек с содранной кожей») отнюдь не совпадает с Передоновым. У Передонова нет и быть не может второй модели мира, которая, безусловно, роднит Сологуба с Блоком, Белым, Ивановым, но никак уж не с Передоновым:

«Искусство — это непрерывное устремление из мира действительности в мир мечты, это неугасимая жажда восторга, это освобождение от оков повседневности. Но только теперь, только новое искусство впервые и до дна создало эту свою задачу. Искусство должно пересоздать мир в духе и плоти. Первая ступень — создать новый мир в видениях искусства наперекор действительности и жизни. Вторая ступень — пересоздать плоть мира, самую жизнь, — превратить действительность в восторг, уничтожить грань между должным и сущим, слить их воедино, так чтобы мир жизни был так же радостен и экстатичен, как мир искусства...»⁴²

Как видим, для человека «с содранной кожей» не только «подземелье» («Недотыкомка») может быть исходом, но, например, и мир, преображенный эстетически. Разумеется, в этом случае допускается точно такое же преувеличение как и с «Недотыкомкой», миру обещана слишком красивая жизнь, сплошное утопание в эстетическом восторге, но важно помнить о лирическом герое символизма: это существо, в каком-то смысле лишенное *реального* подхода к вещам, поскольку родилось оно не в мире вещей, а в мире их принципиального отсутствия — в мире звезд.

Очень интересно писал Блок:

«Сологуб не говорит «нет» Недотыкомке, он связан с нею тайным обетом верности. Сологуб не променяет мрака своего бытия ни на какое иное бытие. Смешон тот, кто примет песни Сологуба за жалобы. Никому не станет жаловаться чаровник Сологуб, иронический «русский Верлэн»⁴³.

Почему же Сологуб не говорит «нет» Недотыкомке? В чем заключается тайна этого обета? Лирический герой Сологуба родился в Космосе, он есть дитя звезд, отсюда его двойственное видение мира: с одной стороны, это зловеще копошащееся нечто, с другой — райский мир искусства. С одной стороны это свет, с другой, это тень. Лирический герой Сологуба принимает мир во всем его «многообразии», что же касается «мрака бытия», то, совершенно очевидно, что Блок употребляет это выражение отнюдь не в сугубо отрицательном смысле: для него это эвфемизм понятия «Космос»; «Космос» же символистов (в полном

согласии с символистской диалектикой) двойственен: с одной стороны, это свидригайловская «изба с пауками», с другой — это мир, эстетически преображенный⁴⁴.

Подлинным героем Сологуба, *идеальным* воплощением его авторского Я являлся, скорее всего, всё тот же блоковский серафим: обитатель космических глубин, оказавшийся тут, в земном пространстве:

Где жены плакали и дети лепетали,
Я улетал в заоблачные дали
В объятьях радостной мечты,
И с дивной высоты надменного полета
Преображал я мир земной,
И он сверкал передо мной,
Как темной ткани позолота.
Потом, разбуженный от грез
Прикосновеньем грубой жизни,
Моей мучительной отчизне
Я неразгаданное нес.⁴⁵

Связь Сологуба с Недотыкомкой, пожалуй, точно такая же, какая существовала между самим Блоком и его «Незнакомкой»:

«Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено.

Созданное таким способом — заклинательной волей художника и с помощью многих мелких демонов, которые у всякого художника находятся в услужении, — не имеет ни начала, ни конца; оно не живое, не мертвое.»⁴⁶

Можно сказать, что последний абзац — идеальный портрет Недотыкомки. И вот что интересно — в подтверждение своей мысли Блок приводит свои «космические» стихи:

Шлейф, забрызганный звездами,
Синий, синий, синий взор.
Меж землей и небесами
Вихрем поднятый костер.
(«Земля в снегу»)

Там, в ночной завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.
Вот лицо возникает из кружев,
Возникает из кружев лицо.
Вот плывут ее вьюжные трели,
Звезды светлые шлейфом влача,
И взлетающий бубен метели,
Бубенцами тревожно брэнча.
(«Нечаянная радость»)⁴⁷

У Блока метельный вихрь мог породить не только демонический лик Незнакомки, но и лик Христа. У Блока метельный вихрь кружит не только «в поле», но и в Космосе. *Космичность* — эстетический принцип символизма. И если Блок говорит: «Искусство есть *ад*. ...в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры»⁴⁸, то это не значит, что слова эти надо понимать буквально — чернота Ада есть, в то же время, и чернота Космоса, то есть такая чернота, которая чревата «противоадиес» же...

«Снизу ползет синий сумрак ночи и медлит затоплять золото и перламутр. В этой борьбе золота и синевы уже брезжит иное; в художнике открывается сердце пророка; одинокий во вселенной, не понимаемый никем, он вызывает самого Демона, чтобы заклинать ночь ясностью его печальных очей...»⁴⁹

Как видим, лирический герой символизма двоится. Это и серафим и демон одновременно: «...Падший ангел и художник-заклинатель: страшно быть с ними... Художники... приходят оттуда к нам, в размеренную жизнь, с печатью безумия и рока на лице...

Мы как падшие ангелы ясного вечера, должны заклинать ночь. Художник обезумел, его затопила ночь искусства, потом — ночь смерти. Но... «звуки небес» не забываются...

Да, он должен быть в том Раю, о котором пел.»⁵⁰

Итак, лирический герой символизма, в силу небесной своей природы, ускользает от каких либо «земных» определений, он есть существо неуловимое, всегда готовое к неожиданным трансформациям. Это и Прекрасная Дама, которая в любой момент может обернуться Незнакомкой, это и Демон (Антихрист), который может обернуться Христом, это и глубокий старец, который в то же самое время — совершеннейший младенец...

Младенец, ребенок — одна из излюбленных ипостасей лирического героя в символизме.

«...иногда лучше нарисовать несколько детских каракуль, чем написать очень объемистый труд; а во-вторых, чувствовал же какую-то освободительность рисунка, например, Пушкин... А ведь он не учился рисовать. Но он был ребенок.

Прекрасен своеобразный, ломающийся стиль художников. Они обращаются со словами как дети; не злоупотребляют ими, всегда кратки»⁵¹

«Живопись учит детству. Она учит смеяться над слишком глубокомысленной критикой.»⁵²

«Глубокомысленные игрушки критических дядей дети забросят в самый дальний угол...»⁵³

«Но есть неистребимое в душе — там, где она младенец. В одном месте панихиды о младенцах дьякон... говорит...: «Ты дал *неложное обетование*, что *блаженные младенцы* будут в Царствии Твоем»⁵⁴.

И, наконец:

«Должно учиться у мира и у того младенца, который еще живет в сожженной душе»⁵⁵.

Мы уже видели, что Блок назвал Сологуба «русским Верленом», а вот что пишет Максимилиан Волошин в статье «Поль Верлен», посвященной сологубовскому переводу с Верлена:

«И вопреки всем обстоятельствам его жизни, каждому, кто о нем говорит, неизбежно приходит на уста это слово: ребенок!

«Верлен, — говорит Коппе, — на всю жизнь остался ребенком! Как ребенок был беззащитен, и жизнь жестоко и часто ранила его!»⁵⁶

А вот что пишет Юрий Иваск о В.Розанове:

«Себя самого он приравнивает то к *младенцу* или даже к *эмбриону* («я — наименее рожденный человек»)...»⁵⁷

Розановское сравнение себя с эмбрионом («Я похож на младенца в утробе матери, но которому вовсе не хочется родиться. «Мне и тут тепло...»)»⁵⁸ вполне закономерно в свете той символистской (декадентской) диалектики, о которой говорилось выше: лирический герой символизма, выпав из «твердых» социально-исторических рамок, обрел совершенно особые пространственно-временные характеристики. Как видим, дихотомия младенец-старец далеко не исчерпывает «возрастных» возможностей этого героя. Было бы правильной охарактеризовать этот диапазон следующим образом: от эмбриона до Бога...

Особенно интересно писал об этом Максимилиан Волошин:

«Времена детства далеки не только годами, они кажутся нам иной эпохой, пережитой на иной планете им в оболочке иного существа.

...Человек — сокращение вселенной.

В несколько мгновений зачатия успевает перенестись в молниеносном прообразе вся история вселенной, с ее солнцами и планетами, с ее пляской миров вокруг центрального огня.

В девять месяцев образования физического тела он пробегает от предела до предела животного мира — от протоплазмы до позвоночного, т.е. миллионы лет медленной эволюции.

Каждый входящий в человеческий мир через двери рождения должен повторить вкратце всю историю этого мира.»⁵⁹

А вот как М.Волошин пишет о «Яри» Сергея Городецкого:

«„Ярь“ открывается странной и необычайной космогонией мира, в которой звездное так слито с чревным, астрономия с биологией, что разделить их невозможно.»⁶⁰

Лирического героя Городецкого Волошин определяет вполне в символистском ключе — как *звезду*:

«Этой грусти совершенно нет у Городецкого. Он сам — *молодая звезда, молодая вселенная, только что вышедшая из чьих-то чресл, хранящая воспоминание «чревных очей»; в нем еще жива «скорбь исхождения, пути утробные»; он полон весь ярою радостью найденного земного лика...* (курсив мой — В.Д.).

...Мировая туманность и яйцо зарождений вполне тождественны для Городецкого. Солнечная вселенная для него чья-то утроба, в которой совершаются таинства Яри, таинства зачатий.»⁶¹

Эпиграфом к стихотворению В.Брюсова «Мучительный дар» служат строки из стихотворения Е.Баратынского «Недоносок»:

И ношусь, крылатый вздох,
Меж землей и небесами.⁶²

Само стихотворение сложно:⁶³ первоначально оно было посвящено Бальмонту⁶⁴, но потом Брюсов свое посвящение снял. Если считать, что стихотворение адресовано Бальмонту, то в нем преобладает иронический элемент, оно может восприниматься как насмешка над бальмонтским символизмом, однако, с другой стороны, стихотворение носит исповедальный характер, ирония тут трагична:

Нездешнего мира мне слышатся звуки,
Шаги эвменид и пророчества ламий...
Но тщетно с мольбой простираю я руки,⁶⁵

Не Блоку, а Брюсову, вот кому было «тесно в рамках символического канона»,⁶⁶ в этом отношении очень интересна статья М.Гиршмана «В.Брюсов. Антоний»⁶⁷, где автор подвергает глубокому анализу знаменитое стихотворение Брюсова с целью выявить своеобразие его лирического героя. Имея в виду своеобразие брюсовского символизма, Гиршман пишет:

«Символизм, порывая с иррационализмом, оказывается таким образом, наоборот, сугубо рационалистическим; руководящим в создающемся на такой основе мире является интеллектуальное начало.»⁶⁸

Однако, как мы пытались показать выше, иррационализм составляет самое суть символизма, вне иррационализма символизм просто невозможен. Если от иррационального отнять иррациональное, это еще не значит, что, в результате, мы получим «рациональное». Сильное интеллектуальное начало присутствует не только в стихах Брюсова, но и в стихах Блока, Белого, Иванова, Сологуба, Бальмонта. Символистов вообще можно охарактеризовать как поэтов-интеллектуалов. Нам кажется, что мысль М.Гиршмана была бы выражена яснее, если бы вместо понятия «рационализм» он использовал понятие «натурализм». Недаром М.Гиршман пишет:

«И сам Брюсов и близкие ему современники впоследствии неоднократно объясняли, что ставшие знаменитыми «лопасти латаний на эмалевой стене»... и многие другие образные необычайности его ранних стихотворений, имели реальные, даже бытовые обоснования.»⁶⁹

Совершенно верно! Но вот вопрос: а в чем же заключалась «образная необычайность» этих стихотворений? Натуралистически-бытовую подробность Брюсов лишал ее «происхождения», он, например, не говорил читателю о том, что речь идет об игре теней на печных изразцах и, в результате, рождалась картина таинственная, фантастичная, едва ли не космическая в своих «масштабах». Происходила картина по своей сути прямо противоположная той, которую описывает Гиршман: не символизм лишался иррационального начала, а натуралистическому, бытовому ощущению *придавались* черты иррационального, ощущение как бы «символизировалось». Пожалуй, именно это имеет в виду Гиршман, когда пишет:

«Но тем более важным и очевидным является целенаправленное преобразование этого быта в лирике Брюсова, когда вполне обычный белый подоконник комнаты поэта становится «седым», а столь же реальное имя «Валерий» связано рифмой не с чем иным, а с «криптомериями»; все это вместе образует особенный и оригинальный «мир очарований», который связан с действительностью прежде всего тем, что отталкивается от нее.»⁷⁰

Но тогда закономерен вопрос: а где же тут «символизм»? Согласно Гиршману, символизм становится «рационалистическим», но ведь с таким же успехом можно использовать и термин Вл. Орлова «импрессионизм»! А можно использовать и термин «реализм», благо сама Зинаида Гиппиус писала, что Брюсов «близко к символизму не примкнул», да и сам Гиршман пишет в своей статье:

«Но едва только отделились друг от друга эти два мира: поэтический и реальный, — как тут же обнаруживается, что «мечта» (и в этих и в других стихах) характеризуется поэтом не иначе, как через этот же самый только что отвергнутый «прах» (имеются в виду строки: «Что перед ним этот прах: Степи и скалы и воды!» — В.Д.), и притом всегда стремится отлиться в картину с вполне материальными очертаниями, и что природа ее — принципиально посюсторонняя.»⁷¹

Эти два мира «отделяются друг от друга» усилием читателя, а не поэта. Усилием поэта мир «праха» поэтизируется таким образом, чтобы поэтическое нельзя было «оторвать» от бытового, натуралистического, в этом-то и заключается сокровенная суть брюсовского «символизма» или, точнее говоря — символизации. Как ни парадоксально это звучит, но нам кажется, что лирический герой Брюсова — символ, эстетическое обобщение; его лирический герой *идея* как последнее оформляющее начало, т.е. такое начало, которое придает смысл (мировому) целому. И если мы говорим, что лирика Брюсова «рационалистична», то тем самым определяем ее лирического героя как *мысль, суждение*, вносящее оживление в «мир праха».

«Типичное для символизма двоемирие получает у Брюсова совершенно специфическую окраску: ему чужды какие бы то ни было мистические прозрения в сверхреальность, хотя и свойствен в высшей степени характерный для символистов порыв выразить общезначимое.»⁷²

Да, верно, Брюсов не был поэтом-мистиком, но его лирический герой — *идея* — обладал способностью «прозрения» и

проникновения, обладал удивительной способностью мимикрии, то есть *телесной своей субстанцией* очень даже был родственен лирическому герою символизма, хотя, быть может, скорее, приближался к «Недотыкомке», нежели к серафиму. Мы абсолютно согласны с Гиршманом, который считает, что лирический герой Брюсова — «мысль-страсть». Труднее согласиться с ученым, когда он называет эту «мысль-страсть» — «излюбленной и ведущей «героиней» рационалистической лирики Брюсова»⁷³. Ведь от того, что лирический герой Брюсова «идея», Брюсов не становится поэтом-рационалистом. В качестве лирического героя (лирического Я) «идея» существо достаточно «иррациональное». Будучи лишенной телесной субстанции, она обречена на достаточно «иррациональное», почти *символистское* поведение: ей принципиально чужда трагедия в силу абсолютной свободы от «телесно-исторических» оболочек. Вопреки всей своей страстности эта «мысль-страсть» совершенно не в силах вынести суждения: в балладе «Антоний», например, Брюсов воспевает предательство:

Когда вершились судьбы мира
Среди вспененных морем струй, —
Венец и пурпур триумвира
Ты променял на поцелуй.

Тут уравниены и судьбы Рима, и моральная ответственность Антония, и его власть, и его любовные чувства, тут нет драмы, нет трагедии. Недаром же так широко цитируются следующие слова Брюсова:

«Будем молиться и дню и ночи, и Митре и Адонису, Христу и Дьяволу. «Я» это — средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются»⁷⁴.

Эти слова можно рассматривать, как монолог брюсовского лирического героя, той самой «идеи», которую сжигает жажда познания и... только.

Мой дух не изнемог в борьбе противоречий,
Не обессилел ум в сцепленьях роковых.
Я все мечты люблю, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих.⁷⁵

Трудно согласиться с Гиршманом, который заключает свою статью следующими словами:

«Брюсовские порывы к многоликости оказываются лишенными единого личностного центра, а с ним и внутренней целостности поэтического мира. ...отсутствие органической личностной целостности — невосполнимая потеря.»⁷⁶

Наверное, есть смысл говорить о «порывах к многоликости» не самого поэта Брюсова, а его лирического героя («мысли-страсти», согласно Гиршману) — «идеи». Что и говорить, вместо «личностного центра» мы тут имеем нечто совершенно странное («идею»), но вот этот-то странный лирический герой, в силу присущей ему последовательности, и придает «внутреннюю целостность поэтическому миру» Брюсова. Что касается «отсутствия органической личностной целостности», то это точно такая же «потеря», как и приобретение. Такова уж природа символизма: резко (может быть даже и необратимо) трансформировалась сама органика личности. Писала же Зинаида Гиппиус:

«Декаденты — в своем роде скопцы, «от чрева матерного рожденные так». Рожденный скопцом — не виноват; не виноват и декадент, рожденный без одного из самых коренных свойств человеческой души: чувства, неоспоримого, как знание, что я *не один в мире, но окружен мне подобными*. ...Индивидуалист обостряет свое сознание личности на никогда ему не изменяющей почве чувства общности, связанности с другими личностями. У декадента нет этой почвы, нет никакого чувства общности, связанности, — ни малейшего. Он просто *не подозревает*, что есть другие, кроме него. Не имея нужной почвы, фона — он не имеет, в собственном смысле слова, и *сознания* личности. ...У него есть лишь *ощущение* личности, неподвижное, округленное, самодовлейное и слепое.»⁷⁷

В свете всего вышесказанного мы можем предположить, что Зинаида Гиппиус тут описывает... лирического героя в символизме. И Блок, и Вяч.Иванов, и Андрей Белый, и Бальмонт, и Брюсов имели не просто «сознание личности», а *обостренное* сознание личности; и тем обостреннее было это сознание, чем «безличностней» был их лирический герой!

«...декадентская поэзия — не то, что не поэзия, но, при всей ее глубокой, иногда святой искренности — полупоэзия, полупоэзия. Она — полупроявленное нечто, она — наполовину рожденный ребенок, недоносок — в громадном большинстве случаев.»⁷⁸

И здесь употребляется слово «недоносок» (вспомним эпитафию из Баратынского к стихотворению Брюсова). Однако, ведь сама

же Гиппиус прекрасно определила лирического героя символизма как существо, у которого нет сознания личности, а есть только *ощущение* таковой. Какую же этику можно ожидать от существа, которое само признает, что оно есть «наименее рожденный человек»? Лирический герой символизма в окружении «действительно рожденных людей», чувствует себя весьма неуютно: «Мир есть мое представление», — говорило детское «Я», сжимаясь в точку постельки; выход из постельки означал: ты вступил в царство слепой, нутряной животной воли, здесь не жди целесообразности: здесь царство бессмыслия, царство слез и обид»⁷⁹.

Для лирического героя символизма мир цивилизации, мир культуры лишен подлинной целесообразности, но значит и «классическая» этика лишена подлинного смысла, она лжива по определению. Блоковский «серафим» гораздо внимательней прислушивался к голосу природы, к голосу «космических» стихий, нежели к голосу «культуры», поскольку этому последнему доверия почти никакого не было, к этому «голосу» лирический герой Блока относился с иронией:

«Люди культуры, сторонники прогресса, отборные интеллигенты — с пеной у рта строят машины, двигают вперед науку, в тайной злобе, стараясь забыть и не слушать гул стихий земных и подземных...»⁸⁰

Для блоковского «серафима» Земля это прежде всего «звезда», феномен реальности космической, вселенской, а отсюда и «космическая» (то есть приблизительная, на уровне «ощущения», согласно Гиппиус) трактовка личности; с одной стороны:

«Есть другие люди, для которых земля не сказка, но чудесная быль, которые знают стихию и сами вышли из нее, — «стихийные люди». ...Они тоже пребывают во сне. Но их сон непохож на наши сны, так же как поля России непохожи на блистательную суетню Невского проспекта.»⁸¹

С другой стороны:

«Всякий деятель культуры — демон, проклинающий землю, измышляющий крылья, чтобы улететь от нее.»⁸²

Демон и серафим — вот полюса той «личности», каковую ощущал себя Блок.

«Распалась месть Культуры, которая вздыбилась «стальной щетиною» штыков и машин. Это — только знак того, что распалась и другая месть — месть стихийная и земная. Между двух костров распалившейся мести, между двух станов мы и живем»⁸³.

Упрек Зинаиды Гиппиус по адресу декадентства даже и не упрек: это просто констатация факта, указание на то, что символизм выдвигает принципиально новое, доселе не встречавшееся в русской литературе толкование личности, толкование литературного героя. Гиппиус, отказавшая декадентам в полноценности этических переживаний, была не одинока. Вновь приведем цитату из Иваска:

«Из творчества декаданса выпала этика, а заодно и трагизм. ...Декаденты любили трагические темы, но трагизма не знали.»⁸⁴

Этика выпала из декаданса по той причине, что из декаданса «выпала» история, а вместе с нею и лирический герой как лицо «историческое». Мессинское землетрясение, с точки зрения Блока, это трагедия культуры, но не трагедия Космоса, между тем как именно Космос — главная забота блоковского «серафима». Что же касается «культуры», то мы уже знаем, что, по мнению Блока, «всякий деятель культуры — демон...», и не отсюда ли, не от этой ли установки «космический» смех Блока в его «Двенадцати»? Для него революция, как и мессинское землетрясение, была трагедией культуры, но уж никак не трагедией космоса. Блок смеялся над многочисленными «демонами», смертельно напуганными случившимся. Тема, выбранная для смеха, была трагической, но раскрывалась она «по ту сторону трагедии»...

Когда Блок говорил о «стихийных людях», которые «пребывают во сне», он имел в виду человека будущего, человека-серафима, в которого верили многие символисты. Возможно, что и сами символисты относили себя к таким вот «спящим людям». Недаром Боцяновский писал о Сологубе:

«На меня этот писатель производит впечатление человека, впавшего в летаргический сон. Не умер, но и не живет и не спит... Не спит, как обыкновенные, здоровые люди спят. Такой спящий остается в обычной жизненной обстановке среди обыкновенных людей, но в то же время живет какой-то другой жизнью.»⁸⁵

Это вполне перекликается с уже цитированным нами: «Забавно жить, забавно знать, Что все пройдет, что все не ново, Что мертвому дано рождать Бушующее жизнью слово».

Называя себя тут «мертвым», Блок, возможно, намекал на свою «внеисторическую» этику, а «бушующее жизнью слово» — это его поэзия, в которой жило предчувствие грядущего. В этом отношении очень интересен следующий отрывок:

«Конечно, нам, пережившим революцию и испытывавшим на себе ее горькие результаты, легко судить и критиковать ошибки тех, кто ей способствовал, но тогда ничего не было видно, лишь розовый туман. Правда, провидец Александр Блок вещал в своих статьях («Народ и интеллигенция») о грядущем хаосе: «Все на этой равнине еще спит, а когда двинется — все как есть пойдет: пойдут мужики, пойдут рощи по склонам и церкви, воплощенные Богородицы, пойдут с холмов, и озера выступят из берегов, и реки обратятся вспять, и пойдет вся земля». Но кто же принимал серьезно слова поэта, к тому же символиста?»⁸⁶.

Вот и Зинаида Гиппиус вряд ли «принимала серьезно» Александра Блока в тот момент, когда писала:

«Нежный Блок из новейших все поет себе самому про к нему одному приходящую, им одним виденную «Царицу», «Деву»... Видит себя и ее, для себя и для нее слагает гимны. Сам всегда поймешь, что поешь, ...поймет и Царица, потому что, ведь и она — Блок-же...»⁸⁷

Тут Зинаиде Гиппиус вторит Ю. Тынянов:

«Блок — самая большая лирическая тема Блока»⁸⁸

Самая большая лирическая тема Блока, а вместе с ним и всего символизма — бытие человека-серафима, человека Божественного, принадлежащего Вселенной, Космосу, обитателю не только Земли, но и Неба. А отсюда и новая этика, новое понимание истории, новая трактовка искусства — «Художники... приходят... к нам... с печатью безумия и рока на лице.»⁸⁹

Безумец, юродивый, оракул — вот ипостаси лирического героя, переставшего бояться смерти, доверившегося не истории, не «культуре», а Космосу, инстинкту бесконечного...

Эта установка на «бесконечное» порождала суггестивность, гипнотическую внушаемость, а вместе с нею, естественно, и ритмичность, музыкальность формы. Конечно, у каждого автора-символиста был *свой* лирический герой, но тем не менее, родство между этими героями было настолько велико, что иногда, если бы не упоминание имени, было бы трудно определить, к кому относится то или иное высказывание критики:

«Я уверен, что если бы он захотел «объяснить» себя — это ему не удалось бы. Он говорит многое, глубокое, важное, значительное. Сократ признал бы, что он не понимает того, что говорит, да и говорит ли он? В стихах безусловно не говорит: поет. Я не знаю среди современных русских поэтов, чьи стихи были бы ближе к музыке, чем стихи Сологуба. Даже тогда, когда он рассказывает самые ужасные вещи про палача, про воющую

собаку — стихи его полны таинственной и захватывающей мелодии. Как можно петь про собачий вой, как можно воспевать палача? Не знаю, это тайна Сологуба, даже может не самого Сологуба, а его странной музыки, которой он не мог бы ничего рассказать. Он живет, он медленно сгорает, и поет что-то, когда мучительно-безотрадное, когда отратно-безотрадное, но всегда загадочно-прекрасное.»⁹⁰

А вот отрывок из К. Чуковского:

«Он делал с нами все, что хотел, потому что власть его лирики коренилась не столько в словах, сколько в ритмах. Слова могли быть неясны и сбивчивы, но они являлись носителями таких неотразимо-заразительных ритмов, что замороженные и одурманенные ими, мы подчинялись им почти против воли. И не только ритмы, а вся его звукопись, вся совокупность его пауз, аллитераций, ассонансов, пэонов, так могуче влияла на наш организм..., как музыка или гашиш... тайна мелодики Блока навсегда останется тайной...»

В сущности он славил Россию за то, за что другие проклинали бы ее. Такова всегда была его любовь, претворяющая множество *нет* в одно *да*. Это особенно сказалось в том патриотическом стихотворении, написанном в начале войны, где он славил даже такую Россию, какой еще не славили поэты: Россию хрюкающую и свиноподобную...»⁹¹

Возможно, что К. Чуковский прав и «тайна мелодики Блока навсегда останется тайной». Возможно, что прав Лев Шестов и «тайна Сологуба» есть, скорее, «тайна его музыки, которой он ничего не мог бы рассказать», нам же кажется, что тайна музыкальности символистской поэзии в ее... лирическом герое. Лишенный возможности выразить себя в понятийных категориях, лирический герой символизма изъяснялся с помощью жестов; музыкальность — жестукулированная «речь» бессловесной космической твари, ее беспредельно выразительный танец...

«Музыка мне окрылила игру... Мифы души, выраставшие на крыльях музыки, соединял я с предметами обыденного быта... ..я символист, а не догматик, то есть учившийся у музыки ритмическим жестам пляски мысли...

...понятно, когда волнует как музыка; и «непонятно», если пересказ, отняв музыку, становится слишком ясен...»⁹²

Как писал О.Мандельштам:

Значенье суэта и слово только шум,
Когда поэтика служанка Серафима.⁹³

Разговор о лирическом герое символизма практически исчерпан. Но на основании сказанного мы можем сделать выводы, принципиально важные для общей темы данной работы.

1) Присутствие лирического героя в творчестве художника (не обязательно символиста, любого художника) тотально.

2) Найти лирического героя, определить его, значит найти разгадку формы, некий «регулирующий принцип» поэтического творчества.

3) Лирический герой есть не просто «образ автора»⁹⁴ условный образ автора; с одной стороны, этот образ нельзя сотворить, создать, он существует как бы помимо писателя, поэта, диктующему свои условия, но, с другой стороны, этот образ, в то же самое время, является поэтическим созданием и в силах автора это создание углубить, усилить...

4) Поскольку лирический герой русского символизма — существо неземное, постольку арена деятельности этого героя безгранична: от детской «постельки» до космических глубин, так что всякий предмет, попавший в орбиту этого героя уже априори двойственен, принадлежит сразу нескольким мирам: миру «ближнему», интимно-внутреннему, и миру «дальнему», затерявшемуся в бесконечности.

5) В символизме проза нередко тяготеет к поэзии (проза А.Белого, К.Бальмонта, А.Блока, В.Иванова) и наоборот: поэзия обогащается «прозаическим» элементом (ритмическая полифония, белый стих). Феномен взаимоотражения поэзии в прозе и наоборот — прозы в поэзии обусловлен взаимоотражением ближнего и дальнего пространств.

Под углом всего вышесказанного, в следующей главе нами будет рассмотрен лирический герой К.Бальмонта, каким он предстает перед читателем в эссеистической прозе поэта.

ENDNOTES

- ¹ И.Б.Роднянская. «Лирический герой». *Литературный энциклопедический словарь*. Москва, 1987, стр.185.
- ² М.Бахтин. *Эстетика словесного творчества*. АН СССР, М, 1979, стр.150.
- ³ Андрей Белый. *На рубеже двух столетий*. Репринт, Chicago, стр.172-173.
- ⁴ Там же, стр.212.
- ⁵ Там же, стр.187.
- ⁶ А.Белый. *Между двух революций*. Репринт, Chicago, стр.65.
- ⁷ Там же, стр. 78.
- ⁸ Л.Гинзбург. *О лирике*. Советский писатель, 1964, стр.171.
- ⁹ Там же, стр.163.
- ¹⁰ Корней Чуковский. *Книга об Александре Блоке*. Петроград, 1921, стр.59.
- ¹¹ Там же, стр. 61.
- ¹² Там же, стр.134.
- ¹³ Н.Гумилев. *Письма о русской поэзии*. Репринт, М, 1923, стр.35.
- ¹⁴ *Письма Александра Блока к родным*. С предисловием и примечаниями М.А.Бекетовой. Ленинград, 1927, стр.96-97.
- ¹⁵ Д.Максимов. «Блок и Кузьмина-Караваева.» В кн. *Поэзия и проза Ал. Блока*. Л, Советский писатель, 1981, стр.537.
- ¹⁶ Л.Озеров. «Начала и концы.» В кн. *В мире Блока*. М, Советский писатель, 1981, стр.443.
- Между прочим, надо заметить, что, возможно, у читателей Анны Ахматовой были некоторые основания недоумевать. Вот отрывок из К.Чуковского: «Может быть будущее поколение уже не услышит в его книгах того, что слышали мы, и скажет, что просто он был тенором русской поэзии, пленявшим своих современников слишком сладкозвучными романсами. И пожалуй, это будет правда, но правда поверхностная...» (К.Чуковский. *Книга об Александре Блоке*, стр.66).
- ¹⁷ У того же Чуковского читаем:
«Такой двойственности еще не было в русской поэзии и нужно быть великим поэтом, чтобы выразить эту двойственность в лирике...
В его пьесе «Незнакомка» все двойное, все двойники, все двоятся между двумя бытиями: между геометрией и небом.
Звездочет внемлющий астральным ритмам, есть в то же время чиновник в голубом вицмундире.
Поэт-боговидец есть в то же время свихнувшийся пьяница.»
К.Чуковский, стр.64.
- ¹⁸ Ю.Тынянов. «Блок.» в кн. *Архаисты и новаторы*. Verlag, Munchen, 1967, стр.513.
- ¹⁹ Там же, стр.520.
- ²⁰ Там же, стр.515.
- ²¹ Там же, стр.515.
- ²² Там же, стр.517.
- ²³ Там же, стр.517.
- ²⁴ Евгений Вергилий. *О природе символа у Андрея Белого и Вячеслава Иванова*. «Гнозис», 1979, № 4, New York, стр.134.
- ²⁵ Ю.Тынянов, *Блок*, стр.520.
- ²⁶ Там же, стр.520.
- ²⁷ В.Иванов. *По звездам*. Статьи и афоризмы. СП, Оры, 1909, стр.368. Подробнее о «звездности» Вячеслава Иванова см. мою статью «Вячеслав Иванов и Платон», *Новый журнал*, №№ 172-173, New York, 1989.
- ²⁸ Платон. «Законы», 967e, *Собр.соч.* в 3 томах, АН СССР, М, 1971, т.3.
- ²⁹ В.Иванов. *По звездам*, стр.369.

³⁰ У древних греков Дионис был богом земледелия, плодородия. У римлян это уже Бахус. Согласно мифу, смертная женщина зачала Диониса от Зевса, а тот, спустя семь месяцев, убил ее и donaшивал Диониса в своем бедре.

³¹ В.Иванов. *По звездам*, стр.250.

³² В.Иванов. «Две стихии в современном символизме». *По звездам*, стр.249.

³³ *По звездам*, стр.246.

³⁴ С.С.Аверинцев. Вступительная статья к кн. Вячеслав Иванов. *Стихотворения и поэмы*. Библиотека поэта, малая серия. Советский писатель, Л, 1976, стр.31.

³⁵ Платон. *Законы*. 665.

³⁶ В.Иванов. *По звездам*, стр. 218-219.

³⁷ А.Горнфельд. «Недотыкомка». Товарищ, № 242. Цитируется по кн. Александр Блок, *собр.соч.* в 8 томах, т.5, стр.125.

³⁸ В.Боцяновский. «О Сологубе, Недотыкомке, Гоголе, Грозном и пр.» В кн. *О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и рецензии*. Составлено Анас. Чеботаревской. Репринт, Ардис, 1983, стр.160.

³⁹ И.Анненский. «О Сологубе». Там же, стр.164.

⁴⁰ Лев Шестов. «Поэзия и проза Федора Сологуба.» Там же, стр.69.

⁴¹ Ф.Сологуб. *Мелкий бес*, АН СССР, М, 1933, стр.341

⁴² И.Джонсон. «В мире мечты», *О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и рецензии*, стр.122.

⁴³ Александр Блок. «Ирония.» *Собрание сочинений в восьми томах*, т.5, стр.348.

⁴⁴ Как уже говорилось выше, в своей идее эстетического преображения мира Сологуб далеко не одинок. См., например, у Брюсова в его статье «А.А.Фет»:

«В предисловии к III выпуску «Вечерних огней» Фет говорит, что «жизненные тяготы» заставляли его «по временам отворачиваться от них и пробивать будничным лед, чтобы хотя на мгновение вздохнуть чистым и свободным воздухом поэзии. «Однако, — продолжает Фет, — мы очень хорошо понимали, что, во-первых, нельзя постоянно жить в такой возбуждающей атмосфере, а во-вторых, что навязчиво призывать в нее всех и каждого и неблагоприятно, и смешно.»

Не изменила ли здесь смелость мысли Фету, как и всегда, когда он пытался быть только мыслителем, а не поэтом? Мы напротив, полагаем, что вся цель земного развития человечества в том и должна состоять, чтобы *все* и постоянно могли жить «в такой возбуждающей атмосфере», чтобы она стала для человечества привычным воздухом.» Валерий Брюсов. *Собр.соч.* в 7 т., Советский писатель, М, 1975, т.6, стр.217.

⁴⁵ Ф.Сологуб. *Стихотворения*, Библиотека поэта, Большая серия, Советский писатель, Л, 1979, стр.173.

⁴⁶ Александр Блок. *Собр.соч.* т.5, стр.430.

⁴⁷ Там же, стр.430.

⁴⁸ Там же, стр.433-433.

⁴⁹ Там же, стр.423-424.

⁵⁰ Там же, стр.424.

⁵¹ Александр Блок, «Краски и слова». т.5. с.22-23.

⁵² Там же, стр.23.

⁵³ Там же, стр.24.

⁵⁴ Александр Блок. «О современном состоянии русского символизма». стр.435.

⁵⁵ Там же, стр.436.

⁵⁶ Максимилиан Волошин. *О Федоре Сологубе*, стр.195.

⁵⁷ Ю.П.Иваск. Вступительная статья. В кн. *В.В.Розанов. Избранное*. Нью-Йорк, 1956, стр.29.

⁵⁸ Там же, стр.215.

⁵⁹ Максимилиан Волошин. «Откровения детских игр», *Лики творчества*, Л, Наука, 1988, стр.493.

Между прочим, совершенно противоположный подход к периоду младенчества был у классиков, у просветителей. В качестве примера приведем отзыв «веймарского классика» Гете на суждение знаменитого просветителя Д.Дидро, высказанного им в «Этуде о живописи»:

«„Младенчество почти карикатурно; то же скажу и о старости. Младенец представляет собой бесформенную и как бы текучую массу, стремящуюся развиться; старец — массу бесформенную и сухую, которая съеживается и стремится обратиться в ничто.»

Мы полностью согласны с этим: младенчество и дряхлость следует изгнать из области прекрасного искусства. Лишь в тех случаях, когда художник работает в характерных жанрах, он может попытаться включать такие недостатки или слишком развитые фигуры в циклы прекрасного и значимого искусства.» Иоганн Вольфганг Гете. «„Опыт о живописи“ Дидро». *Собрание сочинений в десяти томах*. Т.10, М, «Художественная литература», 1980, стр.125.

⁶⁰ М.Волошин. «„Ярь“». Стихотворения Сергея Городецкого.» Там же, стр.464.

⁶¹ Там же, стр.465-466.

⁶² Валерий Брюсов. *Собр.соч.* в 7 томах, т.1, М, 1973, стр.101.

⁶³ Более подробно об этом стихотворении см. мою статью «Мучительный дар Брюсова» в *Graduate Essays on Russian Language and Literature*, Edited by Mark G.Altshuller, Center for Russian and East European Studies University of Pittsburgh, V.2, 1989.

⁶⁴ См. Валерий Брюсов. *Собр.соч.* в 7тт., т.1, стр.581.

⁶⁵ Там же, стр.101.

⁶⁶ Зинаида Гиппиус писала о Брюсове: «Конечно, не Брюсов создал новые течения в литературе. Они создались сами, естественно. Декадентство, символизм (к нему Брюсов близко не примкнул)...». Зинаида Гиппиус. *Живые лица*, Verlag Munchen, 1980, стр.80.

⁶⁷ М.М.Гиршман. «В.Брюсов. Антоний». В кн. *Поэтический строй русской лирики*, М, Наука, 1973, стр.199-210.

⁶⁸ Там же, стр.203.

⁶⁹ Там же, стр.202.

⁷⁰ Там же, стр.202.

⁷¹ Там же, стр.202.

⁷² Там же, стр.202.

⁷³ Там же, стр.203.

⁷⁴ В.Брюсов. *Дневники 1891-1910*. Изд.М.и С.Сабашниковых, М., 1927, стр.61.

⁷⁵ Литературное наследство, тт.27-28, М., 1937, стр.640.

⁷⁶ Там же, стр.210, 211.

⁷⁷ Зинаида Гиппиус. «Декадентство и общественность», *Литературный дневник*. 1899-1907. Verlag Munchen, 1970, стр.339.

⁷⁸ Там же, стр.341.

⁷⁹ Выше уже цитировался этот отрывок из Белого. А вот что писал Юрий Иваск о Белом: «Он не понял, что Розанов был такой же «нерожденный», недоплощенный человек, как и он сам...». Юрий Иваск. Вступительная статья. *В.В.Розанов*, стр.29.

⁸⁰ А.Блок. т.5, стр.356.

⁸¹ Там же, стр.356.

⁸² Там же, стр.356.

⁸³ Там же, стр.359.

⁸⁴ Ю.Иваск. Предисловие к собр.статей В.Розанова, стр.40.

⁸⁵ В.Боцяновский. «О Сологубе...», стр.146.

- ⁸⁶ Зинаида Жемчужная. *Пути изгнания*, Эрмитаж, 1987, стр.59.
⁸⁷ Зинаида Гиппиус. *Литературный дневник*, стр.341.
⁸⁸ Ю.Тынянов. «Блок», *Архаисты и новаторы*, стр.513.
⁸⁹ Александр Блок. Т.5, стр.424.
⁹⁰ Лев Шестов. «О Сологубе». в сб. *О Федоре Сологубе*, стр.64.
⁹¹ К.Чуковский, стр.66, 117.
⁹² А.Белый. *На рубеже двух столетий*, стр.176, 184, 187, 208.
⁹³ О.Мандельштам. *Камень*, в сб. *Осип Мандельштам, Стихи*, Большая Серия, Советский писатель, М, 1973, стр.75.
⁹⁴ И.Б.Роднянская. *Лирический герой*, *Краткая Литературная Энциклопедия*, и-во «Советская энциклопедия», М, 1967, т.4, стр.217.

Глава вторая

АРХАНГЕЛЫ ХОДЯТ ПО ЗЕМЛЕ

(Лирический герой в эссеистической прозе Бальмонта)

В предыдущей главе уже говорилось о том, что проза и поэзия в творчестве символистов были неразрывно связаны между собою. Поэт-символист был, в то же время, и литературным критиком, и художником-прозаиком. Бальмонт в этом отношении не составлял исключения. Подобно и Брюсову, и Белому, и Иванову, и Блоку, и Сологубу он был прозаиком плодовитым и очень интересным; проза его была естественным продолжением поэзии и, пожалуй, даже не будет преувеличением сказать, что она была той же поэзией, только в прозаической форме. В данной главе будет рассмотрена эссеистическая проза поэта с точки зрения его лирического героя. Цель данного анализа — показать, что лирический герой Бальмонта абсолютно соответствует тому символистскому «идеалу», который был выявлен нами в предыдущей главе.

Нами будут рассмотрены книги Бальмонта: «Горные вершины» и «Белые зарницы». В этих книгах Бальмонтом подробно и обстоятельно анализируется проблема лирического героя, можно сказать, что разработке именно этой проблемы обе книги и посвящены. В этих книгах Бальмонт дает исчерпывающе полное представление о том, каким ему видится его лирический герой. Из этих книг явствует, что творчество Бальмонта отнюдь не было таким «бессознательным», как было принято его трактовать.

вать. Бальмонт вдумчиво и «аналитически» относился к тому «условному авторскому образу», который неизбежно возникал в воображении читателя; этот «условный авторский образ», был предметом глубоких и серьезных раздумий.

«Горные вершины»¹ — один из наиболее значительнейших «теоретических» сборников Бальмонта. В эту книгу вошли статьи, написанные им в конце XIX и в начале XX веков. Круг выделенных нами тем занимает в этом сборнике очень важное место. Один из излюбленных мотивов Бальмонта — звезды, звездность. Звездами буквально усыпаны страницы бальмонтовских статей:

«Быть невольником или повелителем той зеленой звезды, на которой мы живем и которая зовется Землей»².

«Будем как Солнце, которое со всеми нашими звездами уносится к далекому созвездию Геркулеса, но живет для себя, как Солнце, вокруг которого толпятся ему принадлежащие миры...»³.

«Любя Землю, как родную зеленую звезду...»⁴.

«...Шелли видел в себе богатый мир, который обособлен от других миров, как звезда отделена от звезды, но как звезда он сливался лучами с лучезарностью других светил, и его всеобъемлющая душа, ощущая свою законченность, в то же время чувствовала себя как часть гармонического беспредельного целого»⁵.

«Это движение кощунственной руки, указывающей на звезды — быть может самое страшное из всего, что создала фантазия Гойи. Этим движением земной полудьявол стирает различие между Небом и Землей. В царстве звезд те же законы, что и здесь. Там жизнь стиснута теми же формами. Власть Дьявола не имеет пространственных границ»⁶.

И все-таки, с «фантазией Гойи» Бальмонт, видимо, не согласен. Для него звездная бесконечность — залог Красоты и разнообразия Вселенной, красоты и разнообразия самой жизни. С точки зрения Бальмонта, страшен был разрыв между земным и звездным. Этот разрыв означал измену Земли своей космической («зелено-звездной») природе.

«Все половинное ненавистно. Все, что не цельно, тем самым присуждено к ничтожной жизни и жалкой смерти. Тогда как цельность стремления, даже в том случае, если оно встретилось с препятствиями непреодолимыми, неизбежно приводит к возникновению красоты, к созданию нового мира в мире» (12).

Таким образом, для Бальмонта преодоление Зла, преодоление «самой страшной фантазии Гойи» заключалось в *союзе*

Земли и звездного пространства. Себя поэт воспринимал как певца «нового мира в мире». Но кто же был героем этого мира, его наиболее полным представителем? Ангелы на эту роль явно не годились по той причине, что были слишком «односторонни» в своей идеальности, в своей бесплотности. Если человек «исторический» был оторван от Космоса, то *ангел* был уж слишком оторван от Земли. Гораздо ближе, нежели ангельский, был для Бальмонта образ Люцифера:

«Первый и самый красивый из Ангелов, чьим именем названа утренняя звезда, не стал Богом. Он желал невозможного. Он не знал, что желал невозможного, но, пожелав его, он этим создал красоту трагического, безумную музыку мировых диссонансов, бессмертное зрелище диких сонмов, которые кружатся носимые вихрями, как осенние листья, он создал обрывы, провалы, и пропасти, где журчат ручьи и живет эхо, создал змеиные отливы, волшебные чары чудовищного, соблазн, очарование женщины. Люцифер вызвал к жизни мир такой глубокий и причудливый, что верховные духи, забыв красоту вышины, наклоняются и смотрят в это бездонное мировое зеркало. И верховные духи с изумлением видят, что все, что есть вверху, есть и внизу, что в опрокинутой бездне есть небо и звезды, и что-то еще, красота боли, которая светит особым светом, и не боится ничего, во имя своего «Я так хочу»⁷.

Об Эдгаре По Бальмонт писал:

«...в своей искаженной жизни (он) всегда оставался прекрасным демоном, и над его творчеством никогда не погаснет изумрудное сияние Люцифера»⁸.

Своего любимого поэта Бальмонт уподоблял не только демону или Люциферу, он использовал и другие хорошо нам знакомые сравнения:

«Так точно Эдгар По... от самых воздушных гимнов серафима переходил к самым чудовищным ямам нашей жизни, чтобы через остроту ощущения соприкоснуться с иным миром, чтобы и здесь, в провалах уродства, увидеть хотя серное сияние»⁹.

Тема светлого, «положительного» дьявола была очень близка Бальмонту. Недаром, одним из его любимейших авторов был поэт Вильям Блэйк, в котором Бальмонт находил воплощение буквально всех символистских «ипостасей». В образе Блэйка для него соединились и ребенок, воплощающий в себе мудрость старца, и серафим, и демон, и пророк, и грешник. Одним словом, по Бальмонту, именно Блэйк воплощал собою то существо, *цельность* которого была неоспорима.

«Когда Вильям Блэк¹⁰ умирал, умудренным ребенком, каким он был всю жизнь, его лицо сделалось прекрасным, его глаза прониклись блеском, и он запел песню, описывая то, что он уже видел в небе. Нужно быть стихийно-цельным, чтобы иметь возможность умереть так. ...Его душа была как несмятое растение, как веселый зверь, как цельная глыба льда.

Блэк был ясновидящим, и когда ему было всего четыре года от роду, Бог однажды заглянул к нему в окно. Позднее он видел ангелов, пророков, и поэтов»¹¹.

Бальмонт подчеркивает связь Блэка с Небом, со звездами, приводя следующий пример:

«Он слышал голоса, внушавшие ему те или другие мысли, и, написав поэму «Иерусалим», говорил, что это величайшая из поэм, существующих в мире. «Я могу ее хвалить», говорит он, «потому что я был только секретарем, авторы находятся в Вечности»¹².

На важность «младенческой» ипостаси в символизме мы уже указывали в предыдущей главе.

«Как говорил Россэтти, ребенком он уже вращался в своем собственном внутреннем мире, как планета в своей орбите...»¹³.

Для Бальмонта совершенно естественно предположить, что сознание младенца может быть «планетарным», всеобъемлющим. Идея того, что душа человека всеобъемлюща, глубоко владеет Бальмонтом:

«От самого низкого до самого высокого, от самого простого до самого сложного, от самого земного до уходящего в бесконечность, то, что волнует человеческую душу и приближает ее то к зверям, то к богам, все было захвачено огромным зеркалом поэтического творчества Испании и Англии 16-17-го веков...»¹⁴

И в подтверждение своей мысли Бальмонт приводит цитату из Шекспира:

«Я могу быть замкнутым в ореховую скорлупу, и все же буду царем бесконечного пространства»¹⁵.

В этой ореховой скорлупе легко узнать «внутренний мир ребенка», то есть, в конечном итоге, все ту же «колыбельку» Андрея Белого, в которой будущий символист постиг, что *мир есть его представление*, или «материнскую утробу», которую никак не хотелось покидать В.Розанову. Различие между Гамлетом и символистами заключается, пожалуй, в том, что свое бытие в ореховой скорлупке Гамлет не распространял на бытие в целом, довольствуясь собственным сознанием как внутренней бесконечностью. Символисты же отождествляли космос своего

сознания с Космосом как таковым. Лирический герой символизма — не продукт фантазии, не «символ», а абсолютно реальное существо, родиной которого является Космос. Именно реальность лирического героя — источник горячей веры символистов в возможность эстетического преображения нации, народа. Символисты были убеждены, что их лирический герой населяет Землю. Они искали его среди деятелей культуры и истории, среди мифологических и литературных героев, они мечтали об эстетическом перерождении нации. Символисты верили в то, что их герой обладал незаурядной выносливостью, необычайной жизнестойкостью; недаром Бальмонт приводит следующее место из биографии Блэка:

«...Ангел... сказал ему: «Ты, малое создание, сотканное из радости и веселья, иди и живи на земле без помощи чего бы то ни было»¹⁶.

Это значит, что «малое создание» обладает вполне достаточной силой бороться за свое существование.

«Когда младший брат его Роберт умер, Вильям видел, как душа покойника удалилась через потолок, всплескивая руками от радости. Умерший Роберт приходил потом к брату и давал ему советы насчет издания книг»¹⁷.

Конечно же Бальмонт понимал, что душа никак не могла «всплескивать руками», но в этом проявилась не рассеянность Бальмонта, а своеобразный «материализм» символистов: душа — такая же законная ипостась героя, как и «человекоподобное» его состояние, здесь, на Земле, мы имеем дело с видимостью, которой просто нет смысла придавать слишком большое значение.

Одним словом, согласно философии символизма, столь ярко и убедительно выраженной Бальмонтом, человек существует в вечности¹⁸ и именно поэтому к нему совершенно неприменимы критерии, выработанные сознанием «ополовиненным», оторванным от всякой космической перспективы. Ополовинено, искажено даже само понятие «человек». В этом понятии отражена лишь материальная, видимая сторона явления, нечто, что является лишь тенью по отношению к абсолюту, к явлению во всей его полноте. Блэка Бальмонт называет «человеко-зверем», а по отношению к Шелли применяет понятие «призрак» (Статья о Шелли называется «Призрак меж людей»). Бальмонт старается дать представление о той этической пропасти, какая существует между лирическим героем символизма и «человеком обыкновенным»:

«Свободолюбивый, как красивый зверь, полный могучих порывов, он (Эдгар По) был настолько проникнут стихийною цельностью, что его, прислушивающегося к разнородным голосам, одинаково пленяли оба элемента, искусственно разделенные людьми под названием добра и зла»¹⁹.

В этих строках предельно обнажен один из подлинно драматических аспектов символистской этики: свобода — по ту сторону добра и зла. Человеку «обыкновенному» предлагается отказаться от дефиниций, от самого умения *определять*. Вот условие, при котором можно превратиться в «человека-демона», в «человека-зверя».

Но тут есть еще один очень важный аспект. Бальмонт говорит о «двух элементах, искусственно разделенных людьми». Видимо, было бы более последовательно говорить об искусственном разделении какого-то неведомого *одного* элемента. Поисками этого *одного* и занята творческая мысль Бальмонта. В природе это *одно* представляет собою чистую Красоту и Движение, в мире же «человеческом» это чистая, чуждая всяческой рефлексии («животная») индивидуальность:

«Если бы тигр мог говорить, он, вероятно, создал бы удивительной лиричности гимн в честь тигровых страстей — необходимых в мироздании — почему они и существуют. ...Да, такие поэты, как Блэк, всегда найдут красивые звуки для выражения красоты звериной... мир есть цельность, которую нужно понять и полюбить»²⁰.

Сложность заключается в том, что для этого нужно перевоплотиться в тигра. Впрочем, примерно такого рода перевоплощение и предлагает читателю бальмонтовская философия: лирический герой Бальмонта есть человек лишь по форме, но никак не по существу. По существу он, скорее, языческое божество, некто вроде Пана. Отсюда и «сверхчеловеческие» (пантеистические) представления относительно смерти, боли и всего такого, что в человеческой психике вызывает чувство страха, ужаса или отвращения.

«Для поэта посвященного в таинства Природы ясно, даже очевидно, что в смерти столько же красоты, сколько в том, что мы называем жизнью, но только нам эта красота кажется ужасной. Если бы в смерти не было красоты, смерть не существовала бы в Природе, потому что Природа цельная сущность, а в цельности все гармонично»²¹.

Если рассуждать строго логически, оставаясь в рамках бальмонтовской философии, то «красота», собственно, такое же

условное понятие, как и «жизнь» или «смерть». С точки зрения «цельной сущности» все эти *дробные* понятия не действительны, они просто бессмысленны. Бальмонтовская «Природа» воплощает собою принципиально непонятнейшее бытие, а отсюда вывод: «поэт, посвященный в таинства природы» — выведен из круга понятийной реальности, или, выражаясь иначе, он выведен *из языка!* То, что Бальмонт называет «красотой» можно назвать «бытием»: в смерти ровно столько же бытия, сколько и в жизни, в бытии «все гармонично». Раствориться в природе, значит раствориться в бытии, слиться с бытием, то есть — исчезнуть, но не вовсе, а лишь для «социально-исторического» зрения. Лирический герой Бальмонта — дух, обитающий во всепространстве и «всевремени».

Совершенно естественно, что этому существу трудно настаивать на своем «существовании». Он вынужден идти «от противного». Он приближается к (человеческой) жизни не со стороны жизни, а со стороны смерти, со стороны небытия, со стороны отрицания:

«И разве для того, кто понял Красоту, боль страшна? Но в боли есть свой мир очарования и наслаждения. Кому случалось задохнуться от боли, тот знает, как ярко в такие мгновения видишь краски и черты, как четко слышишь тогда все звуки...»²².

В статье о Бодлэре, Бальмонт пишет:

«Мир мучительства над самим собой, неудержимое стремление входить в диссонансы, и вводить в себя волну противоречий. Странная прихоть поэта, с таким пронзительно-ясным умом, желать во что бы то ни стало быть только с тем, что ранит, не убежать от боли, а приближать ее к себе»²³.

Смысл «странной прихоти» заключается в том, чтобы отказавшись от «пронзительно-ясного ума», перейти в доязыковое, непонятнейшее состояние, в сферу *чистого переживания*, в сферу абсолютных ощущений. В этом контексте *боль* выступает как своеобразная анестезия, автоматическая ликвидация *аналитической способности суждения*. Вот почему для лирического героя Бальмонта боль это не страдание (физическое мучение), и не чувство сострадания (комплекс социальных переживаний), а выход в иную реальность, где царит совершенно иное измерение: в боли сознание просветляется. В эстетике Бальмонта пароксизму боли соответствует творческий *экстаз*:

«Когда поэт прошел разные фазисы внутреннего своего развития, и проникся ясным сознанием единства Природы, его охватывает художественный экстаз»²⁴.

Экстатическое и означает «внепонятное», самовыражение на уровне эмоций, ощущений.

«Один из врагов Шелли сказал, что вся его поэзия есть сплошной истерический крик. Можно принять этот вражеский отзыв как прекрасную точную формулу. Истерия есть повышенная чувствительность, и то, что в мире врачевания является недугом, подлежащим устранению, в мире искусства предстает исключительным ярким цветком. Да, поэзия Шелли есть сплошной мелодический крик души, которой приснился поразительный сон о всемирном счастье»²⁵.

«Истерия», «крик души», «сон» все это есть символ «экстатического» знания, экстатической эстетики.

«К числу таких немногих избранников принадлежал величайший из поэтов-символистов Эдгар По. Это — сама напряженность, это — воплощенный экстаз...»²⁶.

Своего лирического героя Бальмонт сознательно противопоставляет сторонникам рационального познания:

«Его манера мыслить напоминает не европейский, а индийский ум: мы расчленим, чтобы придти к цельному, он всегда видит мысль, во всей ее цельной сложности; мы, чтобы придти к чему-нибудь, должны смотреть на дорогу, по которой идем, он, как летящая птица, достигает цели пути, не смотря себе под ноги.

Такая способность мыслить мгновенными взмахами, видеть предмет сразу со всех сторон, является отличительной чертой поэта-символиста, исполненного философских настроений»²⁷.

Выражаясь строго философски — предмета, который можно видеть со всех сторон — не существует. Само понятие «предмет» подразумевает известную односторонность, некоторый *отбор*, произведенный субъектом. Логически продолжая Бальмонта, можно сказать, что «предмет» это такая же «условность» как добро и зло. Впрочем, именно из этой предпосылки и исходит Бальмонт, когда настаивает на экстатическом постижении истины; отрицая «предметное познание», он, естественно, отрицает и «предмет», заменяя таковой некоей всепредметностью, вот почему, собственно, место знания заступает ощущение, в ощущении предметность не так важна, не так обязательна. «Беспредметной истиной» Бальмонта и объясняется его «культ экстаза», почти религиозный восторг вместо познания:

«Я болен!» Этот возглас может напомнить мудрые слова одного эллинского философа: «Религия — болезнь, но болезнь священная»²⁸.

Но если символизм Бальмонта подобен «священной болезни», то не следует ли отсюда вывод, что сфера обитания лирического героя Бальмонта — царство мифа, что лирический герой Бальмонта — всемогущий владыка «ореховой скорлупки», безграничных просторов отдельно взятого сознания; и тем более «безграничных», чем это сознание культурной, богаче?. Лирический герой Бальмонта существо откровенно *мифологическое*.

«Символика говорит, исполненным намеков и недомолвок, нежным голосом сирены, или глухим голосом сибиллы, вызывающим предчувствие»²⁹.

Это не просто «слова», это прямое указание на то, как читать символистские произведения, что от них ждать в отношении и формы и этики. И тут есть полный смысл вернуться к высказыванию Зинаиды Гиппиус, противопоставлявшей романтическую («индивидуалистскую») эстетику эстетике символизма («декадентству»):

«Индивидуалист, с какою бы болью ни отрывался от компактной массы человечества, как бы ни проклинал «стадную» общественность — он ее понимает, видит; и проклиная-то во имя другой, новой, во имя (пусть бессознательно) соединения двух половин одной правды. То есть во имя «общей жизни», без которой ему дышать трудно. ...Индивидуалист обостряет свое сознание личности на никогда ему не изменяющей почве чувства общности, связанности с другими личностями. У декадента нет этой почвы, нет никакого чувства общности, связанности, — ни малейшего. Он просто *не подозревает*, что есть другие, кроме него. Не имея нужной почвы, фона — он не имеет, в собственном смысле слова, и *сознания* личности. Нечего ему и обострять. У него есть лишь *ощущение* личности, неподвижное, округленное, самодовлейное и слепое. Зрячим ему быть и не нужно, ведь личность эта всегда останется равной себе и одинаковой; ведь она не может стать в соотношение ни с какой другой, потому что другой — нет»³⁰.

С Зинаидой Гиппиус очень легко согласиться, если на месте лирического героя символизма представить «сибиллу» или какое-нибудь «межзвездное» существо, для которого контакт с «землянами» вещь не такая уж и простая. В этом отношении чрезвычайно важным представляется нам признание, какое сделал Бальмонт на страницах «Горных вершин» относительно двух течений в русской литературе. Собственно, он говорит то же самое, что и Гиппиус, только в других выражениях. Если рассматривать «Горные вершины» как трактат о природе лиричес-

кого героя символизма (что было бы вполне законно), то строки, приводимые нами ниже, можно считать своеобразной «кульминацией» сборника:

«Пушкин живет во временном, Фет и Тютчев — в вечности; романтик-натуралист живет в государстве, в обществе, представитель психологической лирики — в мировом пространстве, среди звезд. Потому так и выпуклы изображения Пушкинской поэзии, — она смотрит на все с близкой точки зрения; Фет и Тютчев смотрят на все издали...»³¹.

В данном случае важно не то, насколько Бальмонт прав по отношению к Фету и Тютчеву³², важна сама мысль, о том, что художники символисты, в силу своего *межзвездного происхождения* «на все смотрят издали»; очертания предметного мира тонут, размываются в «иератической речи пророчествования». Лирический герой Бальмонта, будучи существом бесплотным, воспринимает предметы в совершенно особом измерении.

«...Русская поэзия распадается на две совершенно определенных полосы, если рассматривать ее в ее движении, это полоса художественного натурализма — и психологической лирики. Пушкин и Лермонтов исчерпали первую область. ...Психологическая лирика — наша законная область, в которой мы каждый день можем открывать новые и новые прогалины, взращать новые и новые цветы, — как потому, что Русская Поэзия еще слишком мало сделала в этой области, так и оттого, что по существу своему эта область безгранична»³³.

Мировое пространство, звезды, так сказать, родина лирического героя символизма — совершенно сознательно помещается в «психею», в воображение поэта. («Я могу быть замкнутым в ореховую скорлупу, и все же буду царем бесконечного пространства»). Термин «психологическая лирика», видимо, и следует понимать как поэзию «Психеи», поэзию «свободной» души, свободного воображения.

Интересно, что Лермонтова Бальмонт тоже относит к «звездным» поэтам, но при этом, все-таки, оставляет его в «лагере» художественных натуралистов (или, по терминологии Гиппиус, «индивидуалистов»):

«...и если Лермонтов поистине звездная душа, эта звездность — романтическая прежде всего, она не отображение мистерий Природы, а земная тоска сильной личности, которой тяжело быть с слабыми ничтожными людьми»³⁴.

Здесь прекрасно сформулировано отличие романтизма от символизма, как оно понимается Бальмонтом: для символиста

Природа есть явление мистическое, живое. Лирический герой символизма потому и сам есть *живое существо*, что Природа, дух которой он воплощает, сама является *индивидуальностью*, она — одушевлена.

«У Гете, у Шелли, у Тютчева убеждение в том, что Природа есть сущность одухотворенная, гармонически сливается с поэтическим их творчеством, рисующим Природу живой»³⁵.

Отношение к природе как к явлению живому, одухотворенному, выдает известное своеобразие мышления, его мифологическую структуру. Мифологизм Бальмонта иногда воспринимался критикой как своеобразная маска поэта, как авторский прием. Е.Аничков, например, относил Бальмонта не к романтикам, а к реалистам, явно «не доверяя» усиленно декларируемому пантеизму поэта:

«Смешно это любить как зверь, жить как зверь, но тут настоящая правда о подвиге художника, детски, без колебаний увлекающегося всеми проявлениями бытия, потому что иначе не проникнуть в сущность мироздания, не сказать о нем своего певучего и премудрого слова.

И тут, в этом подвиге проникновения в суть вещей, лекарство от романтизма, так долго томившего художественное творчество в бессилии и ненужности. Нет, не неоромантизм «новые всяния». ...Лунный поэт-романтик стал реалистом. ...Романтизм отрывает человека от природы, хотя и любят романтики мечтать о ее лоне. ...Реализм не требует никакого воспевания красоты природы и никаких пышных фраз о ее великолепии. Но реализм зовет в нее самое, хочет, чтобы художник окунулся в природу, как в глубину прозрачную, чтобы жил он в ней и с ней, не выделял себя от нее, а помнил, что он только часть ее, такая же природа, такая же, как все прочее, игрушка ее неугомной воли. ...Отнюдь не надо читать Бальмонта затвердивши: он романтик, он идеалист. Ничего тогда не поймешь ни в нем, ни в его стихах»³⁶.

С нашей точки зрения, Аничков совершенно справедливо *разделяет* понятия «романтизм» и «символизм», только странно, почему понятие «символизм» он подменяет понятием «реализм». В этом последнем случае лирическим героем Бальмонта оказывается художник как таковой, что как раз и сближает «реализм» Бальмонта именно с романтиками, для которых был очень важен культ эстетического (и эстетизирующего) сознания.

«Секрет» символизма в том, видимо, и заключается, что символисты совершенно искренно верили в «инопланетность»

своего лирического героя, а вместе с нею и в космизм самой истории, в ее открытость вселенским влияниям. Символисты, действительно, были «реалистами» в том смысле, что космическая субстанция их героя была для них не эстетическим, а *онтологическим* феноменом³⁷.

В 1908 году, через четыре года после «Горных вершин», Бальмонт издает новую книгу эссе под названием «Белые зарницы»³⁸. В ней развиваются все те же темы: звездное происхождение героя, его «звериное», природное начало, развивается тема метэмпсихоза.

Что характерно для сборника, так это усиление темы *звезд*, звездного происхождения героя. Правда, если раньше лирический герой как бы поглощался Космосом, то теперь наоборот: Космос как бы «спускается» на Землю, проникает во внутренний мир героя, завладевает им изнутри, как бы примиряясь с его земным существованием:

«В наших душах, несознаваемо для нас самих, загораются звездоносные волны, светит звездная печать. Мы с тайным удивлением прислушиваемся к собственному нашему голосу, и замечаем, что он стал звучнее и отчетливее, когда еле зримый серп Луны показался на Лазури»³⁹.

Так человек «соблазняется» Небом, соблазняется своей изначальной Родиной, не подозревая о глубине и заразительности этих небесных чар. В начале двадцатых годов Бальмонт напишет автобиографический роман «Под новым серпом», где будет говорить о влиянии «новой Луны» на формирование своих чувств, своего сознания. В цитируемой тут статье («Поэзия стихий») появляется своеобразный предвестник этого будущего героя:

«Одному маленькому мальчику, когда он гулял по снежному застывшему саду, упала на руку снежинка, и еще другая, и третья, много снежинок. Каждая имела вид маленькой звезды, и он подумал, что они пришли к нему с самого Неба. Он не знал еще, что звезды — жгучие, и ему показалось, что земные снега и небесные сиянья слиты в одно. В другой раз, весной, он увидел под Солнцем падающие капли дождевой влаги...»⁴⁰.

Смысл тут в том, что с этого момента Огонь и Вода стали мыслиться лирическому герою Бальмонта чем-то единым, неразрывным. Опять возникает тема метэмпсихоза:

«Он не знал, как называется это Одно. Не знаю и я. Но мне очень близки ощущения этого маленького мальчика, и всего убедительнее кажутся мне те минуты, когда, о чем бы ни стал говорить, мне упорно помнится слитность различного Одного, и

я чувствую за малым Безграничное, и от Беспредельного переношусь к самому малому...»⁴¹.

Выше мы приводили слова Бальмонта о Блэйке, который, еще будучи ребенком, подобно планете, вращался в своем внутреннем мире. Мы уже знаем, что с точки зрения символизма сознание ребенка по своей структуре «планетарно». В «маленьком мальчике» Бальмонта легко узнать не только «Блэйка», не только самого Бальмонта, но, например, и Андрея Белого, который уже в «постельке» начал творить свои бесчисленные мифы. Переход от Беспредельного к «самому малому» мог быть весьма разнообразным: с одной стороны, это идея тождества между поэтом-ребенком и поэтом уже взрослым человеком; с другой стороны, это может быть и убежденность поэта в его тождестве с космическим телом:

Мое индийское мышление богато
Разнообразием рассвета и заката,
*Я между смертными падушая звезда.*⁴²

Если раньше Шелли был назван «призраком» («Призрак меж людей»), если по его поводу приводилось меланхолическое замечание современника «Он стоял в стороне от всех»⁴³ в котором так легко узнавались «отверженные» ученики поливановской гимназии Сережа Бугаев и Валера Брюсов, или таинственный Блок, то теперь «призраками» объявляются именно «люди», именно те, кто окружает лирического героя:

Средь человеческих бесцветных привидений,
Меж этих будничных безжизненных теней,
Я вспышка яркая, блаженство исступлений,
Игрою красочной светло венчанный гений,
Я праздник радости, расцвета и огней.⁴⁴

В этих строках нет ничего вызывающего, нескромного, если читать их в согласии с правилом, установленном самим поэтом: тут лирический герой не «хомо сапиенс», не обыкновенный смертный, а человек-звезда, человек-комета... Собственно говоря, еще в «Горных вершинах» Бальмонт писал:

«Художник свободен не потому, что он царь, а потому, что он стихия»⁴⁵.

Если раньше Земля в каком-то смысле противостояла Космосу, то теперь Бальмонт все более склоняется к мысли, что

связь между Космосом и Землей неразрывна. В обновляющейся Космогонии Бальмонта Поэт уже не так одинок как раньше. Это уже, скорее, «стихия среди стихий»:

«Проклинающий небо Иов, с исполинской пронзенной душой...; окровавленный апостол человечества Прометей...; мучительный Эдип...; царственный Макбет, и сомнамбула леди Макбет...(перечисляется масса имен из Шекспира, Толстого, Достоевского — В.Д.); все боль и боль, нагромождение боли, преступность, меланхолия, мрак, темный покров печали, усеянный светлыми пятнами, черный ночной небосвод, красивый своими провалами, пьянящий страшной бездонностью своих междузвездных пространств»⁴⁶.

Боль по-прежнему эстетизируется, но в этой эстетизации уже нет того пьянящего восторга, какой был характерен для «Горных вершин». Не человек тут растворяется в космосе, а наоборот — космос в человеке, и космос как бы очеловечивается, вбирает в себя человеческие черты, он проникается скорбью, ощущением трагического.

В самом лирическом герое просыпается тяга к земному, к тому, что ближе глазу, его ежедневным взорам. Цитируемая статья называется «Певец личности и жизни». Конечно, и на этот раз понятие «личность» употребляется Бальмонтом весьма своеобразно, но все-таки, это *личность*, существо не противостоящее истории, а стремящееся слиться с нею, не сторонящееся людей, а, наоборот, тянущееся к ним:

«Целые месяцы, целые годы он провел так, что постоянно ездил верхом, катался в лодке, ходил на огромные расстояния пешком, *вбирал в себя* (курсив Бальмонта — В.Д.) поля, берега, морские пространства, события, характеры, прохожих, фермы, города, бесконечность городов»⁴⁷.

Лирический герой, по-прежнему, остается «падучей звездой», представителем Неба, но Небо объявило нечто вроде «перемирия», оно как бы руку протянуло Земле, оно ее возжаждало и герой, хотя и своеобразно, но, все-таки, приблизился к ней.

«...все это существо справедливо взяло своим символом побеги травы, — зеленое сильное стремление, окруженное воздухом, цепко ухватившееся за родную землю, но смело глядящее на далекое Солнце»⁴⁸.

В столь необычной, фантастической философии Бальмонта лирический герой проделывает эволюцию гегелевского духа: он отчуждается в материю, но это плодотворное, преобразующее его отчуждение:

«Что особенно пленяет в Уольте Уитмане, как человеке и поэте, это великая сложность простоты, очарование и простота истинно-сложного природного явления. Зерно, из которого пробивается росток, и росток вырастает в стебель, и стебель превращается в ствол, покрытый боковыми побегами, и ствол утолщается, круг вырастает за кругом, и пышная листва шумит, и шелестит, и зеленеет, и на ветках, одетых рукою Весны, дышат цветы, и в лиственной чаще поют смелым голосом птицы, а выше, там выше, — что это, — Небо, облака, безбрежность жизни, безграничность красоты.

Поэт с телом гладиатора, с гармоничным лицом красивого зверя, полного природных сил, Уитман был одним из тех отошедших первородных людей, которые проводили целые дни, недели, и месяцы в лесах и степях, на охоте, и прижимали ухо к земле, чтобы слышать отдаленнейшие шумы и ропоты»⁴⁹.

Лирический герой Бальмонта не изменил своей демонической «субстанции», не изменил своей «сверхчеловеческой» природы, он все тот же человеко-зверь, хотя, быть может, значительно более адаптированный, приспособленный к земным условиям:

«Они оба (Шелли и По — В.Д.) представляются нам не людьми, а демонами, в глазах которых горит нездешний странный свет. ...Лик Уольта Уитмана — лик не духа, не демона, а светлое лицо могучего жителя Земли, по-земному влюбленного в Землю, это лик исполина, который, как в мяч, может играть обломками утесов...»⁵⁰

Уолт Уитмен уже не воспринимается Бальмонтом как «падучая звезда», он сын Земли, но ее «космический» сын:

«Уитман был читатель душ людских. Он был звездочет людских глаз»⁵¹.

Или:

«Уольт Уитмен — певец и человеческой души, и человеческого тела, этого естественного нашего храма, который мы оскверняем своим непризнанием, уродуем не видя его божественности. Мы принижаем наши ощущения, усматривая косым оком грех и низменность там, где есть только утро страсти, гармония возрождающего гения, блаженство забвения, от которого бледнеют лица до превращения их в лики неземные, и расширяются зрачки, как растут, расширяясь звезды от прозрачности чистого воздуха в пределах пламенного Юга»⁵².

«Люди говорят о смерти, Уольт Уитман говорит о небесной смерти. Одно и то же явление принимает два разные лика: у людей смерть имеет землистый, ужасный, отвратительный вид,

в восприятии поэта-философа у смерти божественный лик, овеванный звездным сияньем»⁵³.

Эту звездную природу смерти дано уловить тем, кто максимально приближен к вратам, ведущим в Космос — младенцам и старцам:

«И, чтобы услышать бесшумные шаги той Непрошенной, которую мало кто зовет, но которая достоверно приходит к каждому, нужно быть ребенком, который еще близок к покинутой им для Земли родной Вечности, или мудрым старцем, который уже умер для земного, и слепыми глазами глядит в Запредельное»⁵⁴.

В мистической реальности Бальмонта смерть радостна, ибо умерев, человек возвращается «домой». Мистически окрашена и проблема пола. Лирический герой Бальмонта — ни мужчина, ни женщина, он андрогин:

«Красота мужчины пленяет этого поэта не меньше, чем красота женщины. ...У людей Эпохи Возрождения это чувство имеет более утонченный... характер, чем у современного Американского поэта. В созданиях Микель Анджело тела женщин отличаются не столько женственной, сколько мужественной красотой, дают нам типы женщин с какой-то другой планеты, куда не чувствует тяготения никто из ощущающих истинное очарование женственности. В гениальных рисунках Леонардо да Винчи мы видим упорно повторяющийся лик юного андрогина, тоже существо не нашей планеты...»⁵⁵.

Для Бальмонта космическое бытие его лирического героя настолько очевидно, настолько естественно, что идея «исторического христианства» о грехе кажется ему просто кощунственной. Человек судим по законам Природы, а это значит, что чем он ближе Природе, тем менее греховен:

«Мы не чувствуем, что наше тело божественно. Мы не чувствуем и не знаем, что движения страсти, связанные с нашим телом, суть поэма Красоты, которую нужно лелеять. Глубоко извращенные историческим Христианством, полные неумной грубости, самоневниманья, самоневбреженья, воплощенные духи несоразмерности частей, среди которых голова стала каким-то самостоятельным от других частей тела чудовищем, насевшим на них, давящим их, насилующим их, искажающим их, мы почти неспособны понимать красоты *живущего тела*, прекрасного во всех своих движениях и побуждениях, здорового, законченного, одухотворенного, страстного, убедительно-узывчиво-страстного» (109).

Таким образом, экстатическая эстетика Бальмонта включает в себя не только пароксизм боли, или «художественный экстаз», как моменты «возвышенного», туда же входит и экстаз сексуальный, что нашло прямое отражение в стихах поэта.

Ни Блэйк, ни Шелли не могли дать Бальмонту в этом отношении так много, как Уитмен. Пожалуй, именно Уитмен был идеальным воплощением лирического героя Бальмонта. Шелли был слишком «призрачен», а Блэйк — слишком архангелоподобен⁵⁶. В Уитмене его «небесность» идеально слилась с его «земной», исторической природой:

«Ничего нет чудеснее отдельной, отъединенной, полной и полночувствующей личности, которая в себе находит свой законченный мир, и пути к тому, что называется внешним, не-я Вселенной. Уитман поет именно этого одного, отъединенного»⁵⁷.

Когда Зинаида Гиппиус критиковала этого «одного», она говорила о том, что рядом просто не оставалось места «другому». Это была критика с позиции «общественности», с позиции социальной. В мистериальной реальности Бальмонта «один» был тождественен Целому и в «других» не нуждался, а если и нуждался, то символически: он *вбирал* их в себя, в них он видел свое отражение.

Идеальную модель своего символического героя Бальмонт дает в книге «Поэзия как волшебство»⁵⁸:

«Зеркало в зеркало, сопоставь две зеркальности, и между ними поставь свечу. Две глубины без дна, расцвеченные пламенем свечи, самоуглубятся, взаимно углубят одна другую, обогатят пламя свечи, и соединятся им в одно»⁵⁹.

Человек подобен пламени свечи, которое «расцвечивает» собою Космос, придает этому мраку смысл, значение. Однако в данном случае Бальмонт говорит не о человеке:

«Это образ стиха»⁶⁰.

Но как ребенок тождественен старцу, как индивид тождественен космосу, как космос тождественен ребенку, стих — в мистическом мире Бальмонта — тождественен человеку.

«Мир есть всегласная музыка. Весь мир есть изваянный Стих»⁶¹.

В книге Бальмонта «Поэзия как волшебство» лирический герой Бальмонта эволюционирует в новом направлении: это не «звездное дитя» («Горные вершины»), не «сын Земли» («Белые зарницы»), это *мир как таковой*, а вместе с ним и *поэзия как таковая*, само творчество. Но, при этом, важно помнить, что в

центре бальмонттовской реальности остается все он же: «отъединенный», «андрогин», «родившийся среди звезд»:

«Правое и левое, верх и низ, высота и глубина, Небо вверху и Море внизу, Солнце днем и Луна ночью, звезды на небе и цветы на лугу, громовые тучи и громады гор, неоглядность равнины и беспредельность мысли, грозы в воздухе и бури в душе, оглушительный гром и чуть слышный ручей, жуткий колодец и глубокий взгляд, — весь мир есть соответствие, строй, лад, основанный на двойственности, то растекающейся на бесконечность голосов и красок, то сливающейся в один внутренний гимн души, в единичность отдельного гармонического созерцания, во всеобъемлющую симфонию одного Я, принявшего в себя безграничное разнообразие правого и левого, верха и низа, вышины и пропасти»⁶².

Как видим, «безграничное разнообразие» не уничтожает *лирического героя* символизма, вот почему нам трудно согласиться с критикой символизма, какой она вылилась из под пера О.Мандельштама:

«Все преходящее только подобие. Возьмем в примеру розу и солнце, голубку и девушку. Неужели ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы и т.д.? Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического «леса соответствий» — чучельная мастерская»⁶³.

Здесь Мандельштам в своей критике символизма вместе с водой выплеснул из ванны и ребенка, а точнее говоря — *лирического героя* символизма, то самое «всеобъемлющее одно Я», о котором писал Бальмонт в приведенном нами отрывке.

Мысль О.Мандельштама заострена полемически. Мандельштам тут выступает как критик собственно мистического мира, он не приемлет символизм с точки зрения *реализма*, абсолютно, так сказать, *земной* реальности:

«Русские символисты... запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. ...Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить не абсолютное назначение). Хозяина выгнали из дому, и он больше не смеет в него войти»⁶⁴.

Критику Мандельштама можно воспринять как протест «землянина», «хомо сапиенса» против «пришельца», против человека «упавшего со звезды». И в этом отношении Мандельштам, разумеется, прав: устроенный «хозяйский угол» вдруг превратился в «зеленую планету», в «звезду», что, конечно же, «неудобно». И более того, лишает человека возможности видеть себя таким, каким он привык представлять себя с детства. В акмеизме человек как бы «отщепил» себя от Космоса, вернул себе свою «постмифологическую» масштабность, после блужданий по просторам Вечности, вернулся в Настоящее Время, в сегодняшний день. Он перестал быть «серафимом», «ангелом», «первобытным» человеком, «сверхчеловеком», «Дионисом», «Заратустрой»... Бальмонттовская «литургия красоты» должна была быть глубоко чуждой поэтике акмеизма:

«Первобытный человек... запечатлел в напевных своих сказаниях ту степень проникновения в жизнь Природы, ту лучистую ступень Мироощущения, когда отдельное человеческое Я без конца тонет и вновь возникает в слитном сновидении Миротворчества. Оно в том всепоэнном бытии, когда говорят птицы и травы, и каждое животное есть человек, а каждый человек есть зверь»⁶⁵.

Вот против такого толкования *лирического героя* и выступил О.Мандельштам, в чем нашла одно из своих многочисленных воплощений тенденция «преодоления символизма».

¹ К.Бальмонт. *Горные вершины*, К-во «Гриф», М, 1904.

² Там же, стр.11

³ Там же, стр.41

⁴ Там же, стр.133

⁵ Там же, стр.134

⁶ Там же, стр.7

⁷ Там же, стр.12. Говоря, что «Люцифер не стал Богом», Бальмонт имел в виду следующее место из Ветхого Завета: «Как упал ты с неба, Денница, сын зари! Разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: «взойду на небо, выше звезд божьих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен всевышнему» (Ис.14,12-15).

Здесь Люцифер выступает в роли Вавилонского царя – языческого демона планеты Венера. Надо сказать, что «диалектичное» отношение Бальмонта к Люциферу отнюдь не фантазия Бальмонта. Христианству не было чуждо «светлое» изображение сатаны:

«В новозаветных текстах Христос именуется себя самого: «Я есмь... звезда светлая и утренняя». (Апок.22,16;...) Византийская церковная поэзия уподобляет и деву Марию «звезде, являющей солнце» («Акафист богородице», 6 или 7 в.)... Ориген (2-3 в.в.) применил и его к Иоанну Крестителю: тот предвозвещает Христа, как утренняя звезда предвозвещает солнце.

Поэт-символист Вяч. Иванов противопоставлял друг другу два сатанинских начала – Л., «духа возмущения», «силу замыкающую», обожествление личной воли, и Ахримана (Ангро-Майнью), «духа растления», «силу разлагающую», распад личности». С.С.Аверинцев. «Люцифер», *Мифы народов мира. Энциклопедический словарь в двух томах*, т.2, Советская Энциклопедия, М, 1982, стр.84.

Ср. со следующим местом из статьи Е.В.Аничкова о Бальмонте:

«Надо решиться, наконец, «бросить Рай с безгрешным садом», надо «полюбить знойные сны», стать «безумным демоном снов трических», заглянуть попристальнее и не смущаясь опасностью в сумрачные творения Анграмайни; тогда почувствуешь, что не чужд и вовсе не противен Анграмайни светлому Агарамазде». (Е.Аничков. «Бальмонт». *Русская литература XX века*. Под ред. проф. С.Венгерова, Т-во «Мир», М, 1914, стр.82.

⁸ *Горные вершины*, стр.51

⁹ Там же, стр.50

¹⁰ В начале века писалось «Блэк», теперь пишется «Блэйк».

¹¹ Там же, стр.43. Любопытная деталь: статья Бальмонта о Блэйке называется «Праотец современных символистов», что очень напоминает название статьи З.Венгеровой «Вильям Блэк родоначальник английского символизма». (З.Венгерова. *Литературные характеристики*. СПб, 1897, стр.153-182). Некоторые места из статьи Бальмонта совпадают со статьей Венгеровой. Возможно, что статья Венгеровой служила Бальмонту в качестве источника (разумеется, частично).

Кстати говоря, в статье З.Венгеровой находим следующее место: «Доказывая, что воображение есть просветленное сознание, не ограниченное пятью чувствами, данными природой, Блэк бесконечно раздвинул границы поэзии и искусства.» (160). Нет никакого сомнения в том, что бальмонтское отношение к природе воображения было абсолютно «блэйковским». Вот еще одно место из Венгеровой: «Это был духовидец, ... не умевший, в сущности, проводить точную границу между искусством и жизнью. Ему часто случалось говорить с людьми условным языком своих поэм и это нередко навлекало на него совер-

шенно праздное обвинение в сумасшествии.»(163). Это, пожалуй, можно сравнить со следующим местом из статьи Аничкова о Бальмонте:

«Бальмонт сказал о себе:

Я – жизнь, я – солнце, красота,
Я время сказкой зачарую,
Я в страсти звезды создаю,
Я весь – весна, когда кого люблю,
Я – светлый бог, когда целую.

Конечно, смеялись и смеются над ним немало в ответ и читатели; и еще больше, еще злее соперники по поэтическому ремеслу. Да и как не смеяться? Но ведь поэтическое самосознание – Голгофа. Самая решимость так говорить о себе уже есть проявление той «беспощадности», которой он от себя требовал, отдача «безумцам всем своих тел»... («Русская литература XX века. 1890-1910. Под ред. С.А.Венгерова, М, стр.86).

¹² *Горные вершины*, стр.44

¹³ Там же, стр.44

¹⁴ Там же, стр.16

¹⁵ Там же, стр.17. Цитата из «Гамлета».

¹⁶ Там же, стр.44

¹⁷ Там же, стр.44.

¹⁸ Вот отрывок из статьи З.Венгеровой: «Лирика Блэка отражает не индивидуальные чувства, а отношения между кажущимся и истинным, между преходящим и вечным, между человеческим и божественным». (*Литературные характеристики*, стр.166).

¹⁹ *Горные вершины*, стр.47. Вот отрывок из Е.Аничкова: «...первый шаг на поприще поэзии составляет трудный подвиг непосредственности...

О, человек, спроси зверей

О цели странствия земного!

Совершенно так христианские мыслители первых веков, подобно своему учителю блаженному Августину, искали таинственной связи между непосредственностью незатронутых размышлением «малых сих», простых в вере, и даже бездушной твари Божией и высшей богословской премудростью. Так отцы церкви наставляли: будьте, как дети и как тварь послушная. Подобно им, и поэт должен уметь сочетать в восприимчивости своей непосредственность и высокому мудрие. Странно звучат эти стихи Бальмонта:

Живи, как зверь, без колебаний!

И в смерти будешь жить, как остов мощных зданий. которые заканчивают стихотворение «Слово завета; их часто высмеивали остроумцы, не поняв, чего хочет поэт. Его стихи из «Во власти всех вещей» казались еще забавнее: Заблудшую собаку я увижу пред собой – Со зверем зверь, люблю ее. Но, сердце, дальше! Пой!» (76)

²⁰ *Горные вершины*, стр.48

²¹ Там же, стр.87-88

²² Там же, стр.41

²³ Там же, стр.54

²⁴ Там же, стр.89.

Опять-таки, читаем у Аничкова: «...заявление Бальмонта, ставшее лозунгом «новых веяний»: «пять чувств – дорога лжи, но есть восторг экстаза», производило впечатление возврата к романтизму, и новым романтиком сочли Бальмонта, как мы еще увидим яснее, когда проследим его дальнейшее поэтическое поприще, совсем не романтик Бальмонт». (*Русская литература XX века*, стр.75).

²⁵ Там же, стр.136

²⁶ Там же, стр.50

²⁷ Там же, стр.45.

Что интересно – Бальмонт категорически против того, чтобы отключать «разум»: в момент экстаза разум созерцает сокровенное точно так же, как в

момент «задыхания от боли». Разум выполняет чисто фиксирующую функцию, он отключен от «духа», в бальмонтовской эстетике дух, скорее, связывается с переживанием.

«Природа — самодовлеющее царство, она живет своею жизнью. Она преследует лишь свои великие цели; разум их не видит, и может только подозревать о их существовании — или видеть их на мгновенье беглым взглядом, в минуты просветленности, которые называются экстазом» (ГВ, 85).

Разуму дано кое-что видеть, но ему не дано *переживать*. Творческое вдохновение выше разума в том смысле, что оно *слито* с природой, художник есть *само воплощение природы*. Со стороны «разума» к Природе не поддаться:

«В Природе нет наших задач, в ней нет ни добра, ни зла, ни высокого, ни низкого. Ничего в ней нет, кроме Движения, и Красоты, безупречной и неутомимой.» (ГВ, 85).

Вот это «ничего в ней нет» было чревато глубокой кризисной ситуацией для символизма: «ничего» означало в то же самое время и «никого». Лирический герой Бальмонта, например, растворялся в этой пустоте весь без остатка, он превращался в дух, в нечто...

См. об этом у П.Громова: «... для всех и ничей» — эта лирическая формула целиком покрывает внутреннее поэтическое задание Бальмонта. Несмотря на пеструю экзотику и «сверхчеловеческие» восклицания, которыми Бальмонт декорирует свой лирический субъект, лирическое «я» его стихов полностью безлично; в дальнейшем это обстоятельство порождает у самого поэта жестокий и полностью безвыходный кризис уже в самом начале нового века». П.Громов. *А.Блок. Его предшественники и современники*. Советский писатель, М.-Л., 1966, стр.84.

²⁸ Горные вершины, стр.91

²⁹ Там же, стр.77

Ср. с мыслью Вяч. Иванова о символизме, как «упреждении» «той гипотетически мыслимой, собственно религиозной эпохи языка, когда он будет обнимать две раздельных речи: речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающихся во внутреннем опыте, — иератическую речь пророчествования». (Вяч.Иванов. *По звездам*, Оры, СПб, 1909, стр.39)

³⁰ Зинаида Гиппиус. *Литературный дневник*, стр.338-339.

³¹ ГВ, стр.71

³² Блок, например, считал что это не так: «Пушкинской школе поэзии Бальмонт противопоставляет «психологическую лирику» Тютчева и Фета. Но, в первых, здесь нет большой противоположности: «психологическая лирика» Тютчева, во всяком случае, монотоннее стихов Лермонтова, а эти последние иногда таинственнее стихов Фета. С другой стороны, едва ли поэзия Пушкина целиком «проста, ясна и определена», а Тютчев и Фет редко ограничивались «психологической лирикой.» А.Блок. *Собр. соч.* в 8 тт., т.5, стр.534.

³³ ГВ, стр.74

³⁴ Там же, стр.71

³⁵ Там же, стр.84

³⁶ *Русская литература XX века*, стр.77.

³⁷ Возможно, что точка зрения Аничкова на символистов объясняется следующим: он категорически отсекал их от влияния «немецкой классической философии», от шеллингианства и гегельянства, например. А ведь именно в этой философии мифология символистов находила свою прочную метафизическую опору. Аничков пишет:

«Стало вновь заползать в умы уже столько бед и тревог наделавшее на Руси полвека тому назад гегельянство. «Назад к Канту» и «назад к Гегелю» — лозунги, оказавшиеся для Бальмонта, однако, неприемлемыми. Они, пожалуй, расчистили путь «новой проповеди». Но гносеология самого Бальмонта — иная,

и, если вдуматься, хотя на первых порах ее и воспринимали с грехом пополам совместно с идеализмом, она ему глубоко враждебна.» (*История русской литературы*, стр.74).

На это, пожалуй, можно заметить, что «гносеология Бальмонта» глубоко онтологична. Бальмонт был художник, поэт и, наверное, есть смысл говорить о его онтологии, а таковая отнюдь не противоречит шеллингианству, например. Ведь говорил же Шеллинг, что «так называемая мертвая природа — это всего лишь незрелая разумность». (Шеллинг Ф.В.И. *Система трансцендентального идеализма*, Л, 1936, стр.13). Более того, именно в свете проблемы лирического героя мы можем рассматривать Бальмонта как *прямого последователя* Шеллинга, который говорил, что необходимо «привести в систему все обломки великого целого природы» (Шеллинг Ф. *Введение в умозрительную физику*, Одесса, 1833, стр.12). (Ср. с высказыванием Бальмонта: «Природа... великая живая цельность» «ГВ, 85»). Согласно Шеллингу, «неограниченное — это еще не созревшее, но тающее в себе, наподобие «спящих» монад Лейбница, зачаток будущего органического. Созревание происходит в результате воздействия бесконечной активности абсолюта на его же собственные конечные порождения.» (И.С.Нарский. *Западно-европейская философия XIX века*, М, Высшая школа, 1976, стр.220).

И разве убеждение Шеллинга в том, что сам универсум есть абсолютное произведение искусства (Шеллинг Ф.В. *Философия искусства*. Наука, М, 1966, стр.86), что природа это бессознательная поэзия духа (*Система трансцендентального идеализма*, Наука, М, 1966, стр.24), разве все это мы не можем отнести к «гносеологии» Бальмонта? И разве имморализм Бальмонта восходит только к философии Ницше? У Шеллинга читаем, что в своей философии искусства он порывает «со всем, что носит морализующий характер», более того, он решительно отвергает «связь с наукой» (там же, стр.72, 85). И уж совсем «по-бальмонтовски» звучит следующее откровение Шеллинга: «наука лишь поспешает за тем, что уже оказалось доступным искусству. Как раз этим объясняется, почему науки не требуют гениальности...» (там же, с.387).

Выше мы говорили о мифологичности бальмонтовского мышления, к тому же приводили цитату из Вяч.Иванова. Но вот что писал Шеллинг:

«Мифология есть не что иное, как универсум в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике, истинный универсум в себе, образ жизни и полного чудес хаоса в божественном образотворчестве, который уже сам по себе поэзия и все-таки сам для себя в то же время материал и стихия поэзии. Она есть мир и, так сказать, почва, на которой только и могут расцвечать и произрастать произведения искусства» (там же, с.105).

Если бы Аничков не отрицал влияние шеллингианства (а вместе с ним, разумеется, и Гегеля) на Бальмонта, он бы, отделив поэта от «романтиков», не торопился бы причислить его к «реалистам», тем самым оставив открытым вопрос (разумеется, в пределах собственной критической системы) о «символизме» Бальмонта.

³⁸ К.Д.Бальмонт. *Белые зарницы*, изд.Пирожкова, СП, 1908.

³⁹ Там же, стр.29.

⁴⁰ Там же, стр.30.

⁴¹ Там же, стр.31.

⁴² Там же, стр.21.

⁴³ ГВ, 132

⁴⁴ Там же, стр.21.

⁴⁵ ГВ, 65

⁴⁶ *Белые зарницы*, стр.63

⁴⁷ Там же, стр.73

⁴⁸ Там же, стр.65

⁴⁹ Там же, стр.72-73

⁵⁰ Там же, стр.83-84

⁵¹ Там же, стр.74

⁵² Там же, стр.72

⁵³ Там же, стр.82

⁵⁴ Там же, стр.154

⁵⁵ Там же, стр.70

⁵⁶ Пожалуй, в пользу этого предположения говорит следующее место из Е.Аничкова: «Восстал перед ним величественный облик Гете и очаровал своим спокойствием. О, Гете, тот никогда не был «проклятым поэтом». Как река полноводная среди тучных пажитей и поемных лугов, мерно и плавно протекала жизнь Гете. «Гете, — пишет Бальмонт, — видит вселенную под разными углами и может меняться как Протей ускользя от тех, кто не умеет спрашивать, и говоря с мудрыми как предсказатель и мудрец. И потому в будущем, когда люди вполне овладеют землей, этой зеленой планетой, данной нам для блаженства, они будут подобны не Шекспиру и не Шелли, а гармонически-властному Гете». (*История русской литературы XX века*, стр.87). Возможно, что в эстетической «иерархии» Бальмонта Гете был своеобразным предшественником Уитмена, ближайшим его предтечей, ближайшей «горной вершиной».

⁵⁷ Там же, стр.108

⁵⁸ К.Бальмонт. *Поэзия как волшебство*, Скорпион, М, 1915.

⁵⁹ Там же, стр.5

⁶⁰ Там же, стр.5

⁶¹ Там же, стр.6

⁶² Там же, стр.6

⁶³ О.Мандельштам. «О природе слова», *Слово и культура*, Советский писатель, М, 1987, стр.65.

⁶⁴ Там же, стр.66.

⁶⁵ К.Бальмонт. *Поэзия как волшебство*, стр.21

Глава третья

СЕРЕБРЯНЫЙ ГОСТЬ

(Лирический герой в художественной прозе Бальмонта)

В данной главе будут рассмотрены две книги Бальмонта: «Воздушный путь» и «Под новым серпом»¹. Первая представляет собою сборник рассказов, вторая — автобиографический роман. Обе книги изданы в 1923 году в Германии, когда писатель уже эмигрировал из СССР.

Название книги «Воздушный путь» глубоко символично. В 1895 году Бальмонт издал поэтический сборник под названием «В безбрежности», в котором поместил стихотворение «Воскрешший». В стихотворении он описал реальный факт своей биографии — попытку покончить жизнь самоубийством. В стихотворении были такие строки:

Хотел убить змею печали,
Забуть позор погибших дней...
Но пять воздушных саженей
Моих надежд не оправдали.²

Таким образом, «воздушный путь», это путь, проделанный самим автором от окна гостиницы до мостовой в те роковые мгновенья, когда он пытался расстаться с жизнью. В основу сюжета первой новеллы сборника как раз и легла история, описанная Бальмонтом. Стихотворение кончается строками:

И новый — лучший — день, алая,
Зажегся для меня во мгле.
И прикоснувшись к земле,
Я встал с могуществом Антея.³

Таким образом, согласно логике стихотворения, «воздушный путь» оказался путем не столько вниз, сколько путем «наверх», это был путь воскресения. Поэт встретился со Смертью и эта встреча изменила всю его жизнь, изменила самый его образ. В новелле поэт более подробно останавливается на этом трагическом эпизоде, раскрывая сущность случившегося с ним перерождения. Ситуация, описанная Бальмонтом в стихотворении, в каком-то смысле родственна пушкинскому «Пророку»:

Ко мне донесся звук неясный:
Знакомый дух ко мне прильнул.

И смутный шепот, замирая,
Вздыхал чуть слышно надо мной,
И был тот шепот — звук родной
Давно утраченного рая:
...«Умри, когда отдашь ты жизни
Все то, что жизнь тебе дала,
Иди сквозь мрак земного зла
К небесной радостной отчизне.»⁴

В этом голосе Смерти легко узнать не только глас пушкинского Пророка, но и пленительные речи лермонтовского Демона. Если в стихотворении «Воскресший» преображение поэта произошло стремительно, практически, в один момент (поэт «из Савла превратился в Павла»), то в новелле это преображение свершилось несколько иначе: процесс преображения занял долгие месяцы. При падении герой сломал обе ноги и на довольно длительный срок лишился способности двигаться. Вот за это время он и пережил свое «перерождение»:

«Я тайно завидовал каждому, кто проходил по комнате на двух своих здоровых ногах. Но в то же время все, что было связано с живою жизнью, меня пугало и отталкивало. Когда предо мною начинали говорить, что вот я встану и мы уедем на лето к родным, я проникался тайным ужасом. Как будто перед мертвецом говорили, что вот мертвый сейчас встанет, принарядится и пойдет на пир»⁵.

Процесс отчуждения, переживаемый героем, связан не столько с его семейными проблемами, сколько с новым физическим состоянием. Герой пережил «метаморфозу» в несколько кафкианском духе: он выпал из своего обычного образа, но не задохнулся, не погиб в нем, а, наоборот, обрел новую жизнь.

«В одном хождении Богородицы по мукам, Пресвятая Дева говорит: «не позволишь ли ты мне, Господи, по адам походить, по раям посмотри?»... Со мною было совсем иначе, но что-то из этого. Я хотел, как рая, мертвой тишины, она отошла для меня в недоступность, а я стал ходить по адам. Эти адские области были и близко, и далеко, и вне, и внутри. Все лица, мелькавшие около меня в течение дня, отвращали меня своею чуждостью. Все люди казались мне навязанными мне, адскими выходцами, ибо я никогда не хотел их видеть, таких видеть. А когда спускалась ночь, мысль моя блуждала по бесконечности, а все тело горело и мучалось»⁶.

С одной стороны: тайная зависть к каждому, кто ходил на своих собственных ногах, восприятие себя самого как мертвеца по отношению к «ходящим»... С другой стороны, наоборот: восприятие «ходящих» как мертвецов, но, стало быть, восприятие себя самого как *живого*... Болезнь героя открыла ему некое новое эстетическое измерение, согласно которому всё земное стало восприниматься как мертвое. Даже само описание — люди-уроды, тело горит и мучается... — есть описание ада... Первый признак ада — немзыкальность, какафоничность, недаром герой говорит: «Я хотел, как рая, мертвой тишины...» Эти слова не случайны. В «Поэзия как волшебство» читаем:

«В начале, если было начало, было Безмолвие, из которого родилось Слово по закону дополнения, соответствия, и двойственности. Из безгласности — голос, из молчания — песня, из тишины — целый взрыв звуков, неизмеримый циклон шумов, криков, воплей, шопотов, грохотов, лепетов...»⁷

Для Бальмонта шум, который не связан с *молчанием*, то есть — с Космосом, с Бесконечностью, лишен музыкальности, подлинной красоты. Но также и жизнь. Если она не связана с Тишиной, то есть со Смертью — она мертва, это только бессмысленное движение, сопровождающееся бессмысленным шумом. Смерть в диалектике Бальмонта благотворна уже потому, что она есть символ Тишины, воплощение Тишины — подлинного истока жизни. Недаром в стихотворении «Воскресший» говорится:

И сквозь столичный шум и гул,
Сквозь этот грохот безучастный
Ко мне донесся звук неясный...

Этим «неясным звуком» был голос Смерти, живительный голос Тишины... В теософии Бальмонта Смерть совсем не тождественна тому, как она трактуется обыденным сознанием: будучи явлением космическим, смерть есть продолжение жизни, а значит — и ее начало. Страшна не смерть, страшен ад, воплощением которого является Земля, оторванная от Космоса, от своего бесконечного целого:

«Для поэта посвященного в таинства Природы ясно, даже очевидно, что в смерти столько же красоты, сколько в том, что мы называем жизнью, но только нам эта красота кажется ужасной. Если бы в смерти не было красоты, смерть не существовала бы в Природе, потому что Природа цельная сущность, а в цельности все гармонично.»⁸

Процесс перерождения героя свершался на уровне подсознательном, на уровне, где никакие определения уже не работают, да и просто невозможны. Речь идет о сновидениях, расшифровкой которых автор не занимается, но значение которых трудно переоценить: эти сновидения — своеобразный код, своеобразная шифrogramма того перерождения, которое пережил герой новеллы, то есть сам Бальмонт. Мы попробуем «дешифровать» эти сны, исходя из следующих соображений: во-первых, если предположить, что Бальмонт не выдумал эти сны (как он не выдумал историю с попыткой самоубийства), то вот доказательство глубокого онтологизма его эстетики; и во-вторых: к образам больничных видений героя поэт обратится еще не раз в последующем своем творчестве.

Итак, сон первый:

«Я сидел у окна и глядел в темную ночь. Против окна на огромном дворе было другое большое здание, гигантская белая стена, в несколько этажей, со множеством окон. Эти бесчисленные окна шли рядами, стояли правильно одно над другим, и в каждом окне была свеча, и из каждого окна смотрело бледное испуганное лицо. И все они смотрели на меня. Что было в этом страшного, я не знаю. Но это было очень страшно. И я чувствовал, что я осужден»⁹. В символической системе Бальмонта *окно* является одним из очень важных мотивов. Вот несколько отрывков из «Горных вершин». (Здесь намеренно приводится довольно много отрывков, чтобы под-

черкнуть всю важность «оконного» мотива в творчестве Бальмонта):

«Он учился как бы не учась, потому что в часы занятий он обыкновенно смотрел сквозь высокие окна на плывущие облака...»¹⁰.

«Если вы, отрешившись от наскучившей вам повседневности, одиноко сядете у большого окна, перед которым, как прилив и отлив, непрерывно движется толпа проходящих...»¹¹.

«Реалисты схвачены, как прибоем, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь — из окна»¹².

«Блэк был ясновидящим, и когда ему было всего четыре года от роду, Бог однажды заглянул к нему в окно.»¹³

«Вверху, внизу, везде, бездонность, глубина,
Пространство страшное с отравой молчанья.
Во тьме моих ночей встает уродство сна
Многообразного, — кошмар без окончанья.
«Мне чудится, что ночь — зияющий провал,
И кто в нее вступил, тот схвачен темнотою.
Сквозь каждое окно — бездонность предо мною...»¹⁴

Окно — граница между двумя мирами: миром Космоса, миром бесконечности и миром посясторонним, земным, миром скуки. Осуждение героя заключалось в том, что он оказался по ту сторону «окон», люди, испуганно смотревшие на него, возможно, и были теми «уродами», какими они казались теперь герою. Любопытно заметить, что сон героя является своеобразной антитезой весьма жизнерадостной картине, набросанной Бальмонтом в очерке эссе «Певец личности и жизни»:

«Лик Уольта Уитмана — лик не духа, не демона, а светлое лицо могучего жителя Земли... это лик исполина, который... может нагромоздить ...мощные камни один на другой, так что сложатся башни, и вырастут города, ...и с высоты безмерных этажей из бесчисленных окон будут глядеть в содружественном множестве лица свободных и мыслящих людей, примирившихся с Землей, и в глазах этих новых свободных людей, связанных узами единой духовной жизни, будет гореть тот же свет, что светится в глубоких глазах вот этого упорного и радостно-свежего гиганта...»¹⁵.

Вот сон второй:

«Меня преследовал несколько ночей один и тот же уродливый сон. Я лежал на кровати и не мог двинуться, а чувствовал, что внизу, на дворе, под самым окном, начинается что-то, что было против меня. Я видел сквозь стену глазами души, что внизу под окном мерцает грязно-красным пятном небольшая лужа крови. В ней начиналось противное движение, обрисовывался маленький человек-головастик, эта полудетская, полумладенческая голова приподнималась, начинала тянуться вверх из лужи, на длинном змеевидном туловище она ползла вдоль стены, от этажа к этажу, выше, к моему окну, и я видел, что этажей не три, а бесконечное множество. Но уродливое лицо головастика все ползло, тонкое туловище тянулось и становилось все тоньше, голова приближалась к окну, перегибалась через окно, несколько раз покачивалась, как бы размышляя, ползти ли дальше, и вдруг, откинувшись и всхлипнув смехом, падала вниз, в лужу, как мокрая тряпка»¹⁶.

Центральной фигурой этого сна является «человек-головастик», который преследует героя. Обратимся к «Белым зарницам», к ранее цитированному нами отрывку:

«Мы не чувствуем, что наше тело божественно. Мы не чувствуем и не знаем, что движения страсти, связанные с нашим телом, суть поэма Красоты, которую нужно лелеять. Глубоко извращенные историческим Христианством, полные неумной грубости, самоневниманья, самонебреженья, воплощенные духи несоразмерности частей, среди которых голова стала каким-то самостоятельным от других частей тела чудовищем, насевшим на них, давящим их, насилующим их, искажающим их, мы почти неспособны понимать красоты *живущего тела*, прекрасного во всех своих движениях и побуждениях, здорового, законченного, одухотворенного, страстного, убедительно-узывчиво-страстного»¹⁷.

Таким образом, «тело-головастик» символизирует собою унылый продукт «исторического Христианства» — ханжески-уродливое чудовище, каким стал человек в процессе «культурной эволюции». Возможно, что именно физическое бессилие поэта породило его «ницшеанский» восторг перед красотой здорового тела, презрение к «голове», к «разуму», как источнику бессилия, слабости. Даже само обращение Бальмонта к «сновидениям» свидетельствует о стремлении избежать рационального, понятийного метода постижения истины. И, конечно же, тут уместно вспомнить об идее «экстаза», занимавшей столь важное место в эстетике Бальмонта. Одним словом, «человек-головас-

тик», это — сам герой по ту сторону нового своего бытия, как бы кожа, сброшенная с себя жителем затхлого земного пространства, отравленного ложью «исторического Христианства». И вот эта сброшенная оболочка пытается «догнать» бывшего своего носителя, *кровью* оплатившего переход в новое свое состояние...

Сон третий и последний.

«Мне снилась однажды победительная Луна. Она была в полнолунии, но зеленоватая, как в новолунье, а не желтая, и горела очень высоко. Я сидел у окна, — почти во всех моих снах было окно. Я весь был в белом и чувствовал, что лицо мое красиво. От Луны исходил изумрудно-опаловый свет, и я видел каждый отдельный луч. Все вместе они составляли свет, в котором жили и переливались предметы кругом, но каждый луч был отдельно от другого, и я видел, что не может быть иначе: Каждый луч жил отдельностью, и если бы он уничтожился для другого, он лишь погасил бы этот другой луч, и на их месте возникло бы что-то иное, может быть светлое, может быть темное, но иное, они же оба перестали бы существовать, если бы один луч разлюбил свою отдельность. И все лучи вместе светились, и все они пели сияньем о жизни и смерти, и о многом еще, о чем нельзя говорить на дневном языке»¹⁸.

Последний сон является последней частью «триптиха»: сначала «пролог», когда герой почувствовал себя отчужденным от мира «смертных», затем попытка этого мира «догнать», вернуть героя в свое лоно и, наконец, эпилог: преображение героя, слияние его с миром, где в роли солнца оказывается Луна, где сам герой подобен полубогу, а те, кто в мире «дневном» назывались «людьми», преобразились в световые лучи, слитность которых обуславливалась их отдельностью и наоборот. Сам герой видит себя Люцифером. Мы помним, что бальмонтowski Люцифер есть бог мира лунного, ночного:

«Люцифер вызвал к жизни мир такой глубокий и причудливый, что верховные духи, забыв красоту вышины, наклоняются и смотрят в это бездонное мировое зеркало. И верховные духи с изумлением видят, что все, что есть вверху, есть и внизу, что в опрокинутой бездне есть небо и звезды, и что-то еще, красота боли, которая светит особым светом, и не боится ничего, во имя своего «Я так хочу.»¹⁹

Мучительная физическая боль привела поэта к *воспеванию* боли; совершеннейшее бессилие привело поэта к *воспеванию силы*, невозможность проявить свою волю в нормальных условиях привело к прославлению «Я так хочу»... Фантастический

мир героя — зеркальное отражение его страданий, точнее говоря — зеркальное *преображение* его страданий, зеркальное преобразование его образа:

«Здесь опять зеркало в зеркале, и они углублены еще новым зеркалом, и многократная зеркальность, чаруя душу безгласной музыкой, уводит ее от предельного к бесконечному...»²⁰

Однако, *предельное*, растворившись в *бесконечном*, исчезает, что, естественно, угрожает самой идее жизни. Вот почему перед поэтом тут же возникает задача — в условиях «зеркальной бесконечности» сохранить собственное Я, спасти его от дробления в бесчисленных зеркальных отражениях.

И вот каким образом совершается спасение: в условиях «антимира» *другие* трансформируются в «лучи», между тем как герой сохраняет свою «человеческую» плоть (см. последний сон); тут совершается подчинение мира внешнего миру внутреннему: зеркально отраженная реальность преобразуется в пейзаж... трансцендентального Я. Совершенно очевидно, что читатель в данном случае продолжает иметь дело все с тем же феноменом «ореховой скорлупки». Если в реализме статус трансцендентального имеет история (то есть внешние герою обстоятельства), то в символизме статус трансцендентального имеет собственно Я, а носитель этого Я выступает как естественный предел этой трансцендентальности; отсюда и «богоизбранность» носителя трансцендентального Я, отсюда его самоуподобления Солнцу, Луне, Богу, сверхчеловеку и т.д.

Вот чем кончается рассказ героя о его втором сне:

«Я снова ходил по воздушным провалам, возвращался на забытые тропинки, ощупывал какие-то скользкие края, мерил, измерял, считал, выслеживал, уходил, был обманут, крался за ускользящей целью, и давал себе клятву, что когда я ее достигну, когда я ее схвачу, я буду любить лишь себя. Другому было бы непонятно, что в этом было, но я знал, что так нужно, что надо во что бы то ни стало достичь одной точки, уцепиться за нее — и любить себя. Не другого. Ибо человек живет и умирает своей жизнью и смертью, и нельзя свою жизнь губить»²¹.

Этот монолог весьма примечателен: в первой его части идет речь о *переходе границы*, отделяющей мир «исторический», от мира субъективного, «зеркального». Во второй же части монолог переходит уже совершился, герой полностью совпал с собственной субъективностью, он больше не отождествляет себя с «человеком-головастиком», то есть он спасся от преследований своего «исторического» антипода, что не лишено некоторой

опасности: герой избавился от преследований совести, от необходимости соотносить свои поступки с поступками других.

«Безраздельная сила действительного хотения есть путь достижения и источник власти над людьми»²².

Наверное, было бы справедливо заметить, что речь тут идет об источнике «мифической» (символической?), но отнюдь не реальной власти над людьми. Условием этой власти является преобразование людей в «лучи», в безобидную световую субстанцию.

И именно поэтому следует осторожно подходить к таким понятиям в эстетике Бальмонта как «Бог» или «Солнце». Важно помнить, что речь идет о зеркальном бытии этих понятий, о введении их в пределы все той же *отраженной* реальности:

«Мы отпали от Первоисточника, — соединимся с ним, но не теряя себя. Бог любит день и ночь, иначе бы не было смены дня и ночи. Будем как Бог, полюбим свет и тьму. Бог вечно манит нас к себе, и вечно от нас уходит. Будем вечно идти, созерцая бесконечность путей, и красоту их разнообразия. Будем как Солнце, которое со всеми нашими звездами уносится к далекому созвездию Геркулеса, но живет для себя, как Солнце, вокруг которого толпятся ему принадлежащие миры»²³.

Бог любит и дневное и ночное бытие индивида, он и в истории и вне таковой и именно поэтому он неуловим. Так станем же неуловимыми и мы, полюбим и свет и тьму, полюбим не только наше дневное, но и ночное, подсознательное бытие, будем вращаться по кругу нашего собственного Я, двигаясь в пределах исторического времени, но, при этом, оставаясь центром собственной вселенной...

«Великий ужас нашей жизни происходит, в слишком значительной степени, от ложной мысли, которая зовется великой Ересью отдельности. Это — наша Европейская мысль — мысль единичности жизни и несвязанности человеческой судьбы с Мировым Узором»²⁴.

Власть «мирового узора» — в доверии к бессознательному, в доверии к снам и прочим видениям, к внеисторическому космосу. В эстетике Бальмонта важно различать две «отдельности»: отдельность как символ отрешенности от Космоса, погруженности в земное, временное. И отдельность как результат слитности с Космосом, то есть отдельность от земных существ, не понимающих божественной природы «лунных» людей. Первая «отдельность» категорически исключает вторую.

Новелла «Воздушный путь» о том, как герой «отделился» от своей земной природы. Его бросок *в окно* был броском в другое

измерение, в принципиально иное состояние: герой присоединил себя к «людям лунного света»; этому «присоединению» предшествовало время дневной тоски и ночных кошмаров, ночных снов:

«Этот сон я не забыл, и когда пришло время, я порвал с своим прошлым, и мне радостно в моей отдельности. ...я прохожу по земле, и около меня всегда светло»²⁵.

Это признание нового, «лунного» человека, пережившего феномен перевоплощения. Здесь поэт не только отождествляет себя со своими излюбленными героями, он говорит тут не только от имени того же Блэйка или Уитмена, но отождествляет себя с Солнцем («вокруг меня всегда светло»). В стихотворении поэт отождествляет себя с божественным героем («...И прикоснувшись к земле, Я встал с могуществом Антея.»)

Поскольку Бальмонт рассматривает человека не как социально-исторический, а как *космический* феномен, то им принципиально пересмотрено понятие личности:

«Личность — это зерно жизни. Это фундамент... Религия Уитмана — космический энтузиазм, тот неистощимый мировой восторг, которому не скучно, и не трудно, и не утомительно создавать все новые и новые сцепленья планет...»²⁶.

Личность это не то, чем завершается развитие, это не высшая форма, не плод эволюции, а то, с чего все только начинается, это самое начало, предпосылка дальнейшего развития, окончательная цель которого — человеко-созвездья, общество человеко-звезд. *Антиисторический* смысл этой идеи очевиден: подлинная цель истории — преображение отдельной личности в своеобразный центр истории, в некое подобие солнца, окруженное планетами... «Неистощимый мировой восторг» — вот пафос всего бальмонтовского творчества, вот пафос его лирического героя.

Новелла «Воздушный путь» — рассказ о мучительно трудном, болезненном рождении этого героя, своего рода психоаналитическое откровение, принявшее форму лирической новеллы.²⁷

Лирическими мы называем такие новеллы сборника, в которых Бальмонт повествует нам о своем лирическом герое, раскрывает тайну своего с ним тождества. Однако далеко не все новеллы сборника относятся к числу *лирических*; есть новеллы, в которых автор описывает бытие людей так или иначе связанных с его прошлым, но никакого отношения к его лирическому герою не имеющих. Точнее говоря, отношение это «обратное» — потому-то они и интересуют автора, что от его лирического героя далеки, принципиально противостоят ему и уже самим этим противостоянием как бы очерчивают силуэт лирического героя;

вновь и вновь возвращают читателя к самому важному для автора образу.

Композиция сборника строго продумана. Если в первой новелле рассказывается о мучительном рождении «личности», о том, как это «зерно жизни» возникает из мрака боли и отчаяния, то следующие новеллы посвящены именно самому этому «мраку», той угрюмой, беспросветной реальности из тьмы которой вдруг появляется «росток жизни». Таковы новеллы «Ревность», «Крик в ночи», «Ливерпуль», «Простота». Но вот уже в новелле «Васенька» автор вновь возвращается к своему лирическому герою — он рассказывает о своем детстве и этим рассказом как бы опровергает самого себя: оказывается, что предпосылкой трансформации, перерождения героя в «лунного человека» является не боль, не глухое отчаяние, так ярко описанные в первой новелле, а Природа, наделяющая ребенка особой способностью переживать, чувствовать...

Все последние новеллы («На волчьей шубе», «Солнечное дитя», «Дети», «Почему идет снег», «Лунная гостья», «Белая Невеста») решены в светлом интонационном ключе. Таким образом, композицию сборника можно охарактеризовать следующим образом: первая новелла подобна «зерну», брошенному во мрак тусклого житейского кошмара. Однако постепенно, сквозь этот мрак зерно «прорастает» светлыми, «благоухающими» всходами. Так что сборник представляет своего рода «триптих». К анализу второй части этого триптиха мы и приступим.

Герой новеллы «Ревность» — интеллигентный милый студент, который под влиянием ревности вдруг превратился в дикое и грубое животное, готовое пристрелить свою возлюбленную. С помощью дворовых людей взбешенного ревнивца уняли. По прошествии времени он женился на той, кого чуть не убил в порыве ревности. И вот роли переменились: жена безумно и мучительно ревнует мужа; она не проявляет свою страсть так открыто, но страдает не менее глубоко...

По Бальмонту ревность, это — любовь, которую испытывает «человек обыкновенный», «человек исторический», то есть человек, оторванный от своих космических корней («человек антилунный»); ревность — это любовь наоборот; огонь этой любви сжигает своего носителя, поскольку носителем этого огня является не человек-солнце, не человек, отдающий энергию, а человек-урод (человек-головастик?), человек, не знающий, что

делать с энергией любви, в принципе, энергии этой враждебной. Как видим, лирический герой Бальмонта, даже отсутствуя, как бы «присутствует» в новелле. Автор не морализирует, не рассуждает, он просто рассказывает историю, однако подлинная суть рассказа содержится в самой эстетике Бальмонта, в тайне его лирического героя.

Герои новеллы — и сам рассказчик, и его приятель «ревнивец», и девушка — милые интеллигентные молодые люди. Однако, в эстетике (точнее говоря, этике) Бальмонта интеллигентность отнюдь не тождественна «лунности». Где-то на грани «лунности» пребывает герой новеллы «Крик в ночи», но и ему не дано переступить заветного порога, хотя в какой-то момент своей жизни он был к этому близок.

Сюжет новеллы вкратце таков: герой случайно попал под колеса поезда, лишился обеих ног и умер в больнице. В этой случайности таилась своя закономерность — герой был измучен смертью своего ребенка, любовью-ненавистью к жене, безденежьем.

Автор как бы бессознательно постоянно возвращается к первой новелле, в которой наличествуют почти все мотивы сборника, хотя и в свернутом виде. Есть в этой новелле и мотив любви-ненависти, и мотив безденежья, есть и мотив *ребенка*, столь важный и для новеллы «Крик в ночи», и для данного сборника, и для творчества Бальмонта в целом.

«...казалось, что в последнем взгляде ребенка была уже не боль страдания, а жестокость его, не мольба о помощи, а упрек, безумный упрек за невероятность причиненного мучения. Словно малая рука, которую сломали и залили кровью, протянулась к тому, кто стоял близко, — не для последнего прощального пожатия, а для того, чтобы запятнать своей кровью того, кто был близко и не помог»²⁸.

В этом образе ребенка легко узнается «человек-головастик» из новеллы «Воздушный путь». Герой новеллы мучительно убегал от преследователя, который хотел запятнать его своей кровью, хотел удержать на границе между миром подлинной свободы и миром «исторического Христианства». Мы знаем, что в эстетике Бальмонта существуют две «отдельности» — отдельность «лунного» человека и отдельность человека земного, «одномерного»; но также и страдание в этике Бальмонта двойственно: есть страдание целительное, которое приводит к рождению «человека-исполина», а есть страдание вдвойне мучительное тем, что оно приводит к небытию, к бессмыслен-

ному ничтожному существованию. Если рождение и смерть ребенка в новелле «Крик в ночи» воспринять в контексте «второго сна» новеллы «Воздушный путь», то станет очевидным, что образ этого ребенка — символ человека «исторического», обреченного на *бесплодное* страдание, как бы «полурожденного»...

Умиравшему ребенку таки удалось «запятнать» своего отца (*догнать* его) и тот умирает в крови. «Уродливый сон» из первой новеллы осуществился, хотя жертвой на этот раз оказался герой другой новеллы. Судьба наказала того, кто не осмелился порвать с инерцией своего ложного существования, у кого не хватило духу «броситься из окна», преодолеть рубеж между убожеством своего «исторического» существования и «лунностью»:

«Когда они очутились в другой комнате, когда он вышел в коридор, прошел по длинному коридору и снова вернулся в комнату, он с неудержимостью вспомнил о тех днях, таких близких, когда он был совершенно один, с своими книгами, с своей многолетней работой, теперь заброшенной»²⁹.

И книги, и многолетняя работа — все это символ спасительной «отдельности», которой герой пожертвовал во имя ложного благополучия. Отказавшись от борьбы, герой новеллы «Крик в ночи» уже никогда не скажет о себе: «...и когда пришло время, я порвал с своим прошлым, и мне радостно в моей отдельности. Сильный и светлый я прохожу по земле, и около меня всегда светло.»

Бальмонт не случайно заставляет своего героя метаться в тесном пространстве коридора, не случайно заставляет его «вернуться в комнату» — все это символ суетности и нерешительности... А разве узкое пространство вагона — не тот же «корридор»? Героя буквально вытолкнул из вагона плач какого-то ребенка (!) и, при переходе в другой вагон, герой поскользнулся, упал, попал под колеса поезда. Бальмонт как бы сознательно сдавливает пространство вокруг героя, лишает это пространство воздуха, простора... И в конце концов оно героя губит, уничтожает. Это пространство глубоко враждебно герою, оно «подстерегает» его...

Однако, прежде всего, враждебность исходит не столько от предметов, сколько от людей:

«И на мгновенье страшная жажда свободы овладела им. На мгновенье он забылся в мысли о себе самом, не думая ни о ком, ни о чем ином, не помня ни умирающего ребенка, ни красивой женщины, жены своей. А красивая женщина прочла его мысль

по лицу его. И сказала: «Ты ждешь смерти нашего ребенка?» Но это было жестоко и неверно»³⁰.

Называя жену героя «красивой женщиной», Бальмонт как бы подчеркивает ее предметность, тождество с вещью, принципиальную ее отчужденность от мужа в момент, когда тот почувствовал веяние «лунного мира».

Катастрофа привела героя в больницу, где тот и умер. Таким образом, Бальмонт как бы дважды написал одну и ту же новеллу: сначала с одним сюжетом, потом с другим...

В новелле «Ливерпуль» повествуется о людях совершенно простых и даже диких. Главный герой новеллы — хозяин гостиницы «Ливерпуль», прежде чем разбогатеть, кого-то, как поговаривали, зарезал. Отец вечно ссорился со своими сыновьями, один из которых погиб, прыгнув с высокой перекладины и разбившись. Сам хозяин утонул, пьяным купаясь на морозе; гостиница сгорела, и на ее месте другой его сын построил новую гостиницу под названием «Бирмингам».

Казалось бы, история «пьяного семейства» не имеет никакого отношения к лирическому герою Бальмонта и никак не связана с общей темой сборника. Однако, выше уже говорилось о том, что связь тут существует, но только обратная: люди, оторванные от «лунного мира», никак с ним не связанные — представляют собою пародию на человека «подлинного», совершенного.

Новелла начинается с того, что автор предупреждает: «Ливерпуль» это не город в Англии, а гостиница в захолустном русском городке. Вот так и герои новеллы: они, конечно, люди, но, в то же время, и пародия на человека, на то, каким тот должен быть. Новелла, можно сказать, пропитана пародийным элементом, причем пародийность заключается в том, что герои, будучи существами совершенно убогими, да к тому же и запойными пьяницами, не лишены некоторого представления о «мирах иных» и даже каким-то образом с этими «мирами иными» соприкасаются. Соприкасаются, конечно, на свой лад, комично, но в этом есть немалый намек на изначальное высокое предназначение, дарованное каждому смертному, предназначение, которым смертные пренебрегают. Так например, гостиница «Ливерпуль» потому имела пять этажей, что у человека пять чувств; когда же хозяин гостиницы прослышал о наличии какого-то неведомого шестого чувства, он решил надстроить шестой этаж. О своем сыне, с которым пребывал в постоянной вражде, и который, будучи пьяным, погиб, спрыгнув с высокой перекладины на землю, хозяин гостиницы говорил:

«Моему разлюбозному сыну... пришла в голову фантазия скакнуть в вещество воздуха. Полное имел право. Душе человеческой полагается быть вольной. И потому как познал он вещество воздуха, правильно, чтоб теперь он познал вещество земли. Вечная память!» — и он начал новую бутылку»³¹.

Ироническое обыгрывание «первовеществ» — воздуха и земли на этом не кончается. Автор продолжает:

«Обитатели «Ливерпуля» вскоре соприкоснулись с достоверностью и других двух естеств природы. Законченно все произошло.» (93).

Законченность заключалась в том, что хозяин гостиницы утонул. Сама гостиница сгорела, ее подожгли. Как пишет Бальмонт о здании гостиницы: «Оно сгорело в естестве огня»³². На месте гостиницы «Ливерпуль» другой сын построил гостиницу «Бирмингам».

Как видим, хотя и в вывернутом, извращенном виде, но «потустороннее», космическое наличествует в этом пьяном и диком мире.

При всем своем желании «разоблачить» убожество жизни Бальмонт не может отказаться от своей любви к людям, от глубокой своей убежденности в избранности каждого человека. Так или иначе, вольно или невольно, а герои его новелл испытывают власть другого измерения, неизбежно причастны к таинственной жизни Космоса, Природы, порождением которой они являются.

Новелла «Простота» представляет собою письмо: мать-помещица пишет сыну, рассказывая о жителях деревни, которых сын помнит по детским своим годам. Кажется, что более темной и бессмысленной жизни и быть не может, люди, которых описывает помещица, подобны насекомым. Но и в этом бесконечном убожестве, лишенном даже и намека на мещански-комическую экзотику «Ливерпуля» Бальмонт находит нечто не просто трогательное, но очень глубокое, он и тут нащупывает некую «пуговину», которая соединяет человека земного с Космосом, с Матерью Природой:

«Варя давно умерла в своей избушке, которую я с отцом твоим подарила ей. За коровами она ходила и за гусями до самой смерти, а было ей, когда умирала, ни много, ни мало, девяносто лет. ...С коровами она разговаривала на каком-то своем особенном коровьем языке, а с гусями по гусяному. И никого в свою избушку не допускала. Коровы, говорила, тварь Божья, благая, молоко дают, никого не забирают, и много добрей, чем люди. С

ними говорит — душе отрада, а с людьми разговаривать, — душе надсада, ни Богу свечка, ни черту кочерга. И гуси, говорила, белые, как душенька наша, либо серые, как в сумерки бывает, когда уж спать можно идти и спокойн знать»³³.

И все-таки вот каким авторским рассуждением завершается новелла:

«...я спрашиваю себя, зачем жили все эти люди в ужасающей простоте своего существования? Жили и живут. Как мухи летом. И я смотрю на окно, а по стеклу ползают и звенят и жужжа бьются настоящие мухи. И я им завидую, потому что у них есть крылья, а я лежу прикованный к постели. Но в то время, как я им завидую, мухи бьются об окно, и им хотелось бы вылететь, но некому придти и раскрыть окно»³⁴.

Вот в этом последнем абзаце новеллы «Простота» заключается переломный момент всей книги. Иронико-патетическое смешение человека с землей, с миром животных и насекомых, казалось бы, достигло здесь своего апогея... В самом деле, окно — излюбленный символ Бальмонта — здесь закрыто, и, казалось бы, нет никакой возможности «перейти границу», отделяющую мир *этот* от мира *того*, небесного, космического... Люди тут уподоблены мухам, что может быть пессимистичней, уничтожительней такого сравнения? И все-таки, горькая ирония Бальмонта результатом своим имеет отнюдь не исчезание человека, не растворение его в мире «ничто», в мире материи; результат этой иронии — надежда, а вместе с нею попытка найти какой-то новый путь «воплощения», надежда на то, что далеко не всегда «окно» может быть «закрыто»...

Важно отметить, что в данном случае — мухи отнюдь не однозначный символ. Да, с одной стороны, это человек-насекомое, но с другой — это человек, который не знает, что в нем же таится источник собственного перерождения, человек, который испытывает бессознательное томление, *чувствует*, что живет у какой-то спасительной грани миров иных...

Ирония Бальмонта не насмешлива, а глубоко трагична: его люди-мухи не знают о себе того, что дано знать Автору, прозревающему в них ангелов, прозревающего в них своего... лирического героя. Лирический герой Бальмонта — человек-ангел, но у этого героя есть три пути воплощения, три судьбы: первая судьба — гибель в тенетах своего случайного земного образа (человек-муха), вторая судьба — попытка стряхнуть с себя давящую оболочку (тяга к самоубийству, казалось бы несобъяснимое *смертное* томление, которое испытывал герой

новеллы «Воздушный путь»), и, наконец, третья судьба — дарованная Богом изначальная свобода, изначальное рождение *гением*, человеком-ангелом, существом *оттуда*.

Мы уже знаем, что согласно Бальмонту, максимально приближены к его лирическому герою дети и старики. Именно дети — главные герои следующих пяти новелл: «Васенька», «На волчьей шубе», «Солнечное дитя», «Дети», «Почему идет снег». Новелла «Васенька» интересна тем, что тут автор повествует о самом себе, но, стало быть, тут герой не просто приближен к лирическому герою Бальмонта (в силу самой своей «детскости»), он есть сам автор, что делает этот образ вдвойне интересным.

Васенька не просто ребенок, Васенька — почти ангел...

«Васенька был мальчик тихий и кроткий, он любил цветы, букашек, бабочек, читал книжки или гулял в саду, и, казалось, Дьявол нигде не подстергал его»³⁵.

Мало того, что сам Васенька подобен ангелу, совершенно идилично его окружение. Мир, в котором живет Васенька — мир едва ли не райский, во всяком случае мир этот полон любви и радости:

«И когда в доме бывали гости — а в сущности когда там не бывало гостей — вечером, под звуки рояля, четыре старшие брата, и трое детей соседских, водили в зале хоровод, и весело распевали: «Семь сыновей — все без бровей». А гости смеялись... И дети водили хоровод, а взрослые сидели по углам, и у них свои были беседы и забавы»³⁶.

И в этой новелле Бальмонт не обходится без образа *младенца*, но какой контраст с новеллой «Крик в ночи»:

«Семь сыновей и все погодки, старший уж юноша, Васенька мальчик, а самый младший еще в колыбельке»³⁷.

Если, начиная от старших братьев, жизнь, через родителей, уходила куда-то в даль, которая, хотя и таинственна, но в какой-то степени была представима, поддавалась наблюдению («...а взрослые сидели по углам, и у них свои были беседы и забавы»), то, уже через «младшенького», жизнь уводила воображение Васеньки куда-то за пределы видимого, туда, где жизнь есть предсуществование. Вот в одной комнате собралась несколько необычная компания: в колыбельке лежал младенец, рядом спали две девушки, и тут же, в этой же комнате лежал Васенька...

«Васенька начал читать книгу о краснокожих, но близость девушек взволновала его и он начал думать о том, «что такое женщина»...

Ему захотелось спуститься на пол, подойти к тому месту, где спали Любовь и Поля, и, приподняв у той или другой рубашенку, посмотреть, что же такое есть женщина. Ему было любопытно и страшно, и в то же время то, что делали на острове Красноцветные, охотившиеся за быстрым зверем, было ему не менее любопытно»³⁸.

Здесь, в отличие от мира взрослых, живущих своей недостигаемой жизнью, создается совершенно особый, *свой* мир, в который не дано проникнуть взрослым, но который полон своей собственной тайной. Обстоятельства сложились таким образом (в доме собралось особенно много гостей), что в одной комнате очутились и крестьянские девушки, и Васенька, и младенец. Как видим, к этой компании Бальмонт присоединил даже индейцев, что тоже не лишено смысла: индеец — дитя природы, «человек-зверь», одна из любимых Бальмонтом ипостасей его лирического героя. Васенька оказался в обществе, о глубокой символической сути которого он даже не подозревал, но невольным ощущением этого «символизма» как раз и явились переживаемые им мысли...

Если в новелле «Крик в ночи» детский плач преследовал героя, сыграв, в конце концов, свою зловещую, роковую роль (именно детский плач буквально «вытолкнул» героя из вагона, приведя тем самым героя к гибели), то здесь все наоборот — детский плач послужил толчком к возникновению ситуации, в которой Васеньке приоткрылась одна из заманчивейших тайн жизни, приоткрылась «дверь», ведущая из звездного мрака Вселенной в эту жизнь...

«Тут в колыбельке раздался детский плач, и две юные няни проснулись. А Васенька более уже не проходил по пещере вместе с Красноцветными, а опустив книгу, вдруг сделавшуюся неинтересной, загасил свечу.

Спать он однако не мог. Детский плач скоро умолк, но Любка и Поля шептались, а потом тихонько стали пересмеиваться»³⁹.

Причиной этого пересмеивания явилась ситуация, в которой, казалось бы, нет решительно ничего поэтического, которая, в контексте, например, новеллы «Крик в ночи», могла бы быть воспринята как глубоко «отрицательная», как проявление «мушиной» природы человека, его насекомости:

«...слух его с неясным беспокойством следил за ровными ритмическими движениями, раздававшимися в соседней комнате, совершенно непонятными тихими повторными звуками,

словно там кровать была живая и немножко поскрипывала. И эти две девушки на полу, Любка и Поля, так хохотали, уткнувшись в подушку, что больше читать было нельзя»⁴⁰.

Однако, в контексте новеллы «Васенька» ситуация эта воспринимается совсем иначе: в комнате присутствуют не только «краснокожие», не только младенец, не только девушки и мальчик Васенька, но также и *неродившийся человек*, человек зачинающийся.

«Поля», сказал Васенька, дрожащим голосом. «Что у вас, у женщин, там?» И он показал своей рученкой на то место ее тела, которое обожгло его мыслью любопытством. Помирая со смеха, Поля припала головой к его подушке, потом снова приподняла ее, и, отдернув его одеяльце, сказала: «А у тебя что там?». И тронув детский стебелек, смеющаяся и сияющая, она зажгла в детской душе огонь, который горит в мире с первого мгновения мира, и горел в нем, когда мира еще не было»⁴¹.

Как много тут общего с предыдущими новеллами сборника: и ровные ритмические движения, как бы пародирующие движение вагона, и детский плач, и протянутая рука, и «естество огня», но на этот раз повествование ведется из глубины совершенно иного пространства — не исторического, «мушиного», где люди-мухи терзают друг-друга, даже если и хотят друг друга любить, а из глубины пространства, которое «старше мира»; и именно детскому сознанию дано прозреть это пространство; дано увидеть его не конфликтным, а примиренным в себе. Причем примиренность заключается не только в том, что решительно все участники данного эпизода расположены друг к другу, примиренность заключается еще и в том, что никакого «эпизода» нет, а есть бесконечно огромная, неохватная жизнь, каждый элемент которой является неотъемлемой частью целого:

«Ящерица снесла пять прозрачных яичек. В них, как в стеклянных вытянутых шариках, лежали свернутые в клубочек премаленькие ящерята. Полежали минутку, стекловидная преграда порвалась, и в гномных гротах высокой банки появилось пять самых маленьких созданий, какие только видел в своей жизни Васенька»⁴².

Ящерица с ее «прозрачными вытянутыми шариками» — тоже элемент всеобщей гармонии, тоже *жизнь*, которая причастна целому, без которой это целое даже и немислимо:

«Тонкий хрусталик детства разбился, но росинки, загоравшиеся с каждым утром в чашечках цветов, не были слезами об этом, не были слезами о нем, как не слезы — эти дождевые

капли, что текут без конца по оконным стеклам, желтоцветною, красною, темною осенью»⁴³.

Если в новелле «Ливерпуль» «первовещества» были враждебны человеку — и огонь, и вода, и земля, и воздух — как бы подстерегали героев новеллы, готовые поглотить их, захоронить в своих недрах, то в новелле «Васенька» наоборот: все эти стихии, принимая самые разнообразные формы, подключены к пиршеству жизни; огонь — это не только огонь, но и «огонь любви», вода — это и жидкость, в которой живет зародыш, и слеза, и капля дождя... Цель Бальмонта показать, что средой его лирического героя является не социально-историческая реальность, а Космос как таковой, Земля, как явление космическое...

Из приведенных отрывков видно как часто в этой новелле использует Бальмонт уменьшительно-ласкательные суффиксы. Благодаря этому и сам «Васенька» более похож на эльфа и весь мир вокруг него производит впечатление мира эльфического, мира «фейных сказок». И в этом «фейном» духе выдержаны все остальные новеллы сборника. Из мира трагедии Бальмонт ушел в безбольный и бесслезный мир чистой гармонии. В новеллах «На волчьей шубе», «Солнечное дитя», «Дети», «Почему идет снег» разрабатывается все та же тема единства бытия, растворенности человека в Вечном, и, конечно же, о близости детского сознания миру Вечности.

Собственно говоря, Васенька же является героем и следующей новеллы: «На волчьей шубе», хотя Бальмонт не называет своего героя по имени. Бальмонт называет своего героя «рыжим мальчиком», чем прямо дает понять, что речь идет именно о нем самом, о Бальмонте. Главный мотив новеллы — родство человека не только с миром животных, но и с миром природы, абсолютное единство всех и вся. Рыжий мальчик лежит на волчьих шкуре (причем автор подробно рассказывает о том, как были убиты волки, подчеркивая «благородство» и этих зверей, и того, кто их убил — своего отца). Вот пейзаж, символическая сущность которого более чем очевидна в свете всего вышесказанного:

«Рыжий мальчик⁴⁴ лежал на волчьей шкуре и, закинув руки за голову, смотрел на игру огня. В целом мире он был один. За окном была белая лунная ночь, и высокое Колдующее Светило лучезарно проплывало по лазурным морям и временами утопало в рунообразных облачных затонах. Тишина безграничная свеивалась с неба на землю, и все деревья, окутанные снегом, становились все более и более притихшими от этого захватывающего света, неоглядность снежного царства все поглощенной

прислушивалась к струившейся напевности лунных лучей. Эта музыка безмолвия и световых внушений проникала и в безгласную комнату, где был молчавший ребенок, молчавший зверь, и тихонько шелестевший красный огонь»⁴⁵.

Тут гимн и Луне, и тишине, и огню, и снегу, и лунным лучам; тут в одной комнате, в одном пространстве (в одном измерении) на совершенно равных правах присутствуют и человек, и зверь, и *явление*... Мы уже знаем, что лирический герой Бальмонта не имеет четко очерченных пространственных границ, мы знаем, что он способен к перевоплощениям, переходам, что он не имеет одного лика:

«Но теперь он смотрел на огонь, который, тихонько шумя и потрескивая, являл бесконечность мгновенных ликов, неисчерпаемость... оттенков. Временами мысли в нем путались, и он весь перевоплощался — вот в ту или вот в эту пляшущую цветовую фигуру. Эти блестящие саламандры... с каждым обрубком дерева обнимались по-иному...»⁴⁶.

Не только огонь завораживает мальчика:

«...покрытая шелковистою шерстью красивая звериная голова с полузакрытыми глазами, изумрудно мерцавшими, прижималась к детской руке, круглое белое пятно на груди было как малый лунный диск, мурлыкающее горло повертывалось и так и этак...»⁴⁷.

Тут перед читателем не просто кот, а некое мифическое, таинственное существо. Так Некто Таинственный подступает к мальчику, принимая самые разные лики. Лирический герой Бальмонта не столько субъект, сколько «интерсубъект», некий дух, который способен принимать самые различные формы.

«Мальчик гладил эту шею, эту спину, эти гибкие бока, этот трепетный пушистый живот, и вдруг остановился, вздрогнув от чего-то непонятного. Здесь, вот здесь было нечто неожиданное для ощущения, малый магический жезл, и в сердце у рыжего мальчика сделалось горячо и тревожно, а зеленоватый зверь, мурлыкая и трепеща, стал с лаской тихонько кусать остановившуюся в изумлении руку. И вдруг мальчик почувствовал, что и в нем самом произошло какое-то странное неожиданное изменение, совершенно для него непонятное, и ему стало тревожно, и желанно, и горячо»⁴⁸.

Кот тут уже не просто кот, а *Шива* символом которого, согласно шиваизму, являлся *лингга*. Буквально «лингга» означает «знак пола». Мальчик, открывая в себе «знак пола», подпадает под магнетическое влияние Шивы:

«Полузакрыв свои глаза, он видел перед собой что-то блестяще-черное, и чувствовал, что на него неотступно смотрят мерцающие глаза, изнутри горящие зеленым светом, и слышал мягкое прикосновение пушистости, и слышал далекое тиканье часов, и видел далекое зарево, словно где-то, на много верст впереди, горела и сгорела, целая деревня»⁴⁹.

Кот тут совершенно развоплощается как кот, как «домашнее животное»; он окончательно перевоплощается в Шиву, ибо мальчику является уже не только «лингга», но и *Йони* — «...мягкое прикосновение пушистости», — что означает «источник», «женские гениталии» и в шиваизме символизирует всё ту же божественную производящую силу. Бальмонт ничего не говорит о «Шиве», но увлечение Бальмонта индуистской религией и философией не было чем-то эпизодическим, преходящим:

«Я думаю, что Индийская Мудрость включает в себя все оттенки, доступной человеку, мудрости, многогранность Индийского Ума неисчерпаема... Индия — законченная в своих очертаниях Страна Мысли... ..Когда я думаю об Индии, ...я чувствую бесчисленные крылья в Воздухе»⁵⁰.

Совершенно явственно мистический мотив проступает в новелле «Лунная гостья», в которой автор описывает как из глубины зеркала ему явилась его умершая возлюбленная. Эта новелла интересна еще и тем, что автор много говорит в ней о музыке, да и сама новелла посвящена композитору Сергею Прокофьеву. Автор всячески подчеркивает, что тончайшее лунное свечение музыкально, свет и музыка неразделимы, как неразделимы сон и явь. Он не отрицает, что умершая явилась ему во сне, но подчеркивает, что сон был неразличим от яви, к тому же, проснувшись (точнее говоря, «очнувшись»), он обнаружил в комнате некоторые легкие, едва заметные изменения...

Итак, по мере приближения к концу книги, читатель явственнее ощущает подлинную суть лирического героя Бальмонта: для этого героя характерна склонность к бессознательному мифотворчеству, он верит в существование общей души предметов, в которой эти последние как бы скидывают с себя разделяющую их материальную оболочку, переходя друг в друга, сливаясь друг с другом. В том-то и заключается подлинная оригинальность Бальмонта как поэта-лирика, что воспеваемый им тип личности принципиально *отрекается от самой идеи личности*. В этой установке на *тотемическое сознание* и заключался вызов, брошенный поэтом современной ему культуре, современному ему сознанию.

Последняя новелла называется «Белая Невеста». Автор рассказывает о тех случаях из своей жизни, когда он был на волосок от смерти. Смерть не страшна, поскольку ее нет, и тем не менее, в новелле есть пассаж, который, казалось бы, противоречит идее «бессмертия»:

«Я жил тогда в Брюсселе, и в душе у меня было очень смутно. Сердце мое влеклось к той, которая была со мною, и влеклось к другой, которая была в Париже и ждала меня. Я был все время, своей душой, и тут и там, и там и тут. Это было невыносимо, но и мучительно-сладостно. Я был в жизни и вне жизни. Однако я был совсем живой, и вовсе не хотел расставаться с жизнью»⁵¹.

Ситуация раздвоенности, практически, та же, что и в новелле «Крик в ночи», но сама психологическая атмосфера совершенно иная, поскольку раздвоенность испытывает герой, переживший «метаморфозу», эффект «ревоплощения»... Последняя фраза: — «Однако я был совсем живой, и вовсе не хотел расставаться с жизнью», — возвращает нас к новелле «Воздушный путь»: «Сильный и светлый я прохожу по земле, и около меня всегда светло. Никто не мог бы заставить меня посягнуть на святую жизнь»⁵².

Собственно говоря, тут нет никакого противоречия: пережив метаморфозу, лирический герой Бальмонта понимает, что жизнь — такое же драгоценное достояние природы, такая же неповторимая, уникальная «вещь» как и все прочее. Бережно относиться к жизни, значит бережно относиться к миру в целом, в том числе и к той самой *душе*, которая прячется за оболочкой каждого предмета. Смерть — одна из ипостасей этой самой «души», одна из ипостасей его лирического героя, а значит уже по одному этому заслуживает доверия, заслуживает того, чтобы человек не испытывал перед нею страха:

«Она есть, но она не то, что о ней думают. Ее не нужно искать, но ее и не нужно бояться»⁵³.

Кончается новелла следующими словами, которые венчают собою книгу в целом:

«Когда все спят, я смотрю на безграничность Млечной Дороги, я смотрю на родные звезды, раскинувшиеся дружными светоносными водоворотами на Север и на Юг и на другие стороны света. Бестелесная рука нежным освежением ложится тогда на мой разгоряченный лоб, и я слышу явственно, там в звездной тишине моей души: — «Я приду. Я не обману тебя. Но это я говорю тебе: Живи»⁵⁴.

Как видим, эта «бестелесная рука» — полная противоположность той младенческой ручонке, что запятнала кровью героя новеллы «Крик в ночи». Если герою дано преодолеть узость своего представления о себе самом, если ему дано пережить «метаморфозу», то он избавляется от страха смерти, в котором проявляется «предметная», антидуховная сущность человека.

Как уже говорилось выше, в том же, 1923 году, был опубликован автобиографический роман Бальмонта «Под новым серпом». Роман воспроизводит стилистическую структуру «Белых зарниц», то есть, практически, это огромное эссе, посвященное одному из лирических героев Бальмонта. На этот раз объектом повествования является не Уолт Уитмен, не Шелли, не Оскар Уайлд, на этот раз лирическим героем Бальмонта оказался... сам Бальмонт.

Дав своему герою вымышленное имя (в детстве это «Жоржик», в отрочестве и юности «Горик», потом уже, в самом финале, буквально на последней странице — «Георгий Гиреев»), Бальмонт как бы отстраняется от самого себя, подчеркивая совершенно *объективную* причастность поэта Бальмонта к «лику» истинных символистов.

Бальмонт анализирует феномен своей собственной жизни с точки зрения им же разработанной эстетики. Он рассматривает свою жизнь не в социально-историческом аспекте, а в аспекте «духовно-космическом».

«В зале, уставленном цветочными горшками с причудливыми растениями теплых стран, небольшими пальмами, рододендронами, диким виноградом, плющом, кактусами, лимонными и апельсиновыми деревьями, густой и богатой звучностью запело фортепьяно, а в окно над ним гляделся тонкий серп Новолуныя. Ирина Сергеевна бегло взглянула на него и начала с «Вечерной Звезды» Вагнера. Простые, красиво-печальные звуки сразу завладели воздухом безмолвной комнаты, прислушивающимся воздухом трех душ...»⁵⁵.

Дело в том, что тут описывается не просто музыкальный вечер, а вечер, который предшествовал зачатию будущего знаменитого поэта Георгия Гиреева. Мы уже знаем главную установку Бальмонта: рождение героя здесь, на Земле, есть, в то же самое время, и рождение его *там*, в космосе, поскольку Земля есть «звезда», космическое тело. Комната, которую описывает Бальмонт, символизирует собою *зеленую планету*, она есть модель звезды: обилие растений воспроизводит земной пейзаж;

южная природа словно столпилась в этой комнате, чтобы приветствовать зачатие будущего гения, чье пристрастие к югу, к южной природе, теперь получает объяснение. И вот среди всей этой *природы* запело фортепьяно, раздалась музыкальные звуки, да, к тому же, в окно заглянул *серп Луны*. И музыка, и звезды и вся природа принимали участие в рождении будущего поэта, причем все эти объекты как бы одушевлены, во всяком случае, люди, присутствующие в этой комнате ничуть не менее реальны, чем звуки фортепьяно, Луна, растения и т.д. В самом деле: фортепьяно «запело», серп Новолуныя «гляделся», звуки «завладели» воздухом, комната была «безмолвной», а вместо людей прислушивались «души»... Бальмонт подвергает объекты «разъятию» с тем, чтобы разрушить ощущение цельности, заданной «историческим», человеческим разумом; в его эстетическом космосе вещи живут сами по себе, независимо от человеческого разума, руководствуясь логикой, исходящей от неких сверхразумных сил. И, естественно, что с точки зрения этой неуловимой логики, параметры вещей меняются, они преобразуются в направлении, которое уловимо только при условии, если наблюдающий отказывается от своих привычных воззрений:

«Кто молча заглянул хоть однажды в глаза живого существа, будь то друг, или женщина, или ребенок, или конь, или верная собака, или неверная таинственная кошка, или птица... тот знает, сколько неопределимого словами душевного содержания переливается из глаз в глаза, от одного существа к другому, из души, в которую заглянули, в душу, которая хочет глядеть и видеть и молча ласково спрашивать»⁵⁶.

Лирический герой Бальмонта обладает удивительным качеством дробиться и распадаться на множество деталей, как дробится солнечный свет, отражаясь в речных волнах:

«Он встал, отдернул занавеску у одного из окон, минутку полюбовался на солнечное утро, подошел опять к кровати, взял с ночного столика папиросу, закурил, поставил ступню правой ноги на край постели, и, опершись правым локтем о согнутую коленку, наклонился к глядевшей на него и, смотря на нее через расходящийся голубоватый дым, стал без конца повторять:

— Ты милая, милая, милая, милая»⁵⁷.

«Встал», «полюбовался», «подошел», «ступня правой ноги», «край постели», «правый локоть», «согнутая коленка», «наклонился»... Время тут дробится на мгновения, а человек дробится на бесчисленные детали; голос раздается изнутри некоего конгломерата, который лишь условно можно назвать «человеком».

«...она... заприметила, хорошо ей знакомую, родинку на смуглой икре правой его ноги. Это было как маленькое солнце, темное, темно-коричневого цвета. Сейчас она опять смотрела на него, и эта родинка... волновала ее и возбуждала в ней прилив неизъяснимой нежности. Вдруг, быстро подняв голову и откинувшись от подушек, влюбленная прижалась щекой к этой смуглой ноге и крепко поцеловала это темное солнце. В ту же секунду он упал к ней опять с лицом озаренным, с глазами горящими. Ему казалось, что он в первый раз ее любит, ей казалось, что она любит его в первый раз, и, блаженные, опять, они два были одно»⁵⁸.

Дробление тела, его движений, достигло минимума: внимание женщины сосредоточилось на родинке, но тут-то и возродилась идея космического целого, тут-то и проявилась тождество малого и великого, темного и светлого, более того, не просто тождество, но *всетождество*, глубочайший изоморфизм:

«На небе там солнечный огонь», мечтала она, «и это его свет целует мои ноги. А в печке поет другой огонь. А во мне бьется третий огонь, вот тут, в голубой жилке на руке. А во мне и еще есть огонь. Он загорится, засветится, засветит, улыбнется, сперва закричит и заплачет, и будет смешно барахтаться, а потом пройдут дни, и будет улыбаться. Я прижму его к груди, я прижму этот огонь, самый милый, прямо к сердцу, где тоже огонь, огонь»⁵⁹.

Таким образом, человек — это «форма» огня, это «огненный» образ, именно таким мыслил самого себя Бальмонт, таким был его лирический герой Георгий Гиреев. Потому-то Гиреев и был лирическим героем Бальмонта, что являлся воплощением огня, воплощением *сущности*. Так планета Земля постольку является лирическим героем Бальмонта, поскольку она есть *звезда* — огненное тело, и как таковое — родственна солнцу. В огне невозможна разница, и на что ни упал бы взгляд Бальмонта, везде он ищет «огонь», некую первооснову:

«Есть в музыке волшебная власть, которой нет ни в одном из искусств... власть, заставить множество разных сердец... биться как единое сердце... власть толкнуть многочисленные воли, заставить их тотчас же дрогнуть и выпрямиться лучеобразно, и сумму воли сделать единицей, одной волей...».

Тут легко обнаружить переключку с новеллой «Воздушный путь» — помимо всеобщего (духовного) братства, лунные лучи там символизировали пробуждение героя, его перерождение;

здесь же эти лучи символизируют *рождение* героя: мать будущего поэта играла «Вечернюю звезду» (!) Вагнера. В этом феномене объяснение и *музыкальности* поэзии Бальмонта, и ее «звездности».

«Та ночь была ночью ниспадения небесного знака. А когда блаженные уснули, на осеннем небе поднялось и стало ворочить, косвенным узором, троезвездье Ориона.

Это было давным-давно. Это было полстолетия тому назад»⁶¹.

То есть это случилось в ночь, когда был зачат будущий знаменитый поэт — Георгий Гиреев. Потом Бальмонт вернется к этому мотиву: «Благо тому, кто зачат под верным звездным знаком»⁶².

Собственно говоря, мотив звездного «отцовства» далеко не нов для Бальмонта:

«Я сказал бы, что Уольт Уитман родился под многозвездным влиянием Млечного Пути, потому-то он так хочет связать все души в гроздь звезд»⁶³.

Для лирического героя Бальмонта пространства в его общепринятом значении не существует: звезды также близки этому герою, как и все остальное. Нечто подобное можно сказать и о времени, в котором существует (реализуется) лирический герой Бальмонта: это время не равно тому *историческому* времени, которым принято мерять существование человека. Бальмонт не случайно так подробно и много рассказывает о родителях Георгия Гиреева: жизнь родителей *уже и есть бытие лирического героя*, это и есть его вхождение в мир. Здесь мы, опять-таки, сталкиваемся с темой эмбриона, с темой утробного бытия, столь важной для символизма в целом:

«Если бы я умела писать стихи», говорила счастливая женщина, «я бы написала о снежинках!» И, смотря на крестики и звездочки снежинок, она не подозревала, что этой жадой стихов и снежинок она уже написала их, много-много стихов певучих в том малом существе, которое слухом и сущностью матери уже прильнуло к груди Вселенной, звездотворческой Вселенной, ткущей свою пряжу всеобъемно и так тонко, так утонченно-воздушно...»⁶⁴.

Лирический герой Бальмонта тут един в трех лицах: он и звезда, и эмбрион, и мать... В качестве эмбриона он есть явление, которое смотрит на мир глазами матери. Ее переживания и мысли это тоже — «утонченная пряжа», которую тклет «звездотворческая Вселенная». Таким образом, еще раз подтверждается наша идея, что лирический герой Бальмонта определенного лица

не имеет, он имеет тот или иной лик, который мы принимаем за отдельного человека, за отдельное существо.

«И счастливая женщина радовалась Солнцу, а малое существо нежилось в своей тайности, и незримиыми, но сильными тончайшими потоками солнечная кровь играла и творила новый колос грядущей жатвы, новую плоть лунного и солнечного тела, новожданную человеческую душу»⁶⁵.

Мы помним, что уже в колыбельке будущий Андрей Белый обладал мудростью Шопенгауэра. Лирический герой Бальмонта не только не составляет исключения, но он мудр уже в утробе матери:

«Не потому-ли, что ребенок, еще не родившись, познает через мать такое богатство отъединенных царств, художественно законченную смену времен года, в нашей великой стране возникли такие писатели, равных которым нет на Земле, возникли поэты, которым дарованы сладчайшие и звучнейшие песни, возникли миллионы душ, которые умеют любить не только легкое удовольствие радости и счастья...»⁶⁶.

Пожалуй, после такого толкования «утробы» можно понять Розанова, которому не хотелось «родиться». Ребенок тут существует в ипостаси *духа*, которому дано пережить отчуждение в материю, в образ человека. Переживания матери — одна из ступеней этого воплощения. Однако и мать сама воспринимается Бальмонтом, скорее, как «эмбрион», как утробное дитя, по отношению к которому в роли утробы оказывается Космос:

«...не скоро она вошла опять в то дремотное сладостное слитие с природой, в котором человеческое сердце ощущает человеческое побледневшим и стертым, и чувствует всю убедительность иного бытия, где нет нашей разорванности, и вечный ткацкий станок, гудя и роняя в душу приметы, весело гонит к новым завершениям бесконечную мировую ткань»⁶⁷.

Впрочем, тут возможно и другое сравнение, например, с колыбелькой, в которой качивается бальмонтский «герой-младенец». Естественно, что младенец не может обладать остро выраженным самосознанием, остро выраженным *историческим* разумом:

«И детским сердцем своим он безошибочно знал, что ящерица, паук, и прилетающая мушка, и ползущая зеленая гусеница, и кустики дикой рябинки, и высокое Солнце на небе, и выгибающаяся под ветерком травинки, и он сам..., все это — вместе, и все это — живое, и все это — одно»⁶⁸.

Таким образом, лирический герой Бальмонта обладает «тотемным» Я; какой бы объект ни попал в поле зрения героя, тут же устанавливается родственность этого объекта герою. По всей вероятности, и понятие «символ» мы можем истрактовать в свете этого «тотемизма». Символ — это механизм тотемизации; механизм «взаимопороднения» предметов, в том числе и «породнения» их с сознанием.

Да, лирическим героем Бальмонта был сам Бальмонт, но он причислял себя к тем избранным, кто вел свое «летоисчисление» по звездному календарю. Так, одним из глубочайших новаторов он считал, например, Достоевского, которого называл «звездным изгнанником на земле»⁶⁹. Себя он тоже считает «детисцем звезд» и, кажется, совершенно не согласен с тем, что ему чужд интеллектуальное начало, способность философского подхода к явлениям:

«Ирина Сергеевна смотрела на красно-рыжие волосики мальчика, и с испугом заметила, что, хотя головка ребенка чрезвычайно правильной формы, на затылке, в нижней части, был сильный выступ вперед...

«— Это будет — уродство?» спросила она робко доктора.

«— Что вы говорите, Ирина Сергеевна?» вскрикнул тот. «Да ваш сын будет гениальный человек. Такая голова была у Сократа»⁷⁰.

Если эмбриональное состояние было первой стадией в бытии лирического героя, стадией, когда герой составляет неразделимое целое с Космосом, когда он есть «плоть лунного и солнечного тела», то *детство* — следующая стадия, стадия «сна»:

«Из предсонного небытия к сонному предощущению жизни. Из дремотного оцепенения к полубольному-полусладостному борению восхождения. Из тьмы к солнечной ошупи. Из замкнутости к простору»⁷¹.

И детство и сон тут тождественны. Детство — своеобразное предощущение жизни, целостный, замкнутый в себе цикл, предвосхищающий дальнейшее бытие человека. «Вещим» было детство Андрея Белого; вещим было детство и Георгия Гиреева:

«Это детское сознание бессмертия, жизни и души, не умирающей во всеединой связности, странным и непредвиденным образом обострилось в детской душе...»⁷².

Или:

«Счастливый мальчик всех любил, и в особенности он любил всё. Это чувство длилось годы, все его детство..., а когда детство кончилось... и жизнь показала иные свои лики..., он не мог уже

более любить всех, но дар любить, — любить всё, — видоизменившись, остался и не изменил»⁷³.

Уже здесь намечается известная сложность: «тотемное Я» принципиально исключает всякий конфликт в силу своей постоянной готовности абсорбировать любой объект. Сложность же заключается в принципиальной конфликтности исторического бытия: в разделении его на Добро и Зло. Сохранение детскости (детства) превращается в одно из условий, при котором историческое может быть принято таким, каково оно есть.

«Это чувство в мальчике превратилось в мысль, а мысль перешла в кристалл сознания с острыми гранями. И многоцветный кристалл, закрепившись в нем, позднее повел его по всем зеленым и синим дорогам мира»⁷⁴.

Как видим, мальчик не повзрослел, он так и остался *мальчиком*. Окаменела, обрела кристаллическую форму его мысль. Такова цена гармонии, одного из важнейших условий существования лирического героя Бальмонта.

Пока лирический герой Бальмонта был эмбрионом, пока он воплощал собою «плоть лунного и солнечного света», в романе превалировала тема звезд. Когда лирический герой Бальмонта стал ребенком, мальчиком, на первое место выступила тема Природы. Но вот Жоржик становится Гориком, то есть подростком, потом юношей и, естественно, вступает в мир социальных отношений. Вот тут-то и проявилась известная кризисность «тотемизирующего» сознания.

Выше уже говорилось о том, что история, в силу своей незавершенности, «неоткристаллизованности», противопоставлена лирическому герою Бальмонта. Однако, парадокс заключается в том, что лирический герой Бальмонта упорно жаждет истории, правда, в ее... кристаллических формах, то есть — в виде культурных текстов, в виде *знания*. В жизни Бальмонта *книга* играла огромную роль; Бальмонт был большим книголюбом, он прочитывал библиотеки и тайна этой страсти — в природе его лирического героя: ведь книжный том — идеальная «кристаллическая форма» мира; книга, можно сказать, была идеальным воплощением судьбы его лирического героя. Недаром, всю свою жизнь он посвятил созданию *книги*, которую никак не мог завершить⁷⁵. Рост «кристалла» оказался безостановочным.

Столкнувшись с преступлением Раскольникова и с образом Мефистофеля, лирический герой Бальмонта столкнулся с проблемой собственной хрупкости. Ведь преступление, по самой

своей природе, разрушало мир культуры: оно грозило разбить кристалл на мелкие осколки:

«Своим цельным чувством, влюбленным в мир, воспринимая, как в свете Солнца, в лепете ветра, в пении птиц... развертывается бесконечная красивая картина, и еще не сознавая, но уже чувствуя, что за всем этим гармонически звучит великий ткацкий станок Миротворчества, цельным любящим своим чувством он сполна отбрасывал от себя такие мысли, как что-то ненужное и ложное и, когда к нему устремлялось слово Ад, он не слушал это злое слово...»⁷⁶.

Речь тут идет о «Жоржике», а не о «Горике». Но в том-то и дело, что когда «Горик» столкнулся со словом «Ад», он этим «злым словом» пленился. Вот какова реакция мальчика на «Преступление и наказание» и «Фауст»:

«Как ни мало общего в двух этих произведениях по канве, по узору замысла, в них есть одна общая основная черта, увлекающая юное чувство, — они оба основаны на дерзновении и на посягновении. Прейти установленную черту, и тем самым войти в новый мир, в мир запретный, в мир недозволенного и нового. Голос мыслящего, смелого «Я», зовущий не останавливаться ни перед чем, говорящий, что договор с Дьяволом и самое страшное преступление, которого инстинктивно пугается и не хочет человеческое чувство, суть дверь в новый мир, в твое же собственное «Я», но верховно владеющее всем внешним и наделенное новыми глазами, видящими то, чего в обычном существовании не видишь»⁷⁷.

Как видим, мораль лирического героя отличается от морали обыкновенных смертных. У этого героя нет страха перед смертью, у него лишь смертельное любопытство, смертельная жажда познания, которому безразлично, что именно является его объектом.

«Он не сумел, я сумел бы, я сумею», говорил себе в эти ночные часы, раненый дьявольским острием, юный ум. «Посягнуть, преступить черту, опрокинуть все обычное», повторяли горячие губы. Но именно то, что, как лунатик, Горик много ночей подряд взбирался на ночную крышу, именно этот на вид полусумасшедший поступок был правильным инстинктом самосохранения души, которую притягивала пропасть. Звездной росы, остужающей бредовое блуждание, искала разгоряченная мысль. В мерности звездных сочетаний и стройного передвижения планет бессознательно возвращала себя душа на алмазные оси, с которых на минуту соскользнула»⁷⁸.

И Раскольников с его топором, и Мефистофель с его кровавым договором, были подобны ребенку из новеллы «Крик в ночи», который хотел запятнать своего отца кровью, подобны они были и «человеку-головастику», который преследовал во сне героя новеллы «Воздушный путь». Горик сначала соблазнился живой историей, но мы уже знаем, что, согласно Бальмонту (книга «Воздушный путь»), в живой истории живут «полулюди», существа, оторванные от Космоса.

«Звезды победили. Нет, он не хочет приобрести разгадку преступлением. Но преступить то, что должно преступить, но посягнуть, но отдаться дерзновению, но опрокинуть все обычное, но увидеть мир новыми глазами, о, конечно, он это сумеет сделать. Час придет»⁷⁹.

Герой устоял перед соблазном «живой истории», перед соблазном «декристаллизации», развоплощения; но победил не столько здравый («исторический») смысл, сколько все та же «кристаллическая» структура, психология *мальчика*, боявшегося слова «Ад». Звезды помогли юноше устоять перед соблазном *реального* преступления, а точнее — перед соблазном бесформенной, неоткристаллизованной жизни; но интерес к преступлению в пределах «кристалла сознания», в пределах *книги* остался. Это место романа — своеобразный комментарий к поэзии Бальмонта, к тем его стихам, где говорится о преступном, о дьявольском.⁸⁰

Помимо Раскольникова на Горика Гиреева сильно подействовал и образ Мефистофеля. Мальчик даже хотел порезать руку, чтобы написать договор с Дьяволом и только случайность помешала осуществлению этого «проекта». Потрясла мальчика и трагедия Шекспира «Макбет».

Эти «кровавые» страницы романа далеко не случайны: кровью пишется история «людей-головастиков», людей, живущих «умом», в умо-постигаемом мире. В этом романе, кстати, Бальмонт почти дословно воспроизводит свой пассаж из «Белых зарниц» о «людях-головастиках»:

«А люди... так умнеют в одну сторону, когда становятся взрослыми, что голова у них очень нескладно все существо перевешивает, и все у них криво-косо выходит»⁸¹.

Человек-головастик — продукт реальной человеческой истории, это герой «царства Тьмы». Лирический же герой Бальмонта — герой царства Света. Царство Тьмы у Бальмонта — залито кровью, его воплощает красный цвет; царство Света символизирует цвет зеленый. Можно сказать, что на страницах романа борются два цвета: зеленый и красный.

Помимо Шекспира, Гете и Достоевского, мальчик читает Библию:

«А недалезоркие, исполненные тупой жестокости, умственного рабства и простоватых хитростей, сказочки о рае и грехопадении, о Каине и Авеле, Аврааме и Исааке, и другие образцы этой дикарской изобретательности, вызвали в чистой душе умного ребенка, уже возлюбившего мир... впечатленье неслыханной несправедливости, издеательства глущего человека, неуклюжих выдумок и клеветы на синее небо, где будто бы сидит злой Старик, любящий обижать и мучить собственных детей»⁸².

Цвет Пятикнижия — красный:

«Весь ушел в изучение Библии и в невыполнимую задачу объединить в гармоническое религиозно-философское целое — жестокое Пятикнижие, все обрызганное кровью и Евангельскую повесть, напоенную словами любви и нежным духом полевых лилий»⁸³.

Мир Пятикнижия — кровавый мир *взрослых*,⁸⁴ мир *людей-головастиков*, мир человеческой *истории*. Мир Евангелия — мир «детей», мир людей-ангелов, мир лирического героя Бальмонта; тут торжествует зеленый цвет:

«Все зеленые говоры сада и леса навсегда запали в эту слушающую детскую душу, с глазами, любящими заглядывать в лесные затоны, и составили первооснову той поэтической пряжи, которую через десятки лет он сплел мастерской рукой.

Счастливое детство — родник. Счастливое детство, обручившееся с зеленой душой леса и сада и луга и поля, с их ворожбой изумрудной магии»⁸⁵.

Но Бальмонт не только Библию противопоставлял Евангелию; он не только Пятикнижие противопоставлял самой Библии; он находил «красное» и «зеленое» в самом Евангелии:

«— Почему ты всегда говоришь о крестной жертве?», сказал однажды Горик Игорю. «Мне кажется, что Распятие заслоняет от тебя другую красоту и правду Христа. Я вижу Его идущим с детьми и говорящим о цветах и птицах. Я вижу Его ласково разговаривающим с учениками, в то время как они идут по зеленому простору полей, и среди желтых зреющих колосьев, которые им весело обрывать»⁸⁶.

Игорь — старший брат Горика. Игорь, в отличие от Горика, — поклонник Библии, поклонник «красного цвета». Игорь сошел с ума. Сумасшествие заключалось в том, что он отождествил себя с Саваофом:

«Саваоф, Саваоф, Саваоф, безгранична слава Его, и я Его верный!... Я и Отец одно. Что Ему открыто, открыто мне. Все, что во мне, от Него. ...Я был с ним, когда Он велел Аврааму убить Исаака, и отец поднял на сына нож. Еще не пришел тогда час, чтоб отец убил сына, ибо волос не спадет с головы твоей без Его воли. И вот новая жертва Отца, Который ничего не пожалеет для мира, чтобы спасти его. Я жертва вечерняя, я Игорь, волосы мои черны как ночь, но ночью читаем мы звезды и знаем весь наш приговор. Кровью скреплены миры, сияющие ночью как звезды. Кровью звенит каждая минута. И если с неба идет дождь, и капли звенят, не вода, это кровь звенит, скрепляя миры и жизнь. Кровь моя нужна Всевышнему и он возьмет ее, а я прославлюсь...»⁸⁷.

Конечно же, это речи «безумца», речи сумасшедшего. Но Бальмонту важно подчеркнуть, что это безумие не столько клиническое, сколько «символическое»:

«В чем состоит в конце концов безумие? Игорь казался не более безумным, чем подвижник, который считает, что нужно непрерывно креститься..., не более безумным, чем мыслитель, который чувствует живой и убедительной лишь свою трудную запутанную теорему, чем поэт...»⁸⁸.

Собственно говоря, Игорь сродни герою новеллы «Крик в ночи». Игорь — погиб, он запятнан кровью, он «утонул» в истории «взрослых», кровавый дух Пятикнижия его поглотил. Игорь поддался «соблазну» Раскольникова и Мефистофеля. Он уверовал в силу «праха», в силу материи, между тем как Горик уверовал в силу души, в силу любви, то есть *духовного* преобразования мира.

«...крестная жертва Христа искупила лишь человеческую душу, не изменив Природы и ее страшного закона, который есть беспредельное взаимопожирание. И тот же Иов с простодушием ветхого человека говорит: «Так не из праха выходит горе, и не из земли вырастает беда». Но это в корне ошибка. Именно из праха, из самой его сущности, вырастает горе всего живого, и беда коренится в самых недрах земли, которые полны взаимодействующих сил, и в двух пылинках, в двух атомах, взаимно отталкивающихся, записана все та же некончающаяся повесть Каина и Авеля»⁸⁹.

Но если Игорь сосредоточился именно на «природном», на естественном (вспомним новеллу «Ливерпуль»: «естество огня», «естество воды», «естество земли...»), то Горик сосредоточился на духовном (кристалл сознания, книга);

Горик не соблазнился «прахом», а отсюда и совсем иная судьба:

«В последнее десятилетие изношенного века, ...в великой стране... ослепительно-звонко и освобождающе-свежо зазвучал молодой голос Георгия Гирсева, юного поэта, нашедшего в глубине своей хотящей души, влюбленной в музыку и познавшей радость полного перевоплощения во все то, к чему она приближалась, новый зазывчивый стих... пронизанный Солнцем и являющий касанье тончайших лучей, ведущих к серпу Новой Луны...»

Итак — в глубине Космоса мир, в глубинах мира — человек, в глубине человека — душа, в глубине души — стих, в глубине стиха — солнце... Поэзия — одно из воплощений лирического героя Бальмонта, это один из *ликов* его лирического героя. В нем соединились и человек, и свет, и звездный простор, и любовь...

«Нет, не всесмерть наш мир, несмотря на все его противоречия, а певучая всежизнь, где для творящей ваяющей воли открыт полный простор»⁹⁰.

«Певучая всежизнь», «творящая ваяющая воля», вот один из основных ликов того лирического героя, какой предстает перед нами со страниц художественной прозы Бальмонта.

ENDNOTES

¹ К.Бальмонт. *Под новым серпом*, Берлин, 1923; К.Бальмонт. *Воздушный путь*, рассказы, Берлин, 1923.

² К.Д.Бальмонт. *Стихотворения*, Библиотека поэта, Большая серия, Советский писатель, Л, 1969, стр.110.

³ Там же, стр.112

⁴ Там же, стр.111

⁵ *Воздушный путь*, стр.29

⁶ Там же, стр.30

⁷ *Поэзия как волшебство*, стр.7-8

⁸ *Горные вершины*, стр. 88.

⁹ *Воздушный путь*, стр.34

¹⁰ *Горные вершины*, стр.132

¹¹ Там же, стр.76

¹² Там же, стр.76

¹³ Там же, стр.43

¹⁴ Там же, стр.55

¹⁵ *Белые зарницы*, стр.84

¹⁶ *Воздушный путь*, стр.34-35

¹⁷ *Белые зарницы*, стр.109

¹⁸ *Воздушный путь*, стр.36

¹⁹ *Горные вершины*, стр.12.

²⁰ *Поэзия как волшебство*, стр.83

²¹ *Воздушный путь*, стр.35

²² *Горные вершины*, стр.12

²³ *Горные вершины*, стр.41.

Собственно говоря, тут перед нами пересказ в прозе следующего стиха из поэмы «Художник-Дьявол»:

Мы каждый миг – и те же и не те,

Великая расторгнута завеса,

Мы быстро мчимся к сказочной черте, –

Как наши звезды к звездам Геркулеса.

²⁴ *Белые зарницы*, стр.159

²⁵ *Воздушный путь*, стр.35

²⁶ *Белые зарницы*, стр.83

²⁷ В «Белых зарницах» Бальмонт весьма сочувственно цитирует следующее высказывание Оскара Уайльда, которое могло бы послужить эпиграфом к новелле «Воздушный путь»: «Только из страданий создаются миры, и безболезненно не проходит ни рождение ребенка ни рождение звезды. Более того: страдание – напряженнейшая, величайшая реальность мира» (*Белые зарницы*, стр.141).

²⁸ *Воздушный путь*, «Крик в ночи», стр.70

²⁹ *Воздушный путь*, стр.69

³⁰ *Воздушный путь*, стр.70

³¹ *Воздушный путь*, стр.92-93

³² Там же, стр.94

³³ Там же, стр.101-102

³⁴ Там же, стр.102

³⁵ Там же, стр.105

³⁶ Там же, стр.105-106

³⁷ Там же, стр.105

³⁸ Там же, стр.113

³⁹ Там же, стр.113

40 Там же, стр.114

41 Там же, стр.114

42 Там же, стр.110

43 Там же, стр.115

44 Читателю, наверно, интересно будет знать, что Бальмонт был рыжево-

лосым.

45 Там же, стр.123

46 Там же, стр.126

47 Там же, стр.127

48 Там же, стр.128

49 Там же, стр.128

50 *Белые зарницы*, стр.41-42.

51 Там же, стр.189

52 Там же, стр.35

53 Там же, стр.198

54 Там же, стр.200

55 *Под новым серпом*, стр.20-21

56 Там же, стр.142-143

57 Там же, стр.62

58 Там же, стр.62-63

59 Там же, стр.94-95

Как тут не вспомнить Максимилиана Волошина, в августе 1912 года написавшего следующее стихотворение:

Так странно, свободно и просто

Мне выявлен смысл бытия,

И скрытое в семени «я»,

И тайна цветенья и роста.

В растенье и в камне – везде,

В горах, в облаках, над горами

И в звере, и в синей звезде

Я слышу поющее пламя.

Максимилиан Волошин. *Стихотворения*, Л, Советский писатель, 1982, стр.197.

60 Там же, стр.21

61 Там же, стр.26

62 Там же, стр.27

63 *Белые зарницы*, 106-107

64 Там же, стр.85-86

65 Там же, стр.85

66 Там же, стр.98

67 Там же, стр.115

68 Там же, стр.160

69 Там же, стр.181

70 Там же, стр.115

71 Там же, стр.195

72 Там же, стр.158

73 Там же, стр.175

74 Там же, стр.160

75 Тут, пожалуй, уместно вспомнить высказывание Вл.Орлова: «Когда-то, в 1910 году, Бальмонт, как всегда, кокетничая и красуясь, со свойственным ему манерным легкомыслием заявил, что через полвека, то есть в 1960 году, будет издано собрание его сочинений «в 93 томах или свыше». Срок, назначенный поэтом прошел и сейчас из его громадного наследия мы отобрали материала всего на один том...». Вл.Орлов. «Бальмонт. Жизнь в поэзии.», *К.Д.Бальмонт. Стихи*, Большая серия, стр.74.

Во-первых, отнюдь не вина Бальмонта, что в 1960 году собрания его сочинений не издали. Обильно издавали совсем другую литературу. А во-

вторых, никакой манерности и красованья в этих словах Бальмонта не было — он, действительно, был неутомимый труженик и вполне достоин того, чтобы на его родине издали полное собрание его сочинений. Вот какими словами Вл. Орлов заканчивает свою статью: «Срок, назначенный поэтом, прошел — и сейчас из его громадного наследия мы отобрали материала всего на один том. Но это книга настоящих стихов». (Там же, стр. 74). На это можно заметить, что в 1975 году проф. Вл. Марков издал не меньший том бальмонтовских стихов и стихов прекрасных, многие из которых не были включены Орловым в его издание.

⁷⁶ Там же, стр. 251

⁷⁷ *Под новым серпом*, стр. 295

⁷⁸ Там же, стр. 298

⁷⁹ Там же, стр. 298

⁸⁰ Возможно, что именно тут можно найти объяснение тому бальмонтовскому демонизму, который дал знать о себе в «Горящих зданиях» и особенно явственно проявился в «Художнике-Дьяволе». Об этом демонизме кн. Урусов, имея в виду «Горящие здания», писал: «*Mania grandiosa*, кровожадные гримасы... Искусство оттенков заменило какое-то гоготание» (*К. Д. Бальмонт*, Большая серия, стр. 614).

⁸¹ *Под новым серпом*, стр. 128

⁸² Там же, стр. 233

⁸³ Там же, стр. 358

⁸⁴ «Все взрослые, кроме близких, казались ему наряженными в страшные личины и соединенными в один огромный союз, враждебный всему, что он любил, отделенный холодом и неприязнью ото всего ласкового и ясного, в чем была его душа» (*ПС*, 246).

⁸⁵ Там же, стр. 205

⁸⁶ Там же, стр. 360

⁸⁷ Там же, стр. 364-365

⁸⁸ Там же, стр. 364

⁸⁹ Там же, стр. 352

⁹⁰ Там же, стр. 379

Глава четвертая

БЕЗБРЕЖНОСТЬ

(Лирический герой в ранней поэзии Бальмонта)

В данной главе пойдет речь о поэзии раннего Бальмонта.

В своей вступительной статье к сборнику стихов Бальмонта Вл. Орлов писал: «Юношеская лирика Бальмонта носит характер эклектический. В ней совмещаются ученически воспринятые традиции «чистой поэзии» семидесятых-восьмидесятых годов (прежде всего и больше всего Фет, отчасти Полонский и Случевский) с мотивами «гражданской скорби» в духе Плещеева и Надсона»¹.

Вот в чем заключается вопрос: можем ли мы относить к «юношеской лирике» первые поэтические сборники Бальмонта? Речь идет не о сборнике «Стихотворения», который поэт издал в Ярославле в 1890 году и которого очень потом стеснялся, речь идет о последующих сборниках, таких как «Под Северным Небом», «В Безбрежности», «Тишина». Нам кажется, что уже ранний Бальмонт выдвигает в своей поэзии нечто абсолютно самобытное, нечто принципиально новое, что *сразу же* превращает его творчество в крупное, очень заметное явление русской литературы. Если сборник «Под Северным Небом» (1894) считать «приходом» поэта в литературу, то в русскую литературу пришел зрелый, сложившийся художник. Как бы ни были подражательны стихи Бальмонта, и как бы ни была заметна эта его подражательность (а она очень заметна), стихи его

кажутся не только талантливыми, но и оригинальными. Причина этого ощущения — лирический герой Бальмонта. Вот как Вл. Орлов характеризует лирического героя Бальмонта:

«По довольно точному выражению одного критика (А. Измайлова), лирический герой раннего Бальмонта — «кроткий и смиренный юноша, проникнутый самыми благонамеренными и умеренными чувствами»².

В свете предыдущих глав мы осмеливаемся утверждать, что лирический герой Бальмонта вовсе не был «юношей»; *эльфическая природа* лирического героя Бальмонта — один из факторов, определяющих подлинную оригинальность его ранней поэзии, причем оригинальность эта была совершенно неуловима для «приборов», которыми измеряла произведения искусства эстетика девяностых годов. Как видим для Орлова, одного из крупнейших специалистов по Бальмонту в СССР, лирический герой Бальмонта продолжает оставаться *человеком*, моделью самого автора, выражением его «телесно-исторической» (если можно так выразиться) субстанции. Именно отсюда попытка Орлова объяснить поэзию Бальмонта в терминах скорее социальных, нежели собственно эстетических:

«В сборнике «Под Северным Небом» звучит голос усталого и безвольного поколения, вступавшего в жизнь в эпоху «безвременья» восьмидесятых годов, в обстановке общественного застоя, глухой политической реакции, торжествующей обывательской рутины.»³

Вместо голоса «сирены», вместо голоса мифического существа, Орлов слышит голос «усталого и безвольного поколения». Сначала был «голос юноши», потом «голос поколения». В такой трактовке, как видим, тоже есть элемент фантастичности, причем наличие этого элемента наталкивает нас на следующие вопросы: а когда, собственно, Бальмонт успел «устать»? И почему «безвольность поколения» определяется «общественным застоём»? Очень может быть, что именно в «застойную эпоху» воспитывается поколение, способное этот застой преодолеть, что, собственно, и делает лирический герой Бальмонта, только на свой лад. Орлов готов признать, что Бальмонт «протестует», но:

«...протест против окружающей поэта «нищенской жизни» звучит крайне слабо, невнятно. Он перекрывается гораздо более сильным звучанием другой темы — томлением «неземной души», роковым образом «прикованной к земле» и пытающейся укрыться от «мрачной земной юдоли» в запредельных мирах мечты и фантазии»⁴.

Вот здесь Орлов дает нам, практически, *точное* определение лирического героя Бальмонта: «Неземная душа, роковым образом прикованная к земле». Правда, с точки зрения Орлова, это не «лирический герой», а всего лишь «мотив», «тема», ученый категорически против отождествления «юноши» с «неземной душой»:

«В достаточно сгущенном виде скорбно-романтическое мировоззрение молодого Бальмонта выражено в сонете «Лунный свет», который в свое время был воспринят как один из манифестов нарождавшегося русского декадентства. Концовка сонета уже заключала в себе мотивы, которые вскоре станут в лирике Бальмонта главенствующими:

Людей родных мне далеко страданье,
Чужда мне вся Земля с борьбой своей,
Я — облачко, я — ветерка дыханье.

Настроение, как видим, вполне декадентское...»⁵.

Совершенно верно, настроение «вполне декадентское», вопрос только в том, с какой стороны к этому «декадентству» подходить. Для Орлова декадентство заключается в равнодушии поэта к социальности, к общественным мотивам; для нас декадентство Бальмонта — в природе его лирического героя.

Вот начало этого сонета:

Когда луна сверкнет во тьме ночной
Своим серпом, блистательным и нежным,
Моя душа стремится в мир иной,
Пленяясь всем далеким, всем безбрежным.
К лесам, к горам, к вершинам белоснежным
Я мчусь в мечтах, как будто дух больной,
Я бодрствую над миром безмятежным,
И сладко плачу, и дышу — Луной.⁶

Где же тут «скорбно-романтические настроения», да еще «в сгущенном виде»? Поэт «*бодрствует* над миром», а если и плачет, то «сладко». Но главное заключается в другом: говоря «Я», поэт прямо дает понять, что все это происходит с ним в воображении, что речь тут идет о преображенном, «внеисторическом» Я. Но ведь лирический герой это и есть *воображаемое* Я художни-

ка, художник как герой *воображаемого* мира. Похоже, что поэту вменяется в вину характер его воображения, характер его фантазий.

Впиваю это бледное сиянье,
Как эльф, качаюсь в сетке из лучей,
Я слушаю, как говорит молчанье.

Людей родных мне далеко страданье,
Чужда мне вся Земля с борьбой своей,
Я — облачко, я — ветерка дыханье.

Своим искусством, своим новым лирическим героем Бальмонт отрицает претензии социальной логики на абсолютность, он отрицает «социальный абсолютизм». Орлов возмущается такого рода свободой, но если человека лишить такого рода свободы, если лишить его возможности «воплощаться», то социальный абсолютизм и вовсе человека уничтожит. Уход в иные измерения ничуть не грозит социальному, как раз наоборот — социальному угрожает запрет на такого рода «уходы».

Нам гораздо ближе точка зрения Льва Озерова, выраженная им во вступительной статье к сборнику К.Д.Бальмонта «Избранное». ⁷ Лев Озеров пишет:

«Символистами жизнь рассматривалась как жизнь Поэта. «Я» поэта стояло в центре, автор раскрывал страницы своего дневника, он творил из этого дневника легенды. И чем замысловатей, отрешенней, астральной эти легенды, тем ближе к замыслу. Таков и Бальмонт. ...Бальмонт... всегда требовал, чтобы все внимание было направлено на него. Он — тема и смысл, магистральный образ и цель всех своих стихов. Он — альфа и омега своей поэзии.» ⁸

Как видим, здесь нет даже намека на «усталое поколение» и прочие политические моменты. Поэт творит свою собственную «астральную» легенду, тем самым приближаясь к «замыслу». К сожалению, Лев Озеров не говорит о том, какого рода этот замысел, но, видимо, определить этот замысел и вовсе невозможно, если за Поэтом оставить его «нормальный» человеческий облик. Видимо, суть замысла заключается в том, чтобы Поэт *исчез* в качестве конкретного исторического лица, чтобы Поэт перевоплотился в некий дух, в некую энергию, способную совершать бесчисленные воплощения. Символизм означает тотальное преобразование смысла, связанное с тотальным пре-

ображением воспринимающего субъекта. Озеров говорит о том, что Поэт творил легенды из страниц своего дневника. Наверное, было бы точнее сказать о том, что поэт-символист творил дневник из своей легендарной биографии. Более того, для поэта-символиста в его биографии нет ничего «легендарного», это совершенно естественная, абсолютно неизбежная реальность, обусловленная изначальным преобразованием самого поэта. Но если исчез поэт в его «классическом», так сказать, «нормальном» смысле, то можно ли говорить о том, что именно он, поэт, «тема и смысл, магистральный образ и цель всех своих стихов»?

С изменением лирического героя изменилось и содержание поэзии. Этим содержанием стала не общественная жизнь (как предполагает Вл.Орлов), не сам поэт (на что указывает Лев Озеров), а жизнь природы, или: жизнь вселенной, как исключительно *природного* феномена. Эльфическое сознание чуждо всякой социальной дискурсивности, поскольку обитатель миров иных в силу самой своей физической природы был чужд толкотне и суете человеческого пространства. Правда, в силу своей всепроникаемости, лирический герой мог пронизать собою и человеческие чувства, причем не чуждые даже и социальности, но... и их герой воспринимал как феномен чисто природный, космический, как один из моментов вселенско-космического бытия. Более того, в бальмонтской поэзии самый язык подвергается изменению, превращаясь в некую материальную субстанцию, слишком плотную для невесомой и стремительной частицы, коей является лирический герой. Знаменитая *музыкальность* Бальмонта есть прямое следствие этого обстоятельства: с помощью музыкальности поэт снимает отчуждение между тяжеловесной субстанцией языка и принципиальной невесомостью своего героя. Язык *обживается* героем, он точно такая же реальность, как лунный свет, ночной лес, пение птиц, любовное чувство. «Магия звуков — его стихия. Смысловая функция слова подчас нарушена...» ⁹.

Совершенно верно, Бальмонт иногда «заговаривался», но смысловую функцию слова он ставил очень высоко, просто сам смысл нередко «переосмысливался», что было вызвано необычной природой лирического героя.

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.

Вот что пишет по поводу этих строчек Вл. Орлов:

«Здесь господствует барабанно-механическое повторение одного и того же звука — зачастую в ущерб смыслу и зрительной представимости образа (...почему, спрашивается, «челн», оказывается, «чужд чарам счастья?»»¹⁰).

Но ведь точно с таким же успехом можно задать вопрос: а почему, собственно, у Лермонтова «Белеет парус *одинокий*»? Как это возможно — парус и вдруг «одиночество»?.. И как это возможно: парус, и вдруг — «счастья не ищет и не от счастья бежит?»...

Трем первым «перенапряженным», трудно читаемым строкам Бальмонт противопоставляет последнюю строку, которая буквально «пролетает» мимо читательского уха, сливаясь в одно нераздельное слово: «чуждыйчарамчерныйчелн». Так бытию мучительному, напряженному, трудновыговариваемому, противостоит бытие внутренне пустое, *проговариваемое*. Где же тут «ущерб смыслу»? Где же тут ущерб «зрительной представимости образа»? Наоборот, к образу зрительному добавляется и образ «кинетический», если можно так выразиться. Смысл стихотворения разрешается не только на смысловом, но и на музыкальном уровне.

Чуждый чистым чарам счастья,
Челн томленья, челн тревог
Бросил берег, бьется с бурей,
Ищет светлых снов чертог.

Мчится взморьем, мчится морем,
Отдаваясь воле волн.
Месяц матовый взирает,
Месяц горькой грусти полн.

Челн, этот символ внутренне пустого бытия, чуждый величю и покою Природы, суетно колотится о воды в поисках счастья, не разумея того, что оно, это счастье, — вокруг, оно — в самой Природе. И смысла, и чисто логической последовательности в поэзии Бальмонта более чем достаточно. У него «Месяц матовый» совсем не случайно полон грусти. Бальмонт — упорный и последовательный обожатель Луны, самый настоящий лунопоклонник:

Я тревожный призрак, я стихийный гений,
В мире сновидений жить мне суждено,
Быть среди дыханья сказочных растений,
Видеть, как безмолвно спит морское дно.
Только вспыхнет Вesper, только месяц глянет,
Только ночь настанет раннею весной —
Сердце жаждет чуда, ночь его обманет,
Сердце умирает с гаснувшей луной...

Поэтический мир Бальмонта — мир сновидений. Царица этих снов — Луна. В свете этой логики грусть Луны совершенно понятна — «челн томленья, челн тревог» — утлое судно человеческой жизни, устремленной к реальности дневной, солнечной, чуждой тому вселенскому покою, в измерениях которого никакой бури нет и в помине. Светлых снов чертогом является мир ночи, а не мир дня, такова идея Бальмонта. Если у Лермонтова, в его «Парусе», — золотисто-белые и лазурные тона, то у Бальмонта — сплошная черная краска с лунными отсветами вверх:

Умер вечер. Ночь чернеет.
Ропщет море. Мрак растет.
Челн томленья тьмой охвачен.
Буря вост в бездне вод.

У Бальмонта есть две смерти: смерть «мертвая», абсолютная, страшная, и смерть «живая», бесконечная, полная света и пространства; у Бальмонта есть две ночи: ночь светлая, лунная и ночь черная, непроглядная. Совершенно естественно, что лирический герой Бальмонта любит светлую ночь, ведь он соткан из лунного света; все, что относится к миру непроглядной, глухой тьмы, лунным героем Бальмонта отвергается. И вот как трактуется этот сюжет Орловым:

«Здесь мы встречаем самые ходовые темы тогдашней лирической поэзии — жалобы на суровую, неприятную жизнь, признания в собственном бессилии, слабые, неотчетливые порывания «куда-то»:

О, нищенская жизнь, без бурь, без ощущений,
Холодный полумрак, без звуков и огня! —...»¹¹

Можно подумать, будто эти слова принадлежат поэту, проклинаящему свои житейские будни. На самом деле, в стихотворении «Болото», которое цитирует Вл. Орлов, нет ни «признания в собственном бессилии», ни «слабых порываний куда-то». Лирический герой Бальмонта говорит о мире «болотном», темном, недоступном лунному свету:

О, нищенская жизнь, без бурь, без ощущений,
Холодный полумрак, без звуков и огня!
Ни воплей горестных, ни гордых песнопений,
Ни тьмы ночной, ни света дня...

...Туманы, сумерки. Средь тусклого мерцанья
Смешались контуры, и краски, и черты,
И в царстве мертвого бессильного молчанья
Лишь дышат ядовитые цветы.

Самый худший вид смерти — отсутствие чувства, эмоций (отсюда, казалось бы, несколько странные претензии к болоту: «ни воплей горестных, ни гордых песнопений...»). Для Бальмонта «просто пейзажа» не существует, у него пейзаж, это всегда модель либо «глухой», «беспросветной» реальности, либо реальности светлой, «лунной»:

...Ряд берез и вид унылый
Придорожного столба.
Как под гнетом тяжкой скорби
Покачнулась изба.

Полусвет и полусумрак, —
И невольно рвешься в даль.
И невольно давит душу
Бесконечная печаль.

Что более всего ненавистно Бальмонту в царстве природы (в царстве «жизни»? Отсутствие определенности. О болоте поэт говорит: «Туманы, сумерки. Средь тусклого мерцанья Смешались контуры, и краски, и черты...». Вот эта смешанность — главный признак тупика, безвыходности, уныния. В стихотворении «Родная картина» ситуация схожа: «С отуманенного неба Грустно смотрит тусклый день...», или: «Полусвет и полусумрак...» Вот это «полу» абсолютно неприемлемо для Бальмонта.

Оно-то и воплощает царство ночи, но не лунной, не пронизанной светом и жизнью, а мертвой, дышащей «ядовитыми цветами».

И вот совсем иной пейзаж, совсем другие краски:

На алмазном покрове снегов,
Под холодным сияньем луны,
Хорошо нам с тобой! Без улыбки, без слов,
Обитатели призрачной светлой страны,
Погрузились мы в море загадочных снов
В царстве белой луны...

Покров снегов тут «алмазный», то есть роскошный, богатый; сиянье луны — белое, «холодное», то есть совершенно *определенное* (нет пресловутого «полу...»). Призрачная страна называется поэтом «светлой», одним словом, лирическому герою тут *хорошо*:

Как отраднo в глубокий полуночный час
На мгновенье все скорби по-детски забыть
И, забыв, что любовь невозможна для нас,
Как отраднo мечтать и любить —
Без улыбки, без слов,
Средь ночной тишины,
В царстве чистых снегов,
В царстве бледной луны.

Выше уже говорилось о том, что теоретически преобразование героя в монаду, должно было превратить язык в нечто материальное, грубое, между языком и монадой должно было возникнуть отчуждение. Почему же этого не произошло? Язык бальмонтовской поэзии — такая же первостихия, как стихии огня, воды, земли и воздуха («Я стихийный гений...»); но значит, что стихия языка тождественна лирическому герою и такие понятия как ритм, размер, рифма, все это сущности лирического героя, его эманации. В сугубо историческом смысле лирический герой Бальмонта никуда не движется, как никуда не движется ветер, но, в то же время, лирический герой Бальмонта — сплошное движение. Динамизм неподвижности — вот один из важнейших оксюморонов бальмонтовской поэзии, вот один из важнейших источников его музыкальности. Это движение маятника, движение по кругу, движение, занятое исключительно собой, не имеющее никаких целей вне себя, *в другом*. В знаменитых

аллитерациях Бальмонта, в его кантилене нашла воплощение идея самодостаточности языка, его самоопределения себя как совершенно самостоятельной стихии. Это был шаг, без которого не могла состояться поэзия двадцатого века и каждый серьезный поэт это прекрасно понимал, как бы иронически потом он ни относился к поэзии Бальмонта.

Очень любопытно сопоставить две точки зрения на музыкальность бальмонтовской поэзии. Одна принадлежит Вл. Орлову, другая Льву Озерову. Вл. Орлов пишет:

«Излюбленный прием Бальмонта, которым он пользовался (наряду с нагнетанием внутренних рифм) неумеренно, это аллитерация, причем преимущественно в простейшей форме «инструментовки на согласных».¹²

И вот как пишет Лев Озеров:

«Мелодический рисунок сверхдлинных размеров у Бальмонта разнообразен и прихотлив. Это стихи плавные и мерные. В этом смысле Бальмонту следовал Северянин, хотя последнему почему-то и в данной области приписывается первенство. Бальмонтовская интонация, его стихотворная кантилена вызвали к жизни тот музыкально-речевой строй, в котором воплотился его поэтический мир».¹³

Единственное, что хотелось бы тут уточнить, так это мысль о соотношении кантилены и музыкально-речевого строя. Нам кажется, что не кантилена вызвала к жизни «музыкально-речевой строй», а кантилена *и есть музыкально-речевой строй*, вызванный к жизни природой лирического героя Бальмонта, его имматериальностью, а, стало быть, и непрерывностью (целостностью) самого его существования:

Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья,
Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез;
Вещий лес спокойно дремлет, яркий блеск луны приемлет
И роптанью ветра внемлет, весь исполнен тайных грез.
Слыша тихий стон мятели, шепчут сосны, шепчут ели,
В мягкой бархатной постели им отрадно почивать,
Ни о чем не вспоминая, ничего не проклиная,
Ветви стройные склоняя, звукам полночи внимать.

Непрерывное бытие героя обусловлено непрерывностью мира и наоборот:

...Это мчатся духи ночи, это искрятся их очи,
В час глубокий полуночи мчатся духи через лес...
...А луна все льет сиянье, и без муки, без страданья
Чуть трепещут очертанья вещей сказочных стволов;
Все они так сладко дремлют, безучастно стонам внемлют
И с спокойствием приемлют чары ясных, светлых снов.

«Вся специфика поэтического стиля Бальмонта состоит в том, — пишет Вл. Орлов, — что в его лирике безраздельно господствует музыкальное начало. В нем источник одновременно и очарования некоторых его стихотворений, и той назойливой трескучести, которая по справедливости называется «бальмонтовщиной»... Но лирика Бальмонта в целом... представляет собою первоначальную, элементарную форму музыкальной поэзии. Вся она держится на простейших звуковых эффектах...»¹⁴.

Последние фразы этого высказывания совершенно загадочны: как это возможно, чтобы «вся лирика» поэта, написавшего великое множество стихов, держалась на «простейших звуковых эффектах»? И что это за жанр такой: музыкальная поэзия? Тут от поэта отнимаются сразу все его достоинства: и его бесспорный интеллектуализм, и его новаторство в области формы.

«Декадентская всеядность... с редкой наглядностью отразилась в стихах Бальмонта. Мир его поэзии не столько широк..., сколько расплывчат... Отсюда — раздробленность того лирического «я», которое стоит за стихами Бальмонта, множественность ликов лирического героя или, вернее сказать, масок, которые он — одну за другой — примеривает. Сейчас он один, через мгновение — другой...»¹⁵.

Тут, пожалуй, Вл. Орлов сам себе противоречит. Сначала он говорит о раздробленности лирического «я» поэта, о множестве его ликов, потом, как бы уточняя, говорит о множестве масок, которые лирический герой примеривает. Но, таким образом, не напрашивается ли определение лирического героя, как «примеривающего маски»? А если так, то какая же тут «раздробленность лирического я»? Пожалуй, в этой «раздробленности» и есть цельность лирического я поэта.

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры.
Не кляните, мудрые. Что вам до меня?

Я ведь только облачко, полное огня.
Я ведь только облачко. Видите: плыву.
И зову мечтателей... Вас я не зову!

Поэт сам говорит об «изменчивой игре» своих представлений; с точки зрения *его* лирического героя это звучит абсолютно «нормально», абсолютно последовательно, но вот с точки зрения социальной эстетики такое признание звучит кошунственно. С точки зрения социальной эстетики трагедия человека заключается в несправедливом социальном строе, в уродстве некоей глобальной системы, которую нужно изменить. С точки зрения бальмонтовской эстетики трагедия человека заключается в... самой природе человека, в том, что он — человек. Для эльфического я пребывание в человеческом теле мучительно, поскольку телесная оболочка препятствует соприкосновению с космосом, заставляет героя жить «историческим», а не вечным:

Господь, господь, внемли, я плачу, я тоскую,
Тебе молюсь в вечерней мгле.
Зачем ты даровал мне душу неземную —
И приковал меня к земле?
Я говорю с тобой сквозь тьму тысячелетий,
Я говорю тебе, творец,
Что мы обмануты, мы плачем, точно дети,
И ищем: где же наш Отец?
Когда б хоть миг один звучал твой голос внятно,
Я был бы рад сиянью дня,
Но жизнь, любовь и смерть — все страшно, непонятно,
Все неизбежно для меня.
Велик ты, господи, но мир твой неприветен,
Как все великое, он нем,
И тысячи веков напрасен, безответен
Мой скорбный крик: «Зачем? Зачем?..»

Между человеком и Богом — тьма тысячелетий, человек заживо погребен во тьму календарного, исторического времени. Однако, конечно же, всей глубины человеческого бытия эльфический герой Бальмонта понять не может, иначе бы не сказал: «...жизнь, любовь и смерть — все страшно, непонятно», сразу видно, что и в человеческой жизни, и в любви, и в человеческой смерти лирический герой Бальмонта — только лишь гость.

Гораздо уютнее чувствует себя герой Бальмонта в пределах пейзажа. Природа — вот истинная стихия этого существа, тут проблемы и жизни, и смерти, и любви ему гораздо понятнее, ближе. Лирический герой Бальмонта живет в мире, который существует в свои доисторические времена, до появления человека, внесшего отчуждение в мир природы, в мир вечности. В человеке вечность уничтожилась, распалась на *время*. Лирический герой Бальмонта восстанавливает не человека, он восстанавливает дух вечности:

Я знаю, что значит — безумно рыдать,
Вокруг себя видеть пустыню бесплодную,
Что значит — с отчаяньем в зиму холодную
Напрасно весны ожидать.
Но знаю я также, что гимн соловья
Лишь тем и хорош, что похож на рыдание,
Что гор снеговых вековое молчание
Прекрасней, чем лепет ручья.

Этот монолог принадлежит монаде, познавшей все прелести «человеческого плена», когда отчуждение от природы и, стало быть, постоянное переживание страха смерти, являлось ее естественным состоянием. Постоянному *страху смерти* Бальмонт противопоставляет *бытие в смерти*. Подлинная жизнь и есть бытие в смерти, тут уже не может быть и речи о «бесплодных пустынях», безумному рыданию тут просто нет места. К идее «мира смерти» поэт пришел не сразу. Сначала у него смерть «обычная», «глухая» противостояла жизни. Вот, например, стихотворение, написанное совсем молодым поэтом:

Наклонись над колодцем, — увидишь ты там:
Словно грязная яма чернеется,
Пахнет гнилью, и плесень растет по краям
И прозрачной струи не виднеется.
Но внизу, в глубине, среди гнили и тьмы,
Там, где пропасть чернеется мглистая,
Как в суровых объятьях угрюмой тюрьмы,
Робко бьется струя серебристая.

Это стихотворение написано совсем юным Бальмонтом и представляет собою ученическую копию с Полонского. Чем интересна эта копия? Тут нам явлен один из первых вариантов

наиболее устойчивой модели Бальмонта: смерть, непосредственно соседствующая с жизнью; мрачные, черные тона и тут же ясный, чистый глагол жизни. Наиболее существенное изменение, которому подвергнется модель, — появление светлой Смерти, превосходящей земную жизнь по мощи своей и глубине. Оппозиция смерть-жизнь сменится оппозицией смерть-Смерть.

Хмуро северное небо,
Скорбны плачущие тучи,
С темных скал на воды фьорда
Мрачно смотрит лес могучий.
Безутешно здесь мерцанье
Безглагольной глубины,
Неприветны вздохи ветра
Между ветками сосны...

Собственно говоря, это все тот же «колодец»: глубина тут «безглагольна», но значит мертва, рождением жизни не чревата; эпитеты «хмуро», «скорбно», «мрачно», «безутешно», «неприветно» говорят сами за себя.

...Прочь душа отсюда рвется,
Жаждет воли и простора,
Жаждет луга, трав душистых,
Их зеленого убора.
И встревоженной мечтою
Слышишь в ропоте волны
Колокольчик русской тройки
В царстве степи и Луны.

Царство степи и Луны — царство лунного света и зеленых пространств; колокольчик русской тройки — все тот же «лепет ручья», все та же «струя серебристая», то есть — «глагол жизни», символ «глагольной глубины», но важно помнить, что этот лепет буквально тонет в зеленом пространстве степных трав и лунного света; мы помним, что «Гор вековое молчание Прекрасней чем лепет ручья». Временное торжество жизни поглощается торжественной красотой Вечности, где, собственно, и обитает «встревоженная мечта» поэта, еще одна ипостась (именно ипостась, а не «маска») его лирического героя. Одним словом, всякий пейзаж в поэзии Бальмонта — модель внутреннего мира поэта. Это только кажется, что поэт «списывает с природы», на самом деле он руко-

водствуется довольно жесткими законами своего символистского мирозерцания.

Попробуем с этой же точки зрения проанализировать два стихотворения Бальмонта, одно из которых посвящено весне и называется «Зарождающаяся жизнь», другое посвящено осени и называется «Август».

Зарождающаяся жизнь.
Еще последний снег в долине мгlistой
На светлый лик весны бросает тень,
Но уж цветет душистая сирень,
И барвинок, и ландыш серебристый.
Как кроток и отраден день лучистый,
И как приветна ив прибрежных сень.
Как будто ожил даже мшистый пенек,
Склонясь к воде, бестрепетной и чистой...

Пожалуй, в этом пейзаже можно разглядеть уже знакомую нам «структуру», когда молчанию снеговых вершин противостоит лепет ручья, или черноте заброшенного колодца, противостоит «струя серебристая». Тут нам дана холодная «мгlistая долина», как символ зимы, символ смерти, и первые цветы, как символ зарождающейся жизни (очень может быть, что «ландыш серебристый» инвариант все той же «серебристой струи»).

...Кукушки нежный плач в глуши лесной
Звучит мольбой тоскующей и странной.
Как весело, как горестно весной,
Как мир хорош в своей красе нежданной —
Контрастов мир, с улыбкой неземной,
Загадочный под дымкою туманной.

Кукушка — птица-пророчица; эта лесная Кассандра единственное существо в весеннем мире, которое плачет; поэт называет ее плач «мольбой», да еще и «странной», чем разрушает ощущение покоя и беззаботности. Красота мира «нежданна», сам мир полон контрастов и весна есть его *неземная* улыбка. Стихотворение как бы окутано неким флером смерти: явление зарождающейся жизни столь же радостно, сколь и горестно; само явление жизни *загадочно*, оно покрыто «туманной дымкой», в свете всего этого кажется символическим упоминание «мгlistой

долины» в начале стихотворения, не есть ли это смерть, на фоне которой «разыгралась» жизнь? Любопытно, что у Бальмонта снег «бросает тень» на светлый лик весны. Мы еще столкнемся с этим феноменом, когда светлое подается Бальмонтом как темное.

Если в стихотворении «У фьорда» поэт отгалкивается от «глухой» смерти и приходит к «двум жизням» (жизнь в Вечности и жизнь во времени), то в стихотворении «Зарождающаяся жизнь», поэт оставляет нас в неведении, на фоне *какой смерти* эта жизнь разыгралась: мглистую долину можно трактовать и как колодец, на дне которого лепечет ручей, и как «вековое молчание гор», символизирующих светлое царство Смерти...

И вот стихотворение «Август»:

Как важен август, нежный и спокойный,
Сознавший мимолетность красоты.
Позолотив древесные листья,
Он чувства заключил в порядок стройный.

Август «сознал» мимолетность красоты; мир природы у Бальмонта обладает *сознанием*, ведь природа и «встревоженная мечта» поэта — одно. Август, это — порядок, это космическая гармония. Нанесение позолоты на листья — ритуал, символизирующий отпадение природы от мира неустойчивости, страха, Август вводит природу в царство подлинного бессмертия, в царство нетленности.

...В нем кажется ошибкой полдень знойный, —
С ним больше сродны грустные мечты,
Прохлада, прелесть тихой простоты,
И отдыха от жизни беспокойной...

И «прохлада», и «грустные мечты», и «отдых от жизни» все это ассоциируется с чем-то могильным, *потусторонним*. Опять мы наблюдаем, как «царствие Луны» предпочитается миру дневному, солнечному. Недаром в первой строке говорится о том, что «полдень знойный» кажется ошибкой по отношению к Августу. Знойное — значит солнечное, то есть освещенное *посюсторонним* светом, который вместо смерти «целительной» приводит к смерти «страшной», мучительной, болезненной («...Вся природа казалась больною... И грустила, прощаясь с луною, В ожидании знойного дня»).

В последний раз пред острием серпа
Красуются колосья наливные,
Взамен цветов везде плоды земные.
Отраден вид тяжелого снопа,
А в небе — журавлей летит толпа
И криком шлет «прости» в места родные.

Поэту совсем не жалко колосьев, которые «красуются» пред острием серпа. Поэт рад, что цветы уступили свое место плодам. Известно, что журавли летят клином, а не «толпой», но поэт так рад их отлету, что употребляет именно этот термин. Вот улетят и воцарится спокойствие, тишина, *подлинный порядок*. К тому же, если бы журавли, образно выражаясь, «что-нибудь понимали», то не стали бы улетать от осени, от мира смерти, на юг, в царство Солнца. Их полет — беспорядочное бегство («толпой») в мир жизни от упорядоченного мира смерти (от царствия Луны)...

Одним словом, еще и еще раз мы убеждаемся в очень жесткой последовательности, с какою Бальмонт придерживается своей эстетической доктрины. Для него время чудес — ночь, это время жизни, время всеобщего оживления («О мятежный призрак, о стихийный гений, Будем жадать чуда, ждатель кончины дня!»).

Ландыши, лютики. Ласки любовные.
Ласточки лепет. Лобзанье лучей.
Лес зеленеющий. Луг расцветающий.
Светлый свободный журчащий ручей...

Описание дается таким образом, что кажется, будто речь идет о рассвете, о просыпающейся природе, однако, на самом деле, речь идет о моменте предзакатном; природа ликует и просыпается в лучах заходящего солнца, в радостном ожидании своей встречи с Луной:

...День догорает. Закат загорается.
Шепотом, ропотом рощи полны.
Новый восторг воскресает для жителей
Сказочной светлой свободной страны.

Как видим, слово «светлый» в этом кратком стихотворении повторяется дважды, что, безусловно, влияет на его общую тональность. Тут нам явлен тот самый «светлых снов чертог», поисками которого томился «черный челн», так что нет ничего

удивительного, что в конце стихотворения появляется не месяц, а именно *полная Луна*:

Ветра вечернего вздох замирающий.
Полной Луны переменчивый лик.
Радость безумная. Грусть непонятная.
Миг невозможного. Счастья миг.

Именно своеобразие лирического героя, принципиально новая идеология, проповедуемая поэтом, придает стихам Бальмонта подлинную оригинальность, несмотря на совершенно очевидные и к тому же очень сильные влияния и Фета, и Полонского, и Лермонтова, и Тютчева... Благодаря эльфической, световой природе лирического героя, бальмонтковский пейзаж подлинно диалектичен: тут светлое, солнечное пронизано тьмою, а темное, ночное пронизано светом. В жизни проступает смерть, а в смерти проступает жизнь. Рождение тождественно умиранию, вступление в мир прерывности, страха; а умирание тождественно рождению — вступлению в мир непрерывности, в мир космоса.

...Ты шлешь очам бессонным сон могильный;
Несчастному, кто к пыткам присужден,
Как вольный ветер, шепчешь в келье пыльной;
И свет даришь тому, кто тьмой стеснен.

Поэт здесь обращается к смерти; с его точки зрения смерть дарит свет тем, кто снесен тьмой жизни. Человек подобно колосу «красуется» перед серпом смерти, перед новым своим бытием, о котором ничего не знает, но о котором прекрасно осведомлен лирический герой Бальмонта:

Не верь тому, кто говорит тебе,
Что смерть есть смерть: она — начало жизни,
Того существованья неземного,
Перед которым наша жизнь темна,
Как миг тоски — пред радостью беспечной,
Как черный грех — пред детской чистотой.

Так начинается стихотворение «Смерть», которое является программным стихотворением сборника «Под Северным Небом», ибо им сборник открывается.

Бестрепетно иди все выше — выше,
По лучезарным чистым ступеням,
Пока перед тобой не развернется
Воздушная немая бесконечность,
Где время прекращает свой полет.

Как видим, Бальмонт действует вопреки традиции: у него проникновение в царство Смерти связано с *восхождением* («выше — выше»), более того, ступени, по которым свершается это восхождение — светятся, сияют («чисты и лучезарны»). Теперь же обратимся к стихотворению, которым открывается сборник «В Безбрежности»:

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

Кажется: если поэта интересовали «уходящие тени», то ведь было бы более логичным не удаляться от наступающей ночи, а погружаться в нее? Но мы уже знаем, что с помощью понятия «тени» поэт может описывать нечто *светлое*. Поэт описывает восхождение своего лирического героя в царство светлой смерти:

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

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

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

День может потускнеть и возгореться опять, но есть такое пространство, где всегда светит солнце, причем свет его ничуть не угрожает ночной космической мгле, не разгоняет той самой

тени, которая символизирует собою вечность. Замечательно, что погоня за солнцем ничуть не прибавила дискурсивности в обступающих поэта картинах: «И какие-то звуки вокруг раздавались, Вкруг меня раздавались от Небес до Земли... ..Словно нежно ласкали отуманенный взор...». Одним словом, царство Смерти до такой степени захватило воображение поэта, что он переселяет туда дневное светило...

Разделу «За пределы» предшествует эпиграф из Гете:

Вечность движенья —
Область моя;
Смерть и рождение,
Ткань бытия.

То есть мотив, как видим, все тот же: восхождение в царство смерти есть восхождение в царство подлинной жизни. Сборнику в целом предшествует эпиграф из Достоевского: «Землю целуй, и неустанно, ненасытимо люби, всех люби, всё люби, ищи восторга и исступления сего». Здесь говорится не о грешной земле Достоевского, любовь к которой есть нравственный подвиг, а о земле, какой она видится космическому существу, витающему над историей, над страстями человеческими, существу, которому, в общем-то ничего не стоит любить «всех и всё». Перемещение солнца в пределы внеисторического мира изменило характер героя: он утратил *томность*, он перестал искать блаженства в царстве ночи и место тонкой диалектики заступила неистовость, исступленность.¹⁶ Лозунг «Землю целуй...» исходит от солнечного луча, упивающегося своим сиянием...

...Белых лилий цветы серебристые
Вырастают с глубокого дна,
Где не светят лучи золотистые,
Где вода холодна и темна.

Казалось бы перед нами все тот же «серебристый ручей», контрастом которому выступает темный и холодный колодец. Но так ли это?

И не манят их страсти преступные,
Их волненья к себе не зовут;
Для нескромных очей недоступные,
Для себя они только живут.

Пожалуй, лилии тут тождественны «снеговым вершинам»; лилии — своеобразные «луны» ночного царства.

Проникаясь решимостью твердою
Жить мечтой и достичь высоты,
Распускаются с пышностью гордою
Белых лилий немые цветы.

Расцветут и поблекнут, бесстрастные,
Далеко от владений людских,
И распустятся снова, прекрасные,
И никто не узнает о них.

Здесь лирический герой констатирует свою самодостаточность, завершенность, но, стало быть, тут же и вырисовывается тупик, некая конечность развития: лилиям ничего не остается, как «бесстрастно поблекнуть»; samozавершенность героя ведет к его распаду, к исчезанию, герой окончательно совпал с самим собой и как бы лишился материала для драмы, для действия. С одной стороны, конечно, можно жить идеей, что достигнутое совершенство стоит одиночества, но с другой стороны, эта убежденность грозит герою полной остановкой его развития, его движения. Вот тут-то, в «тупике», Бальмонт и создает, быть может, одно из лучших, во всяком случае, одно из наиболее знаменитых своих стихотворений:

Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши.
О чем они шепчут? О чем говорят?
Зачем огоньки между ними горят?

Это тревожное «зачем» возвращает нас не только к сборнику «Под Северным Небом», к стихотворению, где лирический герой Бальмонта тщетно вопрошал Бога о смысле своего земного существования. Возвращает оно нас и к стихотворению «Болото», и к тому самому колодцу, на дне которого журчал ручей:

...Полночной порой камыши шелестят.
В них жабы гнездятся, в них змеи свистят.

В болоте дрожит умирающий лик.
То месяц багровый печально поник.

И тиной запахло. И сырость ползет.
Трясина заманит, сожмет, засосет.

Тупиковая ситуация породила не только возврат к прошлому, но и легкий внутренний конфликт, когда герою захотелось преодолеть свою самоизолированность, быть может и за счет некоторого слияния с миром историческим, «грешным»:

На дне морском подводные растенья
Распространяют бледные листья
И тянутся, растут, как привиденья,
В безмолвии угрюмой темноты.

Их тяготит покой уединенья,
Их манит мир безвестной высоты,
Им хочется любви, лучей, волненья,
Им снятся ароматные цветы.

Но нет пути в страну борьбы и света,
Молчит кругом холодная вода.
Акулы проплывают иногда.

Ни проблеска, ни звука, ни привета,
И сверху посылает зыбь морей
Лишь трупы и обломки кораблей.

Трупы и обломки кораблей — символы мира исторического, «слишком человеческого» выступают тут в роли некоего соблазна, притягивают к себе внимание подводных растений. А вот ситуация, когда герой бросает себя в недра Земли, которую он так иступленно любит, точнее говоря, в водные ее недра, как бы сознательно отрывая себя от собственной своей природы, чувствуя, что состояние блаженства не может быть бесконечным источником песенного вдохновения.

Вдали от берегов Страны Обетованной,
Храня на дне души надежды бледный свет,
Я волны вопрошал, и океан туманный
Угрюмо рокотал и говорил в ответ:

«Забудь о светлых снах. Забудь. Надежды нет.
Ты вверился мечте обманчивой и странной.

Скитайся дни, года, десятки, сотни лет —
Ты не найдешь нигде Страны Обетованной».

Что это за «Обетованная страна»? Страна Смерти? Или страна Жизни? Не есть ли это та самая «черная лазурь», в которой и жизнь и смерть соединены? В пределах которой герой чувствует свою абсолютную завершенность?

И вдруг поняв душой всех дерзких снов обман,
Охвачен пламенной, но безутешной думой,
Я горько вопросил безбрежный океан,

Зачем он страстных бурь питает ураган,
Зачем волнуется, — но океан угрюмый,
Свой ропот заглушив, окутался в туман.

Опять роковое «зачем», только обращенное не из глубины человеческого Я к человеческому Богу, а обращенное к родной стихии самим лирическим героем, обеспокоенным своей идеальностью. Как Океан не может ответить на вопрос: в чем смысл его движения, так не может ответить на этот вопрос и лирический герой, опять-таки избегающий дискурсивности, опять-таки упрямо несближающийся с миром человеческой реальности. Движение само по себе бессмысленно, каким бы прекрасным оно ни было; оно ничто на фоне вечности. Таким образом, «целование Земли» есть акция хотя и иступленная, и неистовая, но, в общем-то, в каком-то смысле, неподвижная, подобная сну. В стихотворении «Лебедь» поэт пишет:

...Все, чем жил с тревогой, с наслаждением,
Все, на что надеялась любовь,
Проскользнуло быстрым сновидением,
Никогда не вспыхнет вновь...

...Не живой он пел, а умирающий,
Оттого он пел в предсмертный час,
Что пред смертью, вечной, примиряющей,
Видел правду в первый раз.

А правда заключается в том, что вся жизнь Лебеда — только сон, только видения, которым дано навеки исчезнуть в лучезарной тьме бесконечности. Как ни старается поэт, но ему просто

невозможно *войти* в мир истории, в мир человеческих отношений; этому сопротивляется сама природа лирического героя.

Я жить не могу настоящим,
Я люблю беспокойные сны —
Под солнечным блеском палящим
И под влажным мерцаньем Луны...

Это не те «сны», которые мучили Лебеда перед его кончиной, не собственно жизнь со всеми ее радостями и ужасами, а летание фотона в лучах Солнца или Луны, то есть истинная, вечная жизнь лирического героя. Конечно, и тут возможно некоторое беспокойство (по поводу собственной идеальности, например), но конечным итогом всякого движения, в общем-то, мыслится царство «лазури», царство света, стихия в собственном смысле этого слова:

...Чахлые сосны без влаги растут и растут.
Чахлые сосны к лазури дорогу найдут!

Это не лазурь, которая манит «униженных и оскорбленных» Достоевского, а лазурь в буквальном смысле слова, лазурь космическая, в которой никакой Парус невозможен, ибо он есть предмет. Дорога к бессмертию лежит через распредмечивание, или, проще говоря, через — смерть; когда чахлые сосны «умрут», расстанутся со своей предметностью, вот тогда-то для них и наступит царство «лазури»!

В этой жизни смутной
Нас повсюду ждет —
За восторг минутный —
Долгой скорби гнет.

Радость совершенства
Смешана с тоской.
Есть одно блаженство —
Мертвенный покой.

Жажду наслажденья
В сердце победы,
Усыпи волненья,
Ничего не жди.

С одной стороны, герою Бальмонта смертельно хочется земной реализации, но, с другой — гораздо больше этой реализации ему не хочется:

Мы шли в золотистом тумане
И выйти на свет не могли,
Тонули в немом оксане,
Как тонут во мгле корабли.

...И мы бесконечно тонули,
Стремясь от влаги к земле, —
И звезды печально шепнули,
Что мы утонули во мгле.

Давно ли «мгла» была светла и прозрачна, была единственным источником жизни? Герой парил в ней, светился, теперь же он тонет в ней наподобие какого-нибудь предмета (наподобие обломка, медленно лежащего на дне). Именно «мгла» не пускает героя в мир исторической дискурсивности.

Прорыв в царство земного совершается в сфере чувственности, в сфере любви, то есть там, где человек наименее всего «историчен», где он максимально приближен к «фотону», к монаде:

Слова смолкали на устах,
Мелькал смычок, рыдала скрипка,
И возникала в двух сердцах
Безумно-светлая ошибка.

И взоры жадные слились
В мечте, которой нет названья,
И нитью зыбкою сплелись,
Томясь и не страшась признанья...

Любовь — это и есть та самая «жизнеспособность», к которой «восходил» лирический герой Бальмонта по дрожащим ступеням. Именно в любви человек утрачивает свое «материально-историческое» измерение, максимально приближаясь к своей *монадной* сущности, к лирическому герою Бальмонта:

...Среди толпы, среди огней
Любовь росла и возрастала,

И скрипка, точно слившись с ней,
Дрожала, пела и рыдала.

Любовь росла и возрастала, повторяя действия поэта из вводного стихотворения; по дрожащим ступеням скрипичных звуков она поднимается все выше и выше, отрываясь от теней уходящего дня, от толпы и огня, от ложного земного солнца к солнцу истинному, вселенскому.

...Я на башню всходил и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня...

Можно сказать, что тут зафиксирована первая стадия, только лишь зарождение любви. В следующей строфе зафиксирован самый разгар чувства:

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

Если эти строки читать не в «реалистическом», а символическом ключе, то тут нам даётся не столько горный пейзаж, сколько пейзаж любовного чувства.

Слова любви всегда бессвязны,
Они дрожат, они алмазны,
Как в час предутренний — звезда;
Они журчат, как ключ в пустыне,
С начала мира и донныне,
И будут первыми всегда;
Всегда дробясь, повсюду цельны,
Как свет, как воздух, беспредельны,
Легки, как всплески в тростниках,
Как взмахи птицы опьяненной,
С другою птицею сплетенной
В летучем беге, в облаках.

Здесь, собственно говоря, дана предельно емкая характеристика бальмонтовской поэзии, бальмонтовского стиля. Вместо выражения «Слова любви», Бальмонт смело мог бы использовать выражение «Стихи мои...». Здесь представлены

многие излюбленные образы Бальмонта: *дрожание*, сверкание, журчание, светлость, воздушность, беспредельность; тут фигурируют тростники, птицы (лебедь, чайка, альбатрос — излюбленные птицы Бальмонта), и, наконец, *облака* (Я — облачко, я — ветерка дыханье...). Таким образом, можно сказать, что в любовной лирике Бальмонта эрос достаточно «невинен»; в эстетике Бальмонта *любовь* это момент перехода одного предмета в другой, момент слияния, когда предметы теряют свои «реальные» границы; это такое состояние, когда герой наслаждается своей эльфической, имматериальной природой, когда он предвкушает блаженство от предстоящего очередного превращения, «возврата» в мир собственной сущности; одним словом, бальмонтовский эрос платоничен:

Мадонна, солнце между звезд, мадонн прекрасных
украшенье,
Ты в сладость обращаешь скорбь, даешь и смерть
и возрожденье.
Как саламандра, я горю в огне любви, но не сгораю,
Как лебедь, песню я пою, и после песни умираю.

Для Бальмонта «любовь» — одна из форм лунно-солнечной энергии, одна из форм *огня*. Через любовное чувство человек «исторический» приобщается природе лирического героя, любовь, можно сказать, «ахиллесова пята» человека исторического:

Я лунный луч, я друг влюбленных...

...Мой свет скользит, мой свет змеится,
Но я тебе не изменю,
Когда отдашься ты огню —
Тому огню, что не дымится,
Что в тесной комнате томится
И все сильней гореть стремится —
Наперекор немому дню.
Тебе, в чьем сердце страсть томится,
Я никогда не изменю.

Если с этой же точки зрения прочитать знаменитое стихотворение Бальмонта «Тебя я хочу...», то многое ли останется от его «эротизма»? Предмет обожания тут выступает в роли средства к перевоплощению, к дематериализации:

Тебя я хочу, мое счастье,
Моя неземная краса!
Ты — солнце во мраке ненастья,
Ты — жгучему сердцу роса!

Любовью к тебе окрыленный,
Я брошусь на битву с судьбой.
Как колос, грозой опаленный,
Склонюсь я во прах пред тобой.

За сладкий восторг упоенья
Я жизнью своей заплачу!
Хотя бы ценой преступления —
Тебя я хочу!

Поскольку земная жизнь не очень дорога поэту, то не очень страшным представляется ему и земное «преступление». Когда-то поэт любовался колосьями, готовыми пасть перед острием серпа. Теперь и сам сравнивает себя с колосом, в любой момент готовый «улететь» в царствие жизнесмерти. Это стихотворение можно воспринимать и как монолог мотылька, готового принести себя в жертву стихии огня. В этом стихотворении не больше и не меньше эротизма, чем в в стихотворении «Пламя» (сборник «Тишина»):

Нет. Уходи скорей. К восторгам не зови.
Любить? Любя, убить — вот красота любви.
Я только миг люблю — и удаляюсь прочь.
Со мной был яркий день, за мной клубится ночь...

Если лирического героя этого стихотворения отождествить с человеком «историческим», то ничего, кроме банального «донжуанизма» разглядеть тут нельзя. Но если предположить, что лирический герой тут, действительно, пламя, дух огня, то стихотворение сразу преобразится, утратит мелодекламационность.

Единственное, чего хочет герой Бальмонта — неба, он хочет невесомости, хочет вырваться из тисков истории, хочет забыть о своей земной «слишком человеческой» природе, если таковой наделила его судьба. Для Бальмонта «огонь» любви вполне тождественен «огню» искусства:

На картине Греко вытянулись тени.
Длинные, восходят. Неба не достать.
«Где же нам найти воздушные ступени?
Как же нам пути небесные создать?»

Сумрачный художник, ангел возмущенный,
Неба захотел ты, в небо ты вступил, —
И, с высот низвергнут, богом побежденный,
Ужасом безумья дерзость искупил...

Тут фигурируют и «тени», и «восхождение», и «воздушные ступени»... Одним словом, художник Эль Греко совершенно сродни поэту Бальмонту:

Да, но безумье твое было безумье священное,
Мир для тебя превратился в тюрьму,
Ты разлюбил все земное, неверное, пленное,
Взор устремлял ты лишь к высшему сну своему.

Да, все монахи твои — это не тени согбенные,
Это не темные сонмы рабов,
Лица их странные, между других — удлиненные,
С жадностью тянутся к высшей разгадке миров.

Интересно, что «тени», с которых начинается стихотворение, тоже «светлые» (точнее говоря, *световые*), что окончательно роднит это стихотворение с сонетом «Возрождение» («Я мечтою ловил уходящие тени...»). Герои художника Эль Греко — люди-лилии, тяготящиеся своей земной природой. *Гениальность* такой же «волшебный огонь» как и *любовь*, огонь, который уничтожает человека как «форму историческую», и вводит его в царство вселенской гармонии.

Мой лучший брат, мой светлый гений,
С тобою слился я в одно.
Меж нами цепь одних мучений,
Одних небесных заблуждений
Всегда лучистое звено.
И я, как ты, люблю равнины
Безбрежных стонущих морей,
И я с душою андрогины,
Нежней, чем лилия долины,

Живу, как тень среди людей.
И я, как свет, вскормленный тучей,
Блистаю вспышкой золотой.
И мне открыт аккорд певучий
Неумирающих созвучий,
Рожденных вечной красотой.

Что характерно для сборника «Тишина»: здесь осуществилось «вторжение» поэта в мир истории. Конечно же, это вторжение очень своеобразное, целиком и полностью обусловленное природой лирического героя. Но, как бы там ни было, а бальмонтовский «пейзаж» преобразился: жизнь и смерть не разделяются на мертвое и живое, а взаимопроникаются. Уже колокольчик не звенит на фоне мертвого пейзажа, струя не серебрится в окружении мертвой гнили; смерть светится жизнью и наоборот. Вот какую метаморфозу пережил «старый колодец»:

Меж стен отсыревших, покрытых грибами,
В безводном колодце, на дне, глубоко,
Мы ждем, притаившись, и дышим легко,
И звезды в лазури сияют над нами, — ...

...И чище, чем свет суетливого дня,
Воздушной, чем звуки земных песнопений,
Средь звезд пролетает блуждающий гений,
На лютне незримой чуть слышно звеня...

В царствии жизнестерти микроскопическое убожество затхлого колодца и космические дали, практически, совпадают; разница между верхом и низом, тьмой и светом сохраняется, но между ними уже нет преграды, одно просматривается через другое:

И в небе как будто расторглась завеса,
Дрожит от восторженных мук небосклон,
Трепещут Плеяды, блестит Орион
И брезжит далекий огонь Геркулеса.

Сплетаются звезды — и искрятся днем
Для тех, кто умеет во тьму опускаться,
Для тех, кто умеет во тьме отдаваться
Мечтам, озаренным небесным огнем.

Как гнилой колодец населен некими фантастическими «мы», в равной степени принадлежащими и космосу и колодцу, так и глухая, «страшная» смерть оказывается своеобразными воротами в некое фантастическое, «гениальное» бытие. Стихотворение «Воскресший» является автобиографическим. Мы уже знаем из прозы Бальмонта, что его попытка покончить с собой привела к перерождению поэта, к новому мироощущению.

...В себе унизив человека,
Я от своей ушел стези —
И вот лежал теперь в грязи,
Полурастоптанный калека.

И сквозь столичный шум и гул,
Сквозь этот грохот безучастный
Ко мне донесся звук неясный:
Знакомый дух ко мне прильнул...

Эти строки перекликаются с пушкинским «Пророком», но и не только!

Меж стен отсыревших, покрытых грибами,
В безводном колодце, на дне, глубоко,
Мы ждем, притаившись, и дышим легко,
И звезды в лазури сияют над нами...

Это поют лунные демоны, духи света. Поэту надо было умереть, захоронить себя во мраке истории, чтобы в нем пробудилось свечение вечности:

...То Смерть-владычица была,
Она явилась на мгновенье,
Дала мне жизни откровенье
И прочь — до времени — ушла.

И новый — лучший — день, алея,
Зажегся для меня во мгле.
И прикоснувшись к земле,
Я встал с могуществом Антея.

Здесь нам явлен прообраз того лирического героя, который потом появится на страницах бальмонтовской прозы. Именно

Антеем был явлен нам поэт Уитмен: могучим, огромным, бесконечно добрым и мудрым существом. Правда, антеево могущество поэта было в достаточной мере ограничено специфической природой его лирического героя. Чисто психологические параметры этого существа весьма ограничены и надо сказать, что ограниченность эта очень скоро дала себя знать. В сборнике «Тишина» лирический герой Бальмонта, практически, исчерпал себя полностью. К каждому стихотворению сборника очень легко подобрать аналог из стихотворений ранее опубликованных.

...За гранью отдаленною
Бесчисленных светил,
За этой возмущенною
Толпой живых могил —
Есть ясное Безветрие
Без плачущего я,
Есть светлое Безветрие
Без жажды бытия.

Но то не смерть печальная
Владычица людей,
Не пляска погребальная
Над грудями костей.
За гранями алмазными —
Ни ночи, ни утра,
Ни зла с его соблазнами,
Ни тусклого добра...

Уже в какой раз поэт воспеваает царствие светлой Смерти, противопоставляя таковую смерти «печальной», «владычице людей». Перед нами, собственно говоря, еще один вариант «восхождения за пределы», еще одна попытка поймать «уходящие тени»...

Я тревожный призрак, я стихийный гений,
В мире сновидений жить мне суждено,
Быть среди дыханья сказочных растений,
Видеть, как безмолвно спит морское дно...

Здесь поэт рассказывает о стихах, написанных им ранее. К герою своему поэт относится уже несколько серьезнее («тревож-

ный призрак, стихийный гений»), но, вообще-то, перед нами все то же «облачко» и «ветерка дыханье».

Мне странно видеть лицо людское,
Я вижу взоры существ иных.
Со мною ветер и все морское,
Все то, что чуждо для дум земных...

Быть может, главная особенность, отличающая сборник «Тишина» от сборников предыдущих — успокоение пейзажа, обретение некоей симметрии.

Белый лебедь, лебедь чистый,
Сны твои всегда безмолвны,
Безмятежно-серебристый,
Ты скользишь, рождая волны.
Под тобою — глубь немая,
Без привета, без ответа,
Но скользишь ты, утопая
В бездне воздуха и света.

Над тобой — эфир бездонный
С яркой Утренней Звездой,
Ты скользишь, преображенный
Отраженной красотой.
Ласка нежности бесстрастной,
Недосказанной, несмелой,
Призрак женственно-прекрасный,
Лебедь чистый, лебедь белый!

Какое разительное отличие по-сравнению с «Умиравшим лебедем». Тут абсолютный покой и гармония. Лебедь словно не движется, «утопая в бездне воздуха и света». Тема *отражения* становится очень важной в пейзажной лирике Бальмонта.

...Как синие горы,
Упавшие вниз,
Морские узоры
В громаду слились...¹⁷

...Море чуть мерцает под луной
Зеркалом глубоким и холодным...¹⁸

...Задремавшая река
Отражает облака,
Тихий, бледный свет небес,
Тихий, темный, сонный лес...¹⁹

Но, пожалуй, самым поразительным и, в каком-то смысле, даже «кульминационным» является стихотворение «Вечер», где идея симметрии, абсолютной гармонии доведена до своего высшего предела:

Удвоены влагой сквозною,
Живя неземной белизною,
Купавы на небо глядят...

...На озере, тихом и сонном,
Наскучив путем раскаленным,
Качается огненный лик, —
То солнце, зардевшись закатом,
На озере, негой объятom,
Лелеет лучистый двойник.

И тучка — воздушная нега,
Воздушной нагорного снега —
На воды глядит с вышины, —
Охвачена жизнью двойною,
Сквозя неземной белизною,
Чуть дышит в улыбке волны.²⁰

Идея симметрии буквально пронизывает собою сборник; это симметрия духа, предельной уравновешенности:

...Я гибну с отрадой,
Я гасну любя. («В непознанный час»).

...Точно дух навек ушедших дней
Встал в тени немых воспоминаний,
Стал шептать слышной и все слышной
Сказку счастья с музыкой рыданий... («Полоса света»)

...В дымке утренней рожден,
К светлой смерти присужден...

...Только умер — вновь я жив,
Чуть шепчу в колосьях нив...

...Вновь спешу в любви сгореть,
Смертью сладкой умереть. («Однoдневка»).

И еще один пример:

Кто услышал тайный ропот вечности,
Для того беззвучен мир земной, —
Чья душа коснулась бесконечности,
Тот навек проникся тишиной.

Перед ним виденья сокровенные,
Вкруг него безбрежность светлых снов,
Легче тучек, тихие, мгновенные,
Легче грезы, музыка без слов...²¹

Лирический герой Бальмонта не может умереть в том смысле, в каком умирает «человек обычный», поскольку этот последний существует в мире «ассиметричном», в мире «только жизни», которая вне симметрии с миром смерти — ужасна. Однако, у поэта нет очень больших возможностей описать ужасы этого мира, поскольку он смотрит на этот мир из глубины своего блаженного царствия «жизнесмерти». Последний раздел сборника называется «Кошмары». Важно помнить, что это кошмары существа, к действительно тяжелым переживаниям и не склонного, и не способного:

Пройдут века веков, толпы тысячелетий,
Как тучи саранчи, с собой несущих смерть,
И в быстром ропоте испуганных столетий
До горького конца пребудет та же твердь, —

Немая, мертвая, отвергнутая богом,
Живущим далеко в беззвездных небесах,
В дыханьи вечности, за гранью, за порогом
Всего понятного, горящего в словах...

А вот еще один «кошмар», который, после знакомства с прозой Бальмонта, нам очень легко узнать:

Среди песков пустыни вековой
Безмолвный сфинкс царит на фоне ночи.
В лучах луны гигантской головой
Встает, растет — глядят, не видя, очи.

С отчаяньем живого мертвеца,
Воскресшего в безвременной могиле,
Здесь бился раб, томился без конца, —
Рабы кошмар в граните воплотили.

И замысел чудовищной мечты
Средь вечности, всегда однообразной,
Восстал — как враг обычной красоты,
Как сон, слепой, немой и безобразный.

Здесь «гигантская голова» Сфинкса возвращает нас к идее Бальмонта и о «человеке-головастике», и к его идее о голове, подавившей собою человеческое тело.

А вот «кошмарный» пейзаж:

Как угрюмый кошмар исполина,
Поглотивши луга и леса,
Без конца протянулась равнина
И краями ушла в небеса.
И краями пронзила пространство,
И до звезд прикоснулась вдали,
Затенив мировое убранство
Монотонной печалью земли...

Собственно, все это в творчестве Бальмонта уже было. Сборник «Тишина» привел Бальмонта к некоему рубежу, за которым либо должен был начаться уже какой-то новый Бальмонт, либо, должен был повторяться Бальмонт прежний. Свой следующий сборник поэт называет так: «Горящие здания». В прозаическом вступлении к сборнику есть такие слова: «Если мои друзья утомились смотреть на белые облака, бегущие в голубых пространствах, если мои враги устали слушать звуки струнных инструментов, пусть и те и другие увидят теперь, умею ли я ковать железо и закаливать сталь».²²

Поэт задался целью «соответствовать» духу времени и, совершенно очевидно, что этого соответствия решил добиться изменой природе своего лирического героя. Уже название

сборника говорит о попытке погрузиться в реальность, которая чужда Бальмонту. Чтобы «ковать железо и закаливать сталь», нужно иметь не только опыт, принципиально поэтом отвергаемый, но и цель, которая никак несовместима с целями эльфа. О каком «железе» может идти речь, если в следующем прозаическом отрывке (точнее, прозо-поэтическом) «Из записной книжки», поэт пишет:

«Я живу слишком быстрой жизнью и не знаю никого, кто так любил бы мгновенья, как я. Я иду, я иду, я ухожу, я меняю и изменяюсь сам. Я отдаюсь мгновенью, и оно мне снова и снова открывает свежие поляны. И вечно цветут мне новые цветы.»²³

Ну о каком «железе» может идти речь, когда у героя такая «цветущая» психология? И что может «выковать» герой, регулярно прощающийся с «разумом», да еще и обитающий в надземном мире?

«Я откидываюсь от разума к страсти, я опрокидываюсь от страстей в разум. Маятник влево, маятник вправо. На циферблате ночей и дней неизбежно должно быть движение. Но философия мгновенья не есть философия земного маятника. Звон мгновенья — когда его любишь, как я, — из области надземных звуков.»²⁴

Но какие же «здания» могут гореть в области надземной? Однако, именно с «Горящих зданий» и началась огромная, неслыханная слава Бальмонта. Но именно на пороге этой славы мы и остановимся, поскольку нас интересует лирический герой Бальмонта в пору его становления и завершения, а не в пору его «искушения земными соблазнами». Пройдет немало времени, прежде чем выход из кризиса будет найден. Выход будет заключаться в том, что герой откажется от своей небесной («надземной») природы, хотя, конечно же, навсегда сохранит свою привязанность к небу, взор его всегда будет устремлен к звездам. Как уже говорилось выше, нас интересует лирический герой Бальмонта в пору, когда он был *первым и единственным*, в пору, когда не было еще символизма как мощного, самого себя формулирующего течения. В эту пору лирический герой Бальмонта был одним из многих, его развитие совершалось в пределах русла уже обозначенного, уже существующего. Задача же данной главы заключалась в том, чтобы показать рождение и формирование *первого* собственно символистского героя в символизме.

- ¹ Вл. Орлов. «Бальмонт». Вступление к сб. *К.Д. Бальмонт. Стихотворения*, стр. 42.
- ² Там же, стр. 42.
- ³ Там же, стр. 42.
- ⁴ Там же, стр. 43.
- ⁵ Там же, стр. 43.
- ⁶ К.Д. Бальмонт. *Полное собрание стихов*, т. I, Скорпион, 1913, стр. 7. Все стихотворные цитаты в дальнейшем приводятся только из этого издания.
- ⁷ Лев Озеров. «Константин Бальмонт и его поэзия», *К.Д. Бальмонт. Избранное*, М, Художественная литература, 1983.
- ⁸ Там же, стр. 19.
- ⁹ Там же, стр. 22.
- ¹⁰ Вл. Орлов. *Бальмонт*, стр. 61.
- ¹¹ Там же, стр. 42.
- ¹² Там же, стр. 61.
- ¹³ Лев Озеров. «Константин Бальмонт и его поэзия», стр. 25.
- ¹⁴ Вл. Орлов. *Бальмонт*, стр. 61.
- ¹⁵ Там же, стр. 53.
- ¹⁶ Если раньше картина умирающего дня подавалась так, что наступающую ночь можно было принять за наступающее утро, то теперь утро решительно ни с чем перепутать невозможно:
 ...И за гранью отдаленной — радость гор, долин, полей —
 Открывает лик победный, все полней и все светлей,
 Ярко-красное светило расцветающего дня,
 Как цветок садов гигантских, полный жизни и огня.
 («В час рассвета»).
- ¹⁷ «В непознанный час».
- ¹⁸ «Полоса света».
- ¹⁹ «Тишина».
- ²⁰ «Вечер».
- ²¹ «Прости!».
- ²² К.Д. Бальмонт. *Избранное*, стр. 82.
- ²³ Там же, стр. 84.
- ²⁴ Там же, стр. 84.

Глава пятая

УЗНАННЫЙ

(Лирический герой Бальмонта в критике и истории литературы)

I

Современники воспринимали Бальмонта по-разному, но нас интересует их отношение не к Бальмонту «вообще», а их отношение именно к лирическому герою Бальмонта, то, каким они себе этого героя представляли, каким он рисовался их воображению.

Очень интересно, можно сказать, в апофатической форме выразился о лирическом герое Бальмонта Вячеслав Иванов.

«И, вообще, у него (у Бальмонта — *В.Д.*) нет ничего общего с модернизмом, он совсем не символист, он вовсе не характерен для нового направления нашей поэзии. И отвлеченность его не есть некая работа мысли над предметом, нахождение и выделение его общих признаков».¹

Нам кажется, что последняя фраза этого высказывания имеет прямое отношение к лирическому герою Бальмонта. Совершенно верно, лирический герой Бальмонта «отвлечен» от земного предметного царства самой своей природой, самим своим бытием. Тут не интеллектуальное проникновение в суть вещей, не размышление над миром, а описание судьбы, к миру-то в общем, равнодушной, гораздо более взволнованной своей возможностью от мира удаляться, почти не зависеть от него.

Между прочим, лирический герой Вячеслава Иванова и сам восходит ко временам доисторическим, священные пляски Диониса ему дороже современного «исторического» бдения, но честолюбие этого героя воистину ненасытно: в глубине души ему хочется, чтобы весь современный мир погрузился бы в такое же священное буйство. Мысль лирического героя Вячеслава Иванова очень даже сосредоточена на «предмете», хотя и кажется, что носитель этой мысли обитает во временах очень дальних. На фоне столь упорной сосредоточенности вечно легкомысленный и уступчивый герой Бальмонта и впрямь кажется несколько «отвлеченным»...

И тем не менее, именно Иванов дал, с нашей точки зрения, наиболее глубокое определение лирического героя Бальмонта, именно он уловил глубоко трагическую (темную?) сторону его творчества. Сделал это Иванов в своей речи, которую прочитал на торжественном заседании Нео-филологического Общества, посвященном 25-летию литературной деятельности поэта. В этой речи Иванов усиленно хвалил Бальмонта, но похвалами своими как бы отделял его от символизма, подчеркивая абсолютную уникальность этой фигуры в русской культуре.

«Под какие бы маски эти поэты ни прятались, из под всех личин будет глядеть на нас единственное лицо. И назначение их в том, чтобы выявить это свое единственное лицо».²

Собственно говоря, нечто подобное можно сказать о каждом поэте. То, что Вячеслав Иванов называет «единственным лицом», это, пожалуй то, что мы называем «лирическим героем». Лирического героя Бальмонта Иванов отделяет от символизма следующим образом:

«С первого выступления своего, выделяются они своеобразною манерой творчества... Обратить эту манеру в стиль таким лирикам редко удается. Объективная природа того общего закона формы, который мы называем стилем, не уживается с их субъективизмом, не знающим иных норм, кроме отвержения всякой осознанной нормы...»³

Но если «отвержение всякой осознанной нормы» является *нормой*, то вот уже и предпосылка стиля! К тому же в предыдущей главе мы пытались показать, что в поэзии Бальмонта царит совершенно железная логика, поэт чрезвычайно последователен. Недаром, и сам Иванов в конце статьи признает силу воздействия бальмонттовской поэзии на русскую литературу, и как выясняется, сила этого воздействия в том, что русская литература следует именно по бальмонттовскому пути *индиви-*

дуализма, когда поэт похож только на самого себя. Иванов приводит свои стихи, сочиненные им некогда в честь Бальмонта, в которых говорится, что бальмонттовская Муза

«Без пути заблудившись, без дороги,
Душу века заветную сказала»⁴

Более того, кончает свою статью Иванов следующими словами:

«...его безумная, блуждающая муза обрела волшебные слова восторга солнечного и буйного хмеля, сделавшие бодрые наши первые шаги за порогом нового столетия и превратившие, как луч майского солнца, родную поэзию в весенний сад, в вертоград зеленый».⁵

Тут говорится о влиянии Бальмонта на новое русское искусство, но, стало быть, признается за ним нечто большее, чем только лишь «манера». Каковым представляется Иванову лирический герой Бальмонта? Иванов сравнивает Бальмонта с Аполлоном и Иксионом. От Аполлона убежали смертные, боясь его божественной, огненной природы, а грешника Иксиона Зевс пожалел и взял его к себе на небеса, но потом наказал, привязав его к огненному колесу, солнцу. Так или иначе, а лирического героя Бальмонта Иванов характеризует через *небесные* образы, подчеркивая *отчужденность* лирического героя Бальмонта («единственного лица») от жителей земли, от представителей мира земного, «исторического». Это противопоставление Иванов выражает следующими словами:

«Так приходят обреченные лирики в мир, чтоб «видеть солнце», и не имеют нужды заботиться о том, таким ли видят то же солнце другие, пришедшие в мир, чтобы под солнцем жить... Долго не прощется им слишком остро ощущаемая аномалия их бытия...»⁶

Лирический герой Бальмонта — есть существо аномальное. Такой подход к лирическому герою Бальмонта дает возможность Вячеславу Иванову дать предельно глубокую характеристику этого героя:

«Итак, тот, кто будет «петь о солнце в предсмертный час», быть может, никогда и не видел солнца, а только призрачный свет, который всечасно стоит в его душе, неподвижный, неумолимый, не дающий сомкнуться веждам неусыпно зрячего духа. Ведь он же сам уверяет нас, что в душе его ночью сияет солнце, а днем светит луна...»⁷

Вячеслав Иванов склоняется к тому, что лирический герой Бальмонта чрезвычайно близок Заратустре и приводит цитату из Ницше, которая идеально выражает сущность лирического героя Бальмонта:

«Свет — я; когда-б я был ночь! Но вот мое одиночество: я опоясан светом.

Когда бы я темным был и ночным! Как желал бы я прильнуть к сосцам света!

Но я живу в моем собственном свете, и опять впиваю в себя пламя, вырвавшееся из меня...

Вы, темные и ночные, вы добываете себе тепло из светящего! Млеко и усладу пьете вы из вымени света...» Так пел Заратустра.⁸

Но точно так пел и ранний Бальмонт, в стихах которого жили две ночи, две смерти, Луна была Солнцем, а Солнце Луной.

«Умилительно нежный и кроткий на первых шагах своего пути, он лишь постепенно прозревает, с ужасом, глубину бездны, разделяющей его от остального мира».⁹

Важно заметить, что «ужас» прозрения в значительной степени был обусловлен «умилительной нежностью» героя, причем нежность в данном случае не столько качество души, сколько свойство его телесной субстанции.

Вот что писал Брюсов о Бальмонте в рецензии на его книгу «Будем как солнце»:

«Таинственные корни любви, ее половое начало, тонут в самой первооснове мира, опускаются к самому средоточию вселенной, где исчезает различие между Я и НЕ Я, между ТЫ и ОН. Любовь уже крайний предел нашего бытия и начало нового, мост из золотых звезд, по которому человек переходит к тому, что уже «не человек» или даже — еще «не человек», к богу или зверю».¹⁰

С точки зрения Брюсова лирический герой Бальмонта восходит «к богу или зверю» не только в оргиастическом энтузиазме любви, но и во вдохновенных порывах собственно поэтического творчества:

«В стихиях нет нашей сознательности, они каждому мигу могут отдаваться вполне, не помня о промелькнувшем, не зная о следующем. Им не приходится, подобно нам, с горечью восклицать о всех сменяющихся мгновениях: «не те! не те!». И Бальмонт, порою, готов повторить, что и он из той же семьи, что и он сродни стихиям: так сильна в нем жажда изведать их ничем не ограничиваемую жизнь...

Мне людское незнакомо, —

Говорит нам Бальмонт.

И я в человечестве не-человек! —...»¹¹

Правда, Брюсов тут же делает знаменательную оговорку:

«Под «неземным» он разумеет скорее «сверхземное», то, что превышает чувства, хотения, переживания человека наших дней».¹²

Как видим, Брюсов как бы «отказывает» лирическому герою Бальмонта в «звездности», хотя решительно настаивает на его «пра» и «сверх»-человеческой природе. Именно тут-то и подтверждается то наше соображение, что для наиболее видных деятелей символизма космическое бытие их лирического героя — было фактом, скорее, не невероятным, нежели очевидным. И все же представляется очень важным, что Брюсов определяет шкалу лирического героя Бальмонта от «бога до зверя», говорит о «мосте из звезд» и о «средоточии вселенной»...

Андрей Белый нисколько не сомневается в космическом происхождении лирического героя Бальмонта, но его отношение к этому происхождению несколько иронично. Он тоже не склонен видеть в этом проявление *самой сути символистского творчества*, но для нас важно то, что несть числа его ссылок на космизм Бальмонта:

«Бальмонт — залетная комета. Она повисла в лазури над сумраком, точно рубиновое ожерелье. И потом сотнями красных слез пролилась над заснувшей землею. Бальмонт — заемная роскошь кометных багрянцев на изысканно-нежных пятнах пунцового мака».¹³

Или:

«Тучка светового тумана полетела от нас, и мы сказали, подавляя вздох: «Опять над землей воссияла комета!.. Вот уходит она в Вечность, благословляя снопом прощальных огней!..»¹⁴

Или еще:

«Бальмонт — золотой прощальный сноп улетающей кометы эстетизма. Блуждающая комета знает хаотический круговорот созвездий и временные круги, «и миллионы лет в эфире, окутанном туманной мглой».¹⁵

Таким образом, Белый не только констатирует космизм Бальмонта, но и пользуется им для того, чтобы отодвинуть

Бальмонта как можно дальше в космос от символизма. Здесь Белый смотрит на Бальмонта глазами Вячеслава Иванова, для которого символизм был глубоко этическим течением. Этическая свобода Бальмонта, его «несвязанность» этико-идеологическими «обязательствами», воспринималась Белым как нечто чуждое символизму.

«Целен в своем отрешенном от земли полете — там, в пространствах, там, ночью, там — где, по его же словам, «темно и страшно».¹⁶

Бальмонт «отрешается от земли»; космические пространства лирического героя Бальмонта признаются «темными и страшными», невысеченными красотой земных этических отношений. Движение бальмонтовского героя, так тонко увиденное Белым, воспринимается им как суетное, бесплодное:

«И носится по земле, носится: Арбат, Париж, Испания, Мексика, опять Арбат. Может быть, надо исчислить орбиту его иначе: вернее совершает он свое круго-пространственное плавание в более широком масштабе: Земля, Марс, Венера, Сатурн, Геркулес.»¹⁷

Именно в этой «круго-пространственности» видит Белый главный грех Бальмонта:

«Мировой гражданин тонкий, умный, высокоталантливый — мировой гражданин с сорвавшимся разумом, умеющий несравненно лучше распевать интерпланетный марш, нежели интернационал, вот кто такой Бальмонт».¹⁸

«Сорвавшийся разум» тут очень напоминает замечание Вячеслава Иванова о трудностях с нахождением общих признаков. Белый тоже считает, что Бальмонт от символизма далек:

«Бальмонт увидал пространства души. Бальмонт увидал пространства звезд. И сказал, что пространства души и суть звездные пространства. И пространства души уплыли в пространства: не соединил эти пространства в живом соединении, в символе. И тело осталось телом, пустой оболочкой, а душа, украденная пространством, ему подвластная, вертится в вечном круговороте без точек опоры. Душа Бальмонта коснулась бесконечности, ей подчинилась... Вместо того, чтобы воплотить в мгновение мир, он мгновение растянул в бесконечность мирового процесса. Поет: «Я сгораю». Лучше бы он заплакал: «Замерзаю». ...Бальмонт не соединил мировое с земным. Наоборот: разъединил. И осталась только эмпирика, да мировой круговорот...»¹⁹

Белый неустанно подчеркивает пренебрежение бальмонтовского героя к системе исторических ценностей, внеэтичность его существования:

«Жизнь не соединил он в творчестве в символе ценности и бесцельно носится в мировых пустынях небытия».²⁰

Нам кажется, что именно «пустыни небытия» и составляют главное открытие Бальмонта, его вклад в развитие нового искусства. Лирический герой Бальмонта земное воспринимает в контексте именно «небытия» и уже этим обновляет самый подход к действительности, создает предпосылки к новому мышлению. Можно сказать, что Бальмонт именно *соединил мировое с земным*, но только соединил по-новому, растворив земное в мировом, оказав мировому (а, точнее говоря «межмировому») предпочтение. И Белый, и Брюсов, и Вячеслав Иванов, отталкиваясь от завоеваний Бальмонта, лишь косвенно, лишь с оговорками признают значение этих завоеваний, поскольку цель каждого из них — история земная, история реальная. Можно сказать, что их эстетические цели гораздо более фантастичны, чем самые фантастические замыслы Бальмонта.

В статье «Символизм и современное русское искусство» А.Белый писал:

«Но они (символисты — В.Д.) осознали до конца, что искусство насквозь символично, а не в известном смысле, и что эстетика единственно опирается на символизм и из него делает все свои выводы; все же прочее — несущественно. А между прочим, это «*все прочее*» и считалось истинными критериями оценки литературных произведений.»²¹

Здесь Белый противоречит сам себе. Он сам выдвигает «все прочее» в качестве критерия, когда судит об искусстве Бальмонта. Именно «вселенскость» Бальмонта и превратила «решительно все» в символ, всему придала прозрачность и призрачность; все одушевила и омертвила в один и тот же момент; под «всё» мы имеем в виду не только пейзажи, не только вещи, но и *мораль*. Бальмонт, изменив природу лирического героя, превратил *историю* в частный случай вселенской («мировой») жизни. С одной стороны, Белый этому сопротивлялся, поскольку сам был убежденным «идеологом» (вслед за Вячеславом Ивановым), с другой стороны его собственное «письмо» было вполне символистским, что особенно ярко проявилось в его мемуарной прозе. Однако, свое «родство» с Бальмонтом и своеобразную «власть» его лирического героя Белый признавать не хотел. Ведь это означало бы отказ от собственной «идеологии», этики:

«Я лично во многом отправляюсь от В.Соловьева, во многом присоединяюсь к Мережковскому; иные из соратников моих по искусству — нет; это расхождение за пределами той области, где отстаиваем мы символизм.»²²

Совершенно очевидно, что «область», где Белый «отстаивает символизм» — лежит за пределами той «области», где символизм отстаивает Бальмонт. Так же как и Бальмонт, был чужд «идеологичности» и Александр Блок, писавший:

«Право самостоятельности в последнее время лирике пришлось себе отвоевывать сызнова. И она отвоевала его. ...Теперь... Д.В.Философов и Андрей Белый, начинают упрекать лирику в буржуазности, кощунственности, хулиганстве и т.д. ...поэт может быть хулиганом и благовоспитанным молодым человеком — и то и другое не повредит его поэзии, если он — истинный поэт. ...Поэт совершенно свободен в своем творчестве, и никто не имеет права требовать от него, чтобы зеленые луга нравились ему больше, чем публичные дома.» (121).²³

Казалось бы, это рассуждение никакого отношения к символизму не имеет, но здесь нетрудно разглядеть противопоставление «земного» и «вселенского». Если с точки зрения критической морали Белого «вселенское» есть «божественное», то с точки зрения Блока или Бальмонта «вселенское» есть *собственно вселенское*, это есть внутренняя беспредельность земного, извечная возможность его трансформаций.

Если, с точки зрения Белого, Бальмонт *разъединил* земное и вселенское, то с точки зрения Блока — прямо наоборот. Именно благодаря *вселенскости* Бальмонта, именно благодаря полному отсутствию его «земной логики», земной «морали», он есть поэт замечательный и неповторимый:

«Рано или поздно — про Бальмонта скажут и запишут: этот поэт обладал совершенно необыкновенным, из ряда вон выходящим *отсутствием критической и аналитической способности и потому* оставил нам такие-то и такие-то самоценные, ни на кого не похожие напевы и стихи».²⁴

Тут — своеобразная полемика с Белым, с его идеей «символа ценности». То, что Белый ставит Бальмонту в упрек, Блок ставит Бальмонту в заслугу. Блок тоже не говорит о новаторстве Бальмонта, он не говорит о его подлинно революционной роли в искусстве, но он тонко и точно почувствовал глубокую жизненную *правду*, жизненную необходимость той интеллектуально-нравственной свободы, которую принес в литературу лирический герой Бальмонта.

Таким образом, можно сказать, что критические отзывы Белого и Блока как бы «взаимодополнительны»: один четко и красочно описал «звездность» бальмонтковского Я, осудив его *иммориализм*, другой восхитился именно иммориализмом, равнодушием к строгой понятийности и рефлексии, как признакам поэзии, восходящей, скорее к моральным убеждениям, нежели к живому, изначальному чувству...

Однако, восхищаясь талантом Бальмонта, Блок, как уже говорилось выше, в его иммориализме увидел всего лишь возрождение былой свободы русской поэзии («Право самостоятельности в последнее время лирике пришлось себе отвоевывать сызнова»). Согласно же И.Анненскому роль Бальмонта в русской поэзии — роль подлинно революционная. Мысль Блока о свободе лирического поэта Анненский связал с символизмом как таковым; он заявил, что эта-то свобода и есть *открытие символизма*; более того, именно Бальмонта он считал *провозвестником* этой свободы:

«...для меня интересны в пьесе интуиция и откровение моей же души в творческом моменте, которым мы все обязаны прозорливости и нежной музыкальности лирического Я Бальмонта. Важно прежде всего то, что поэт слил здесь свое существо со стихом и что это вовсе не квинтилианское украшение, — а самое существо новой поэзии. *Стих не есть создание поэта*, он даже, если хотите, не принадлежит поэту. Стих неотделим от лирического Я, это его связь с миром, его место в природе; может быть, его оправдание».²⁵

Анненский ничего не говорит о «звездности», инопланетности лирического героя Бальмонта, но для него очевидно, что этот лирический герой не есть человеческое существо, для Анненского очевидно, что это, скорее, *явление*, нежели человек. Стих — форма лирического Я, очередное авторское воплощение, некое самостоятельное существо, соединяющее в себе и поэта и сотворенный им «текст»...

Для Анненского лирический герой Бальмонта не есть «ребенок», не есть инопланетное существо, или что-нибудь в этом роде. Для него лирический герой Бальмонта — сам стих, у которого не просто есть своя индивидуальность, но есть и своя *воля*...

«Он (стих — В.Д.) — ничей, потому что он никому и ничему не служит, потому что исконно, по самой воздушности своей природы, стих свободен и потому еще, что он есть никому не принадлежащая и всеми создаваемая мысль, он ни от кого не

прячется — он для всех, кто захочет его читать, петь, учить, бранить или высмеивать — все-равно. Стих это — *новое яркое слово*, падающее в море вечно творимых.

Новый стих силен своей влюбленностью и в себя и в других, причем самовлюбленность является здесь как бы на смену классической гордости поэтов своими заслугами.²⁶

О чем говорит тут Иннокентий Анненский? О «стихе» или о лирическом герое Бальмонта?

«Наш стих (это звучит как «наш герой» — В.Д.), хотя он, может быть, и не открывает новой поэтической эры (и «хотя», и «может быть» — выдают внутреннюю убежденность Анненского в том, что на самом-то деле речь идет, именно о «новой эре»), но идет уже от бесповоротно-сознанного стремления *символически стать самой природою...* и при этом поэт не навязывает природе своего Я, он не думает, что красоты природы должны группироваться вокруг этого Я, а напротив, скрывает и как бы растворяет это Я во всех впечатлениях бытия»

Вот это тождество авторского Я и бытия — главная суть символизма. По мнению Анненского — именно в поэзии Бальмонта это тождество *впервые* стало фактом русского искусства. Более того, с точки зрения Анненского — Бальмонт, быть может, и *первый мистик* в русской поэзии. Точка зрения эта вполне естественно вытекает из идеи тождества, присущей, по мнению Анненского, поэзии Бальмонта:

«Содержание нашего Я не только зыбко, но и неопределимо, и это делает людей, пристально его анализирующих, особенно если анализ их интуитивен, так сказать, *фатальными мистиками*»²⁷

Для нас это утверждение Анненского чрезвычайно важно, поскольку здесь, в этом утверждении, раскрывается *ирреальная* (сверхъестественная) природа лирического героя Бальмонта. Анненский категорически против того, чтобы в символизме видеть продолжение романтизма. Ирреализм принципиально чужд романтизму, где царят «субъект-объектные» отношения. В символизме субъект и объект неразрывно слиты, благодаря чему и возможно тождество между читателем и поэтом, между поэтом и природой, между природой и стихом и т.д.

«Мы никак не хотим допустить, что старые художественные приемы, которые годились для Манфреда и трагического Наполеона, вся эта тяжелая романтическая арматура мало пригодна для метерлинковского Я: там была сильная воля, гордая замкнутость натуры, там было противопоставление себя целому

миру, была условная определенность эмоций, была и не всегда интересная поэтически гармония между элементарной человеческой душой и природой, сделанной из одного куска. Здесь, напротив, мелькает Я, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем, Я — замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования; Я в кошмаре возвратов, под грузом наследственности, Я — среди природы, где, немо и незримо упрекая его, живут такие же Я, Я среди природы, мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием. Для передачи этого Я нужен более беглый язык намеков, недосказов, символов... Здесь нужна музыкальная потенция слова, нужна музыка уже не в качестве метронома, а для возбуждения в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний, интенсивностью проснувшейся тоски, неожиданностью упреков восполнить недосказанность пьесы и дать ей хотя и более узко-интимное и субъективное, но и более действительное значение. ... Это интуитивно восстановленное нами Я будет на столько внешним, так сказать, биографическим Я писателя, сколько его истинным неразложимым Я, которое в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии».²⁸

Здесь дается прекрасное определение лирического героя в символизме. Правда, этот лирический герой не называется по имени, у него нет «живописного» образа, но в этом есть свой резон: предельно обнаженное, чуждое социальности, тождественное миру Я — открыто своим воплощениям, открыто любой «комбинации», любому виду тождества; трансформация — есть естественное состояние того Я, которое Анненский называет «неразложимым», противопоставляя его «биографическому Я» поэта.

Любопытно, что Анненский тоже отказывает Бальмонту в философичности, но ничуть не в упрек поэту, ничуть не в упрек его лире:

«Как бы то ни было, самый внимательный анализ не дал мне возможности открыть в изучаемой мною поэзии определенного философского миропонимания по той, вероятно, причине, что в лирике действуют другие определители и ею управляют иные цели, к философии не применимые. Самый же *эстетизм* едва ли может назваться миропониманием, по крайней мере философским. Другие мало интересны.»²⁹

Помнится, именно «эстетизм» Андрей Белый ставил в упрек Бальмонту. Анненский против «эстетизма» решительно ничего

не имеет и даже наоборот: именно «эстетизм» ставит в заслугу и Бальмонту, и вместе с ним всему новому искусству. И хотя никакой «философичности» в этом эстетизме Анненский не усматривает, совершенно очевидно, что для него этот «эстетизм» полон глубокого философского значения; более того: благодаря тонкому чувству этого значения, Анненский дал одно из самых глубоких и тонких определений лирического героя Бальмонта.

Отказавшись от всяких философских определений, Анненский признал за поэтическим Я не просто свободу, а тождественность миру. «Метерлинковское Я» Анненского — само есть мир, само есть космос, в который с философскими законами лучше и не «соваться». Наоборот, Б.Эллис, один из видных теоретиков символизма, рассматривает искусство как процесс (точнее, «один из процессов») познания и для него «метерлинковского Я», в котором нет познающего и познаваемого, не существует:

«Если мы прибавим, что Шопенгауэр созерцание понимал не только как познание «действительных объектов», всегда лишь адекватных их реальному содержанию, но также и как творческое, окрыленное воображением (фантазией) видоизменение самих объектов, как данных эмпирического восприятия, то понимание искусства, как различных видов единого, великого процесса познания, будет установлено окончательно».³⁰

Объектом исследовательской мысли Б.Эллиса является авторское Я, видоизменяющее мир объектов, но, стало быть, и лирический герой Бальмонта никак не мог трактоваться им в духе «метерлинковского Я», как нечто свободное, существующее само по себе, обладающее независимым космическим измерением. Для него символизм, практически, был все тем же романтизмом, для которого, по выражению Анненского, было характерно противопоставление воли и мира. Бальмонт воспринимался Эллисом как поэт, который от мира сознательно отказался, но, стало быть, от мира лишь «отвернулся», предпочитая ему игру своей фантазии. Таким образом, как видим, точка зрения Вл. Орлова, с которой мы упорно полемизировали на протяжении предыдущих глав, была не оригинальной, она восходит к «шопенгуианцу» Эллису. Эллис предпочитает лирику, в которой поэт находит тождество между миром объективных вещей и миром своей фантазии:

«Более мужественная, более пластичная, более космическая и как бы говорящая на всех языках, вещая лирика Тютчева и

поздняя Брюсова стоит много ближе к тому типу «лирики созерцания» объектом которой является вся вселенная, а методом — искание соответствий («correspondances») и аналогий между двумя мирами, которые, как мы старались доказать, и являются символическим постижением мира.

Напротив, музыка теней, невоплощенных и полувоплощенных обликов, тревожное желание, созерцая, высвободиться из-под опеки явлений, желание не столько познать, сколько любить вселенную, умение с какой-то почти детской, трогательной искренностью, с какой-то женственностью, этой музыкой нежности, коснуться каждого цветка и все-таки оставаться грустным и обманутым — все эти типичные для каждого истинного романтика черты сближаются в самых интимных созвучиях и линиях лирики Бальмонта и Фета».³¹

Как видим, для Эллиса символизм и романтизм понятия, в общем-то, тождественные. Символизм заключается в том, что поэт постигает (познает) два мира — внутренний и внешний, обнаруживает между ними логическую связь. И Бальмонт и Фет, с точки зрения Эллиса, предпочитают сосредотачиваться на мире внутреннем и, конечно же, тут Эллис прав. Но такой «субъект-объектный» («философский») подход к искусству как бы заранее предопределяет предпочтительное отношение к «биографическому Я» художника. Вместо того, чтобы логически объяснять нетождество мира фантазии с миром реальностей, поэт углубляется в мир фантазий. Ну, и, конечно же, получается, что поэт боится реальности, уходит «из-под опеки явлений», из под опеки собственной биографии, которая, конечно же, на стороне, так сказать, «биографического Я». Но мы помним, что с точки зрения Анненского, например, «биографическое Я» на стороне поэтических фантазий, мир авторской фантазии и есть мир, тот самый мир, который у Анненского получил определение «метерлинковское Я». Любопытно, что «эстетизм» Анненский противопоставил философии, хотя совершенно очевидно, что этот «эстетизм» очень близок шеллингианско-гегелевскому романтизму. Возможно, что для Анненского понятие «философия» было равносильно понятию «позитивизм». Во всяком случае, нам кажется, что трактовка бальмонтовского символизма Анненским в значительной степени обусловлена «философией немецкого идеализма». Это у Эллиса мир распадается на «объективную» и «субъективную» реальности, в то время как для «метерлинковского Я» характерно тождество мысли и материи, тут становление духа (языка)

есть становление природы и наоборот. Недаром Анненский писал: «Наш стих... идет уже от бесповоротно-сознанного стремления символически стать самой природою...». Воспринимая поэзию Бальмонта через призму его «биографического Я», Эллис воспринял его лирического героя как существо «трехмерное», но, только избегающее своих «исторических» обязанностей, пренебрегающее духом истории, духом познания. И, опять-таки, Эллис тонко почувствовал, что поэт «не боится смерти», но в *бессмертии* лирическому герою Бальмонта отказал:

«Он не боится Смерти, этой черной феи, знающей последнюю холодную тайну.

Смерть зовет он, как няню, как родную мать, зовет всей своей уже уставшей душой (еще шаг и мы будем иметь «уставшее поколение» Вл. Орлова — В.Д.).

Жизнь утомила меня,
Смерть, наклонись надо мной!
В небе — предчувствие дня,
Сумрак бледнеет ночной.
Смерть убаюкай меня...»³²

Эллис трактует бальмонтовское отношение к смерти в свете своей «субъект-объектной» эстетики, в то время как у Бальмонта тут сугубо блэйковская психология, для него смерть — одна из форм «всезизни» и, быть может, гораздо более интересная по своей сути, нежели «земная» жизнь. Эллис, трактуя поэтику Бальмонта, исходит из *своего* толкования смерти — как абсолютного конца, как *покоя*. Вот он приводит уже цитированный нами отрывок из Бальмонта:

«Не верь тому, кто говорит тебе,
Что смерть есть смерть: она — начало жизни...»
«...Пока ты человек, будь человеком
И на земле земное совершай,
Но сохрани в душе огонь нетленный
Божественной, мистической тоски...»³³

И как же Эллис интерпретирует этот отрывок?

«И это... стихотворение... дышит все той же примиренной успокоенностью истинного романтика, жаждущего откровений и успокоения для всей вселенной.»³⁴

От внимания Эллиса ускользнул тот момент, что лирический герой Бальмонта — принципиально бессмертен; он *играет* понятием смерти, приближаясь в этом отношении к немецким романтикам. К немецкому романтизму поэзию Бальмонта возвёл профессор С.А. Венгеров и хотя Венгеров ничего не говорит о лирическом герое Бальмонта, его общий взгляд на творчество поэта представляется нам очень важным.

«Настоящая глава уже была написана..., когда газетная рецензия обратила мое внимание на один труд, раньше хорошо мне известный по имени, но еще не прочитанный, где делается попытка, аналогичная моей, сблизить наши «новые течения» с романтизмом. Я говорю об «Истории западной литературы», выходящей под ред. проф. Ф.Д. Батюшкова и о помещенной в ней прекрасной статье проф. А.Ф. Брауна «Немецкий романтизм».

Проф. Браун говорит:

«Ему (немецкому романтизму) суждено было возродиться уже на наших глазах, возродиться в новых формах, но со старым идейным содержанием, в живописи Бёклина и его школы, в музыке Вагнера, понятой и оцененной лишь в конце XIX века, в философии Нитцше, в последних драмах Ибсена, в поэзии Метерлинка, Кнута Гамсуна, нашего Бальмонта и многих других, еще борющихся и ищущих».

...в данном случае меня чрезвычайно порадовало, что тут совершенно оставлен в стороне ничего не говорящий термин «символизм» и заменен гораздо более определенным «романтизмом», а несколько дальше и «нео-романтизм».³⁵

Мы остановились на этом суждении проф. Венгерова с тем, чтобы подчеркнуть различие между двумя одинаковыми терминами; и проф. Венгеров и Эллис используют термин «романтизм», но для Венгерова это именно *немецкий* романтизм, сущность которого заключалась не в противостоянии свободного индивида обществу или миру, а в принципиальной относительности и общества, и мира, и индивида, ирония немецких романтиков отнюдь не тождественна байроновской иронии... Немецкий романтизм во главу угла поставил собственно эстетическое сознание, собственно эстетическое мышление, воспринимая мир как художественно творящийся. Вот еще одна выдержка из статьи проф. Венгерова:

«...*исторически*, как реальный факт воздействия, немецкий романтизм никакого влияния на наши «новые течения» не оказал. Это теперь только русские «символисты» заинтересовались Новалисом. Первые же этапы русского символизма и модер-

низма протекали исключительно под влиянием Бодлэра, Верлена, Метерлинка, Эдгара По, а из немцев — Нитцше.

Но все-равно, по существу, немецкий романтизм, несомненно, сроден нашим «новым течениям»..., и можно вполне согласиться с проф. Брауном, когда он говорит:

«Искусство нашего времени переживает настроение, во многих отношениях напоминающее то, что когда-то пережито было немецким романтизмом. То же искание новых путей, то же стремление схватить и изобразить жизнь в ее целом, не с внешней ее стороны, не со стороны бесконечного разнообразия ее проявлений, а по существу изобразить то, что кроется за случайными частными явлениями и что составляет их сокровенную сущность. Искание бесконечного в конечных его проявлениях, жажда абсолюта в тисках тривиальной и непонятной действительности».³⁶

Поскольку Эллис воспринимает бальмонтовский символизм с точки зрения «классического» (байроновского) романтизма, где *ирония* гораздо более социальное понятие, нежели философское, постольку и смерть в эстетической системе Бальмонта он воспринимает однозначно, «внешне», так сказать... Венгеров ничего не говорит о лирическом герое Бальмонта, но зато кое-что говорит о «лирическом герое» нового искусства; интересно, что таковым ему видится босяк Горького:

«И эти взлеты к небу, как в буквальном, так и в переносном смысле — характернейшая черта всех босяков Горького. ...«Максим, давай в небо смотреть» — приглашает Коновалов автора, и они ложатся на спину и часами созерцают «голубую бездонную бездну»...

...Нет ничего необычайного и в том, что устами босяков Горького говорит самая новая полоса европейской и русской культуры. (курсив мой — В.Д.)».³⁷

Вот в этих-то последних строках и присутствует лирический герой Бальмонта, хотя, впрочем, присутствует *несаявно*, неназванно...

Конечно, если говорить точнее, то лирический герой Бальмонта смотрит не в небо, а наоборот: на землю; но поскольку он смотрит на землю с высоты небес, то сама идея Венгерова о связанности героя нового искусства с *небом* представляется важной для нас.

Очень интересна трактовка лирического героя Бальмонта, предложенная Е.В.Аничковым. Он воспринял лирического героя Бальмонта как феномен совершенно реалистический:

«Нет, не неоромантизм «новые веяния». ...Лунный поэт-романтик стал реалистом. ...Романтизм отрывает человека от природы, хотя и любят романтики мечтать о ее лоне. Реализм не требует никакого воспевания красот природы и никаких пышных фраз о ее величии. Но реализм зовет в нее самое, хочет, чтобы художник окунулся в природу, как в глубину прозрачную, чтобы жил он в ней и с ней, не выделял себя от нее, а помнил, что он только часть ее, такая же природа, такая же, как все прочее, игрушка ее неугомонной воли. ...Думалось: вновь возродилась романтика, мечтательность, оторванность от жизни и природы. Нет. Отнюдь не надо читать Бальмонта затвердивши: он романтик, он идеалист. Ничего тогда не поймешь ни в нем, ни в его стихах.»³⁸

Тут, вообще-то, прямой выпад против Венгерова, против его «неоромантической» теории, которую Венгеров развил в предисловии к разделу, написанному... Аничковым. Однако, нам кажется, что тут критики более спорят о словах. Хотя Аничков и говорит о реализме Бальмонта, но, в принципе, он очень близок к трактовке и проф. Венгерова и Иннокентия Анненского:

«Странно звучат эти стихи Бальмонта:

Живи, как зверь, без колебаний!

И в смерти будешь жить, как остов мощных зданий, которые заканчивают стихотворение «Слово завета»; их часто высмеивали остроумцы, не поняв, чего хочет поэт. Его стихи из «Во власти всех вещей» казались еще забавнее:

Заблудшую собаку я увижу пред собой —

Со зверем зверь, люблю ее. Но, сердце, дальше! Пой! Смешно это любить как зверь, жить как зверь, но тут настоящая правда о подвиге художника, детски, без колебаний увлекающегося всеми проявлениями бытия, потому что иначе не проникнуть в сущность мироздания, не сказать о нем своего певучего и премудрого слова».³⁹

С точки зрения Аничкова слово Бальмонта не только «певуче», но и «премудро». Бальмонт — *мудрый* художник, причем — художник-реалист. Известно, что очень высоко о творчестве Бальмонта отзывался А.П.Чехов. Но нас, опять-таки, отношение Чехова к Бальмонту занимает с точки зрения интересующей нас проблемы, проблемы лирического героя. Тут есть смысл обратиться к статье Александра Нинова «Чехов и Бальмонт».⁴⁰

Нинов касается очень важной темы, которая вплотную подводит нас к пониманию Чеховым лирического героя Бальмонта.

Нинов высказывает очень интересную (хотя и не неожиданную) теорию о прототипе Треплева в «Чайке»:

«...Чехов в Треплев не портретирует никого из реальных лиц. И ни одно конкретное лицо нельзя с полным основанием назвать прототипом героя его пьесы. С этой оговоркой можно указать также на любопытные соприкосновения между Треплевым и Бальмонтом. Три факта из биографии Бальмонта повторяются в личности и судьбе Треплева: Чехов назвал своего героя так же, как звали Бальмонта — Константин; Треплева, как и Бальмонта в свое время, изгнали из университета (явным образом за «неблагонадежность»); как и Бальмонт, Треплев в отчаянии решает на самоубийство, с той лишь разницей, что этот трагический шаг героя пьесы заканчивается не увечьем, как случилось с Бальмонтом, а настоящей смертью. Но самым существенным, пожалуй, является не биографический, а творческий аспект. В отличие от Тригорина (и добавим — от Чехова!) Треплев формулирует свое эстетическое кредо в том духе, что жизнь надо изображать «не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах».⁴¹

И тут Нинов цитирует соответствующее стихотворение Бальмонта, в котором поэт декларирует эту точку зрения. («Я жить не хочу настоящим...»). Нинов приводит цитаты из чеховских писем, где писатель пишет о том, как он любит и ценит талант Бальмонта, но, к сожалению, автор статьи не остановился более подробно на проблеме *духовной близости* Чехова и Бальмонта. Его попытка осветить эту проблему представляется нам несколько беглой:

«...при отчетливом понимании личных недостатков Бальмонта, игравшего попеременно роли и демонического «сверхчеловека», и Дон-Жуана, и русского Бодлера, искренне убежденного в своей гениальности, Чехову несомненно нравились экзотические бальмонтские стихи, был симпатичен его талант, столь не похожий на все, что сам Чехов, как художник, утверждал в современной литературе».⁴²

А между прочим, если мы используем замечательную идею Нинова о Бальмонте, как прототипе Треплева и обратимся к «Чайке», то, быть может, сможем найти ответ на вопрос о причинах симпатии Чехова к Бальмонту. Вот отрывок из пьесы, написанной «декадентом» Треплевым:

«Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа — это я... я... Во мне душа и Алек-

сандра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь».⁴³

Этот отрывок смело можно проиллюстрировать многими стихами из Бальмонта, да хотя бы теми, которые мы уже приводили, цитируя статью Аничкова: «Живи как зверь...; Со зверем зверь... и т.д.». Мы не утверждаем, но вполне вероятно, что в этом отрывке Чехов изобразил (сформулировал?) свое понимание *лирического героя Бальмонта*: художник — как «общая мировая душа», которая, в сущности-то, всегда одинока. Вот, кстати, пункт, где талант Бальмонта мог искренно *задеть, волновать* Чехова, где у Чехова к Бальмонту мог быть *свой* подход. Аркадина тихим, но очень слышным своим замечанием «Это что-то декадентское», как бы перебивает представление, и Треплев восклицает: «Мама!». Это «Мама!» — чеховское отношение к духовному состоянию, к духовному «возрасту» декадентов. Однако, ирония не переходила в насмешку, поскольку сочеталась с сочувствием; чувство «мировой души» не может быть дано писателю типа Боборыкина или Потапенко; новые формы требуют своеобразного перерождения самой писательской личности, принципиального изменения ее *биографии*. Художник-модернист — вечный ребенок, ребенок по существу, иначе как же углядеть тождество между «пиявкой и Шекспиром»? Между прочим, пьеса Треплева понравилась Евгению Сергеевичу Дорну:

«Дорн: Константин Гаврилович, мне ваша пьеса чрезвычайно понравилась. Странная она какая-то, и конца я не слышал, и все-таки впечатление сильное. Вы талантливый человек, вам надо продолжать».

...Да... Но изображайте только важное и вечное. Вы знаете, я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен, но если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту.»⁴⁴

Короче говоря, Дорн описывает Треплеву... *лирического героя Бальмонта*. И то, что эти слова звучат в устах солидного и интеллигентного Дорна свидетельствует о вполне серьезном отношении Чехова к бальмонтскому герою. Очень может быть, что и сам Евгений Сергеевич Дорн «срисован» с князя Александра Ивановича Урусова, с которым Чехов был дружен, и

который оказывал покровительство Бальмонту. Об Урусове Бальмонт писал: «Он не писал стихов, но сам был живой поэмой...»⁴⁵

Спустя два года между Дорном и Треплевым состоялся еще один диалог, из которого явствует, что Дорн «не писал стихов, но сам был живой поэзией»:

«Треплев. Почему Генуя?»

Дорн. Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная...»⁴⁶

А.Нинов настолько увлекся идеей «сближения» Чехова и Бальмонта, что даже предположил (правда, только *предположил*), что бальмонтское стихотворение «Чайка» могло вдохновить Чехова на создание одноименной пьесы. Однако, сюжет стихотворения ничего общего с сюжетом пьесы не имеет: у Бальмонта «безумная» Чайка носится над морем, у Чехова же речь идет о птице, подстреленной просто так, от скуки, от нечего делать. Если уж «сближать» Чехова и Бальмонта, то не по линии «стихотворение — пьеса», а по линии «поэзия — театр». Чехов — создатель нового театра; то есть, собственно, такой же революционер в области искусства как и Бальмонт. Очень может быть, что «мировая душа», сыгранная Ниной Заречной — лирический герой Чехова-драматурга, недаром же первое представление «Чайки» провалилось точно так же, как и «декадентская» драма Треплева. Артисты Александринского театра не поняли, что играли не мелодраму, а *музыкальное произведение*. В поэзии Бальмонта Чехов *узнавал* собственные эстетические идеи.

«Вы знаете, я люблю Ваш талант, и каждая Ваша книжка доставляет мне немало удовольствия и волнения. Это, быть может, оттого, что я консерватор.»⁴⁷

Ни Боборыкину, ни Потапенко не пришло бы в голову назвать себя «консерваторами», тут Чехов недвусмысленно намекнул на глубокую парадоксальность своего «консерватизма», на свой глубокий интерес к новым формам, на свои собственные искания в этой области. В своей статье Нинов приводит очень интересный отрывок из воспоминаний Б.А.Лазаревского, когда в разговоре о поэте Ляпунове Чехов помянул Бальмонта:

«...Видите ли, Ляпунов отличный, чудесный поэт, но он не может оставить серьезного следа в литературе, потому что форма, в которую он облакает свои стихи, создана не им, а его предшественниками: Кольцовым, Некрасовым. А вот, например, К.Д.Бальмонт, стихотворения которого многим очень не нравятся, он все-таки огромный поэт, потому что он создал свое, совсем новое...»⁴⁸

С этой же точки зрения воспринимал творчество Бальмонта Максимилиан Волошин. Для него Бальмонт был новатором, причем таким, творчество которого «перевернуло» всю русскую поэзию, повлияло на литературу в целом:

«Разве можно говорить о «литературной деятельности» Бальмонта? Но я понимаю этот юбилей: это русская молодая поэзия празднует совершеннолетие; ей сегодня исполнилось двадцать пять лет.

Двадцать пять лет тому назад при звуке первых стихотворений Бальмонта она очнулась от того старческого сна, в который погружалась постепенно. Бальмонт был действительно заревом грядущих зорь... Мы — свидетели их.»⁴⁹

Волошин дает краткий, но очень выразительный «портрет» *лирического Я* Бальмонта. И здесь, кстати говоря, он полемизирует с теми (с Брюсовым, например), кто ставил Бальмонту в вину его увлечение *мигом, минутой*:

«Для Бальмонта нет времени, — того обычного времени, измеряемого минутами, днями и годами. Его время измеряется вечностью и мгновением. За эти двадцать пять лет он пережил только одно мгновение, создал только одно стихотворение, был влюблен только один раз.»⁵⁰

Любопытно, что, как и Вячеслав Иванов, Волошин как бы «отодвигает» Бальмонта от символизма:

«Кто же Бальмонт в русской поэзии? Первый лирический поэт? Предтеча? Родоначальник? Выше он — или ниже других живущих?»

На это нельзя ответить. Его нельзя сравнивать. Он весь — исключение. Его можно любить только лично...

Кто же Бальмонт?

— Зарево зорь...»⁵¹

Но ведь сам же Волошин в начале статьи писал: «...это русская молодая поэзия празднует свое совершеннолетие; ей сегодня исполнилось двадцать пять лет». Значит получается, что Бальмонт, действительно, — «родоначальник». Да и как же иначе понять волошинское сравнение Бальмонта с «заревом

зорь»? Конечно, тут есть элемент игры с названием одной из бальмонтовских книг, но есть и та мысль, что Бальмонт это — начало...

К «родоначальникам» русского символизма относил Бальмонта и О.Мандельштам:

«Начнем с отца русского символизма — Бальмонта. От Бальмонта уцелело поразительно немного — какой-нибудь десяток стихотворений. Но то, что уцелело, воистину превосходно, и по фонетической яркости, и по глубокому чувству корня и звука выдерживает сравнение с лучшими образцами заумной поэзии.»⁵²

О лирическом герое Бальмонта Мандельштам ничего не говорит. Для нас важно и интересно, что он считает Бальмонта «отцом русского символизма», что же касается самой бальмонтовской философии, то она Мандельштама просто не интересует, да он в нее и не верит:

«...В лучших своих стихотворениях — «О ночь, побудь со мной», «Старый дом» — он извлекает из русского стиха новые и после не повторявшиеся звуки иностранной, какой-то серафической фонетики. Для нас это объясняется особым фонетическим свойством Бальмонта, экзотическим восприятием согласных звуков. Именно здесь, а не в вульгарной музыкальности, источник его поэтической силы.»⁵³

Тут употребление термина «серафическая фонетика» ничуть не означает, что для Мандельштама Бальмонт был «певцом серафического». Мы помним, что для Мандельштама поэзия и вообще-то является «служанкой серафима». Более того, серафическую фонетику Бальмонта Мандельштам склонен объяснять не философией поэта, не его мировоззрением, а «особым фонетическим свойством», то есть совершенно тавтологически. Конечно, можно было бы выделить такие мандельштамовские определения как «иностранная фонетика», «экзотическое восприятие», чтобы и в нем признать читателя, почувствовавшего «потусторонность» бальмонтовского героя. Между прочим, Мандельштам космичность Бальмонта чувствовал, но относился к ней равнодушно, если не сказать критически:

«От разбухшего, пораженного водянойкой больших тем раннего символизма почти ничего не осталось. Грандиозные космические гимны Бальмонта оказались детски слабыми и беспомощными по фактуре стиха.»⁵⁴

Равнодушие Мандельштама к бальмонтовскому космизму объясняется еще и тем, что не в космизме видел он источник

обновления поэзии. Акмеист Мандельштам пользовался малейшим поводом к тому, чтобы выразить свою неприязнь к к космическим претензиям символистов:

«...символисты были плохими зодчими. Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто.»⁵⁵

Вот какими словами кончает Мандельштам свою статью «Франсуа Виллон»:

«Я хорошо знаю, что я не сын ангела, венчанного диадемой звезды или другой планеты,» — сказал о себе бедный парижский школьник, способный на многое ради хорошего ужина.

Такие отрицания равноценны положительной уверенности.»⁵⁶

Мандельштам увлекся «развенчанием ангела символизма» настолько, что, говоря о символизме, игнорировал *собственно небесный*, если так можно выразиться, контекст направления:

«Alles Vergangliches Ist nur ein Gleichnis. Все преходящее только подобие. Возьмем к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Неужели ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы и т.д.? Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического «леса соответствий» — чучельная мастерская.

Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой.»⁵⁷

Вообще-то, «кивая» в сторону «контрдансов соответствий», Мандельштам кивает в сторону Эллиса, а для Эллиса символизм был романтизмом, не более. У него предметы внешнего мира «кивали» в сторону авторской фантазии, но это ли мы видим в ранней поэзии Бальмонта, в символистских стихах Блока? Именно в «намехах и недоговариваниях» таится подлинная музыкальность символистской поэзии, та самая музыкальность, которую Мандельштам называет «вульгарной». У Бальмонта не «подмигивание», а *диалектика*, у него солнце есть в то же время и луна, восхождение есть нисхождение и т.д. Отказав символизму в философичности, сосредоточившись на фонетических «чудесах» символизма, Мандельштам, естественно, превратил

его в «чучело», которое как-то уж очень лихо сравнивает с заумной поэзией, причем в несомненную пользу последней. Между прочим, Хлебникова, например, Мандельштам тоже «выводит» из «филологии», из попытки уйти в старославянский язык, точнее, в «праязык». Из филологии выводит Мандельштам даже Розанова! И каков результат?

«Филология — это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках. Самое лениво сказанное слово в семье имеет свой оттенок. И бесконечная, своеобразная, чисто филологическая словесная нюансировка составляет фон семейной жизни. Вот почему тяготение Розанова к домашности, столь мощно определившее весь уклад его литературной деятельности, я вывожу из филологической природы его души, которая в неутомимом искании орешка шелкала и лущила свои слова и словечки, оставляя нам только шелуху. Немудрено, что Розанов оказался ненужным и бесплодным писателем.»⁵⁸

Но ведь и Бальмонтская поэзия выводится Мандельштамом из его «серафической фонетики», так мудро ли, что и за Бальмонтом оставлен какой-нибудь «десяток стихов»?

К сожалению, ничего не говорит о лирическом герое Бальмонта Ю. Балтрушайтис в своей статье «О внутреннем пути К. Бальмонта»⁵⁹, однако в статье Балтрушайтис дает прекрасное определение самого понятия «лирический герой» — для него это «внутренний человек в поэте».⁶⁰ Так что, уловленная Мандельштамом «серафическая поэтика» Бальмонта исходит от «внутреннего человека», который с нашей точки зрения *не есть собственно человек*, а является если не серафимом, то демоном, если не демоном, то «Ариэлем» и т.д. Для Балтрушайтиса лирический герой Бальмонта все-таки человек, который постепенно совершает эволюцию до полного растворения в мире.

«И это растворение человека в мире, отождествление человека с миром, является всепроникающим знаком второго душевного уровня в поэзии Бальмонта».⁶¹

Балтрушайтис не ставит вопроса о том, *каким* становится «этот человек», *растворившись в мире*, хотя совершенно естественно задаться вопросом: можно ли сохранить свой человеческий лик в случае такого вот «растворения»? «Второй душевный уровень» Бальмонта, согласно Балтрушайтису, выражен в приходе поэта к пантеизму. Очень интересна другая мысль Балтрушайтиса, которая связывает Бальмонта с новейшими творческими исканиями его современников:

«Всеим своим долгим и полным изумительных откровений творчеством он упорно решал и отчасти уже решил коренную и очередную задачу современной души, единственную задачу современного творчества, как она сказалась в тяготении всего искусства наших дней. А эта задача — в последовательном восхождении внутреннего опыта людей к рождению нового космического мифа.»⁶²

Если Мандельштам иронизировал по поводу «космических претензий» символизма, то Балтрушайтис связывает с этими «претензиями» само бытие новейшего искусства, духовное бытие современного человека. Но только ли Балтрушайтис? В какой степени В. Хлебников является «заумным» поэтом, в такой же степени «заумным» художником является К. Малевич, писавший следующее:

«Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом изъеденный шашлями. И на самом деле в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара Земли.»⁶³

То, что К. Малевичу казалось «еще не осознанным», на самом деле уже было «осознано», пережито русской поэзией. Под словами Малевича смело мог подписаться Бальмонт и подписаться мог уже в конце XIX века. В своей статье о Малевиче Е. Ковтун пишет:

«Многие русские философы, поэты, художники начала нашего века вернулись к идее древних мыслителей, считая духовный мир человека типологически подобным вселенной. Малевич писал: «Череп человека представляет собою ту же бесконечность для движения представлений, он равен вселенной, ибо в нем помещается все то, что видит в ней».⁶⁴

С одной стороны, человек тут как бы «усушается» — речь идет о его «черепе»; с другой стороны — человек расширяется до пределов вселенной. Лирический герой новейшего искусства — не есть человек в «антропологическом» смысле этого слова. Скорее всего, этого героя можно определить как *человеческое*...

В своем сонете, посвященном Скрябину, Бальмонт писал:

...Завихрил лики в токе звуковым,
Они светились золотом и сталью,
Сменяли радость крайнюю печалью,
И шли толпы. И был певучим гром,

И человеку бог был двойником —
Так Скрябина я видел за роялью.⁶⁵

Пожалуй, тут Бальмонт дает идеальное определение своего лирического героя: двойник бога. Но если это действительно так, то прав ли был Жирмунский, когда говорил о «преодолении символизма»? Бальмонт ввел в русскую литературу *нового лирического героя*, который оказался совершенно «непреодолимым» для русского искусства. Достаточно открыть В.Хлебникова, чтобы убедиться в этом:

...Судеб виднеются колеса,
С ужасным сонным людям свистом
И я, как камень неба, несся
Путем не нашим и огнистым.
Люди изумленно изменяли лица,
Когда я падал у зари.⁶⁶

Тайна хлебниковского новаторства не в погружении поэта в «праисторический» язык (в «филологию»), а в принципиально последовательном декларировании «нового» лирического героя, который является двойником и небесных тел, и тел земных, а, в конечном итоге, наверное, и двойником самого Бога. Совершенно прав был Р.Дуганов, когда писал:

«Часто... природную символику Хлебникова толкуют как призывы к историческому возврату в прошлое человечества. На самом деле вся его поэзия как раз говорит о будущем и о движении вперед. Хлебников был убежден, что никакое развитие невозможно без возвращения, однако оно мыслилось им не как движение вспять...»⁶⁷

Лирический герой нового искусства — существо вневременное, всепространственное. С рассуждением Малевича о бесконечности, вмещающей в «черепе человека», можно сопоставить следующий отрывок из Б.Пастернака:

«...от каждой умирающей личности остается доля этой неумирающей, родовой субъективности, которая содержалась в человеке при жизни и которою он участвовал в истории человеческого существования. ...может быть этот предельно субъективный и всечеловеческий угол или выдел души есть извечный друг действия и главное содержание искусства...»⁶⁸

То, что Пастернак тут называет «родовой субъективностью», «выделом души», «родовым углом», всё это можно заменить

одним понятием: чувство. Именно *чувство*, по Пастернаку, и есть «извечный друг действия»; недаром, в «Охранной грамоте» он пишет:

«Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения. Оно его списывает с природы. Как же смещается природа? Подробности выигрывают в яркости, проигрывая в самостоятельности значенья. Каждую можно заменить другою. Любая драгоценна. Любая на выбор годится в свидетельства состоянья, которым охвачена вся переместившаяся действительность.»⁶⁹

Собственно говоря, тут описан феномен бальмонтовской поэзии; описана «свобода подробностей», торжество «натуры». Лирическим героем Пастернака является *чувство*, комплекс ощущений, добровольно «отказавшихся» от «апперцепции», от критической (аналитико-синтетической) функции «чистого разума». Лирический герой Пастернака — человек «после смерти», внеисторическое существо как комплекс всеисторических (космических) ощущений.

...О, как он велик был! Как сеткой конвульсий
Покрылись железные щеки,
Когда на Петровы глаза нагнулись,
Слезя их, заливы в осоке!

...Был тучами Петр, как делами завален.
В распоротый пасмурный парус
Ненастья — щетиною ста готовален
Врезалась царская ярость...

Здесь Петр Первый не исторический персонаж, не герой истории, а природное явление, не человек, а *человеческое*, Петр Первый тут — «состояние природы», которое, в свою очередь, состоит из множества равноправных «подробностей». И петербургское небо, и заливы, и темперамент царя — все это моменты «сдвинутой природы», моменты, определяющие угол смещения, но, стало быть, и силу чувства. Человек «после смерти» уже не является субъектом; это значит, что в своей «практике» он имеет дело не с объектами, а с такими же «душами», как и он сам:

Весна, я — с улицы, где тополь — удивлен,
Где даль — пугается, где дом — упасть боится,

Где воздух — синь, как узелок с бельем
У выписавшегося из больницы...

Сквозь эту метафорику просвечивает бальмонтовский «супрематизм».

Правда, у Бальмонта гораздо больше эгоцентризма, поскольку его лирический герой, не «человек после смерти», не «комплекс ощущений», не безличное чувство, а создан, все-таки, по образу и подобию Божию (двойник Бога), то есть в полном смысле слова — продукт традиции, хотя традицию и ломающий. Тут есть смысл обратиться к одному очень интересному размышлению Пастернака:

«Люди, рано умиравшие, Андрей Белый, Хлебников и некоторые другие, перед смертью углублялись в поиски новых средств выражения, в мечту о новом языке, нашаривали, нащупывали его слоги, его гласные и согласные.

Я никогда не понимал этих розысков. По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил свое новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов.

Так на старом моцартовско-фильдовском языке Шопен сказал столько ошеломляюще нового в музыке, что оно стало вторым ее началом».⁷⁰

То, что Пастернак говорит тут о Шопене, вполне применимо к творчеству Бальмонта, к его роли и месту в истории русского искусства.

II

Как только в советской России было понято, что Бальмонт не намерен возвращаться к себе на Родину, его начали замалчивать и в конце-концов «замолчали», так что всякая литература о Бальмонте означала прежде всего *возвращение к Бальмонту*. Надо сказать, что впервые к Бальмонту «вернулись» на Западе. Из наиболее выдающихся работ можно указать на следующие: статья проф. Вл.Маркова «Bal'mont: A Reappraisal»;⁷¹ монография Хильдегард Шнейдер «Ранний Бальмонт»;⁷² большая вступительная статья Родни Петерсона к сборнику стихов Бальмонта, составленному Вл.Марковым;⁷³ а также монография

Сильвии Алтхауз-Шёнбюхер «Константин Д.Бальмонт. Параллели к Афанасию Фету».⁷⁴

Каждая из этих работ представляет выдающийся вклад в дело исследования творчества Бальмонта, в дело «возвращения» поэта в круг научных интересов, в круг научного литературного творчества. В статье Маркова «Bal'mont: A Reappraisal», дается обзор творчества поэта, говорится о философичности его поэзии, об огромном диапазоне его творчества, ученый убежден в неизбежности «почетного возвращения» Бальмонта в родную ему литературу. Вопросы о лирическом герое Бальмонта Марков не поднимает, как не поднимает этого вопроса в своей монографии и Хильдегард Шнейдер, сосредотачивая свое внимание на метафоризме бальмонтовской поэтики. Ее разнообразный и углубленный подход к бальмонтовской метафоре, раскрывает «диалектичность» бальмонтовского мышления, то есть — глубокую его философичность («сознательность»).

Очень интересна монография Сильвии Алтхауз-Шёнбюхер «Константин Д.Бальмонт. Параллели к Афанасию Фету.» Полно и убедительно автор раскрывает родство двух поэтов, однако о лирическом герое Бальмонта как существе *принципиально отличном* от лирического героя Фета, на страницах книги не возникает.

На связь лирического героя («лирического я») Бальмонта и с Шелли, и с Блэйком, на явные теософские корни этого Я указывает в своей статье Родни Паттерсон, следуя «традиции», установленной Владимиром Марковым. Сущность этой традиции — признание того факта, что поэзия Бальмонта глубоко философична, далеко не так «бессознательна», как принято о ней думать.

В советской научной литературе довольно долгое время отношение к творчеству Бальмонта было если не пренебрежительное, то снисходительное. Для примера сошлемся на такого авторитетного и глубокого знатока русской литературы, как С.Аверинцев:

«Вообще говоря, русская лирика к XX веку окончательно выявляет два противоположных отношения к поэтическому слову. Один путь — преодолевать обособленность отдельно слова, размывать его контуры и грани. Здесь в свою очередь представляются различные возможности. Одна из них — сливать слово с другими словами, растворив его в навязчиво-захватывающих вибрациях созвучий и ритма; при этом ни созвучия, ни ритм не должны давать «спотыкающихся» остановок, для чего созвучия

ориентируются на господство гласных и сонантов, а ритм — на плавность. Наиболее грубо это осуществил Бальмонт. Когда у него слова:

Ландыши, лютики, ласки любовные,

Ласточки лепет, лобзанье лучей... — перерождаются в однообразное переливающееся журчанье и струенье звука «л», каждое едичное слово со своим происхождением, со своей историей, со своим резко очерченным смыслом явно перестает приниматься в расчет. Слова идут не «поштучно», а «на вес», не «в розницу», а «оптом».⁷⁵

Но справедливы ли эти претензии? Совершенно очевидно, что эти чисто классицистские ожидания от поэзии символистской обусловлены влиянием Вячеслава Иванова, творчеству которого посвящена статья С.Аверинцева. В самом деле, о каком «каждом единичном слове со своим происхождением, со своей историей...» может идти речь, когда перед нами царство голый субъективности, да, к тому же, субъективности *внеисторической!* В этом подходе не только влияние «вячеславоивановского», филологического подхода к поэзии, когда таковая воспринимается как *письменное искусство*, здесь и игнорирование самой природы лирического героя Бальмонта. Отход поэта от *филологической* трактовки слова, воспринимается как «вульгарная музыкальность», и вульгарная именно потому, что поэт отклоняется от «словесно-понятийной», культурно-текстовой природы слова (вспомним Вячеслава Иванова, который говорил о Бальмонте, что он «какой-то не наш»). Что и говорить, в поэзии Бальмонта, *физиология* явно предпочитается *филологии*, состояние чисто физиологической неги, например, выраженное в строках, приведенных Аверинцевым, действительно, «беднее» по содержанию, нежели иные перенасыщенные филологией и мифологией строки Вячеслава Иванова, но тут тоже, между прочим, есть над чем призадуматься: даже и буйные страсти кабинетной эрудиции далеко не всегда могут привести нас именно к «филологии», с таким же успехом они могут привести нас к «физиологии книжника», которая, в сущности, ничем не превосходит любое другое «элементарное» переживание. Да и «филология» ли, в конечном итоге, является целью поэзии? Филология ее средство, а не цель. В своих лучших стихах Вячеслав Иванов прост и напевен.

Очень интересно пишет о лирическом герое Бальмонта П.Громов в его работе «А.Блок. Его предшественники и современники».⁷⁶

«...Бальмонт полностью обезличил лирический субъект, «я для всех и ничей» — эта лирическая формула целиком покрывает пеструю экзотику и «сверхчеловеческие» восклицания, которыми Бальмонт декорирует свой лирический субъект, лирическое «я» его стихов полностью безлично; в дальнейшем это обстоятельство порождает у самого поэта жестокий и полностью безвыходный кризис уже в самом начале нового века.»⁷⁷

Тут возникает целый ряд вопросов: как это возможно «декорировать свой лирический субъект» экзотикой и восклицаниями? В виде чего (или кого) этот «субъект» представляется, если его можно «декорировать»? Быть может, критик хочет сказать, что под пестрым покрывалом бальмонтовских слов он не разглядел *личности, лица*, то есть не оправдались его ожидания, родственные ожиданиям Вл.Орлова, которому под покровом бальмонтовского слова мерещился некий бледный и вялый юноша, пораженный общественно-политической реакцией.

Если верить П.Громову, то получается, что Бальмонт никогда из кризиса и не выходил: своим обезличенным лирическим субъектом он покрыл «пеструю экзотику и восклицания», а в дальнейшем..., но какое «дальнейшее» может быть у явного эстетического тупика? Тут либо критику нравятся стихи раннего Бальмонта, но он не знает, как совместить эту реакцию с «предсудительным» девизом «я для всех и ничей», либо критик тут просто вынужден считаться с той неслыханной славой, которая выпала на долю Бальмонта в начале века. Что бы там ни было, но подход П.Громова есть подход, опять-таки, «исторический». Совершенно верно, ограниченность лирического субъекта привела поэта к глубокому и затяжному кризису, но этот кризис не был «полностью безвыходным». Утверждению этому противоречит тот факт, что Бальмонтом на протяжении двадцатого столетия было написано немало очень сильных, совершенно изумительных стихов. Мы уже писали о том, что лирический герой Бальмонта со временем «историзовался», легализовался, так сказать, в истории, в чем, собственно, и заключался для поэта выход из кризиса, но эта тема лежит уже за пределами данного исследования.

«Очевидно, что то радикальное доведение до конца, до абсурда внутренних противоречий фетовской поэзии, которое произвел Бальмонт, полностью обезличивший лирический субъект, целиком подчинивший стих аморфному «лирическому потоку», еще более обостряет проблему, стоящую не только перед Блоком, но и перед целым рядом молодых поэтов.»⁷⁸

Оказывается, что уже А.Фет приступил к «обезличиванию субъекта», Бальмонт же лишь успешно завершил начатое, тем самым едва не заведя в тупик всю русскую поэзию, особенно младших символистов. Как видим, «преодолением символизма» советское литературоведение занималось еще очень долго, и, видимо, вот почему оно нуждалось в Бальмонте: внеисторический субъект упорно игнорировал глубоко «историческую» аргументацию новейших поборников реализма, без «преодоления» же этого субъекта победа не могла считаться полной...

К идее об «инопланетной» (внеисторической, нетутошной) природе лирического героя Бальмонта наиболее серьезно отнесся Вл. Орлов. Правда, серьезность эта заключается не в признании этой идеи, а, опять-таки, в ее отрицании, но, во всяком случае, эта идея, так или иначе, а фигурирует в рассуждениях ученого:

«Когда-то, в литературном фельетоне, Андрей Белый охарактеризовал Бальмонта как инопланетное существо, ненароком залетевшее на Землю — чтобы «бледным нежитем пройтись по Арбату», а потом снова чертить круги по орбите Земля-Луна-Солнце-Земля. Это, конечно, символистская стилизация, отчасти в духе самого Бальмонта. Однако так, а не иначе воспринимали поэта его современники. Аспект восприятия знаменателен, но внеисторичен».⁷⁹

Почему-то критическая статья Белого названа тут «фельетонном». Наверное потому, что сама идея сравнить Бальмонта с инопланетным существом кажется Вл. Орлову «фельетонной», несерьезной. Выше уже говорилось, что Белый сравнивал Бальмонта с инопланетным существом, отнюдь не имея в виду *реальное тождество* между поэтом и инопланетянином; Белый тонко и точно уловил *дух* бальмонтской поэзии, дал имя ее лирическому герою. И вот эту-то сущность бальмонтского творчества, этот «центральный нерв» его поэзии Вл. Орлов называет «стилизацией», отчасти в духе самого Бальмонта. Орлов категорически не хочет признавать за лирическим героем Бальмонта никакого «инопланетного происхождения», а отсюда и совершенно естественное противоречие в следующем его суждении: «Однако так, а не иначе воспринимали поэта его современники. Аспект восприятия знаменателен, но внеисторичен».

Каким образом *восприятие* поэта его современниками может быть «знаменательным», но «внеисторичным»? Ведь само по себе восприятие есть феномен исторический. Восприятие может быть ошибочным, безвкусным, каким угодно, но оно есть культурно-

исторический факт и именно поэтому *знаменательно*. Идея внеисторичности лирического героя Бальмонта настолько чужда советским исследователям, что они, скорее, вычеркнут из истории реальный исторический факт, нежели согласятся с реальным бытием *внеисторического*...

«За эволюциями и фиоритурами инопланетного существа стояло реальное, «арбатское» бытие. Бальмонта знают мало, судят о нем понаслышке, — так что есть очевидный смысл воспроизвести, хотя бы в сжатом виде, пеструю канву его длинной жизни».⁸⁰

Но здесь лирический герой отождествляется с самим поэтом. Совершенно очевидно, что Бальмонта никто не считал «инопланетянином»; каждый нормальный человек понимает, что за лирическим героем поэта стоит *сам поэт*, который может жить как на Арбате, так и в любом другом месте. Лирический герой это представитель поэта в мире искусства, в мире коллективной фантазии, коллективного воображения. Объявить это воображение «внеисторичным», значит уничтожить саму природу культурного мышления, которое, конечно же, в силу своей «фантастичности» не определяется целиком и полностью собственно историческим процессом.

Лирический герой Бальмонта тут подменен вполне «реальным», вполне «историческим» юношей, за которым стоит не поэт, а «Арбат», а за Арбатом стоит усталое поколение, а за усталым поколением стоит «безвременье» и «застой», а за всем за этим уже простирается сплошная политическая реакция. Пространство так загромождено социально-политическими атрибутами, что из-за всей этой «реакции» звезды, наверное, светили тогда в полсилы и, конечно же, при такой обстановке никакой «инопланетянин», никакой «серебряный гость» в русской литературе появиться просто не мог, это было исключено.

«Молодой Бальмонт, как мы видели, испытал известное воздействие народнических идей, — правда, к тому времени уже ослабленных, вырождавшихся в идеологию осторожно-аккуратного либерализма...»⁸¹

Не желая «уступить» лирического героя *искусству*, оставляя его во власти *истории*, Орлов так или иначе, вольно или невольно, а отождествляет лирического героя Бальмонта с самим поэтом:

«За всем многообразием тем, мотивов, веяний и влияний стоит, как и полагается в лирике, литературная личность (?) поэта — на сей раз беспримерно своевольная, капризная, страш-

но изменчивая и податливая... ..Отсюда — раздробленность того лирического «я», которое стоит за стихами Бальмонта...»⁸²

Как Орлов пишет о Бальмонте, так, наверное, Ленин писал о народниках, или еще о каких-нибудь «друзьях народа»... Как будто поэт есть политический деятель, обязанный придерживаться партийной программы. К тому же, получается так, будто за стихами Бальмонта стоит капризная *литературная личность* (?) Бальмонта, а отсюда и раздробленность «лирического я», стоящего за... стихами Бальмонта. Воистину странное нагромождение... Бальмонтов! Этой логической трудности не возникло бы, если бы с самого начала критик отнесся к лирическому герою Бальмонта как к существу внеисторическому, как к детищу фантазии, точнее говоря, как *к принципу фантазирования*. Однако, повторяем еще раз: Орлова очень беспокоят космические претензии бальмонтовского героя. От этих претензий он отмахивается как от дурного призрака:

«Попытка воссоздать космологическую картину мира в самом существе своем противоречила духу декадана, утратившего представление о целостности».⁸³

Именно «космологическую картину мира» и воссоздавал символизм, не только «утративший», но *болезненно остро* ощущавший *целостность* мира... (помимо самого Бальмонта тут вполне уместно вспомнить о космических и натурфилософских идеях А.Блока). Скорее всего наоборот: политики и прочие социальные деятели (так называемые «революционеры») утратили чувство целостности, чувство космоса, к которому взывали символисты, наверное, на всю революционную братию производившие впечатление «сумасшедших». Но, как известно, не символисты, а именно «революционеры» привели Россию к тому сумасшествию, в результате которого Бальмонта забыли на несколько десятков лет.

«Бальмонту до известной степени оказалось близким тютчевское чувство космоса — как причастности человека к «мировой жизни», как сознания того, что твое частное бытие растворено в общем... Здесь перед Бальмонтом, казалось бы, приоткрывались новые возможности, но он не сумел воспользоваться ими в должной мере».⁸⁴

Бедный Бальмонт! То он усугубил фетовские противоречия, чуть не погубив родную поэзию, то оказался недостойным продолжателем дела Тютчева... Нам же кажется, что Бальмонт *сполна* использовал новые возможности «космологического подхода», он положил начало новой традиции,

он «автор» подлинно революционного переворота в искусстве...

В заключение мы укажем на крошечную по размерам, но очень важную по своей тенденции статью Л.Е.Ляпиной «Метрический и строфический репертуар К.Д.Бальмонта».⁸⁵

Л.Е.Ляпина не занимается *содержанием* лирики Бальмонта, она тщательно (с помощью статистических методов) анализирует метрику и строфику бальмонтовских стихов; ее вывод о «революционной» роли Бальмонта в русской поэзии основан на изучении данных, которые совершенно не рассматривались в данной работе, однако, выводы, которые сделаны исследователем, настолько приближаются к нашим, что мы считаем своим долгом привести их здесь, в заключительной главе:

«Итак, вся эволюция стиха Бальмонта определялась постоянными поисками выразительности стиховых форм. Фундаментом этих поисков постоянно был классический русский стих, возможности которого Бальмонт продемонстрировал в разных аспектах. Наряду с этим Бальмонт был одним из тех, кто открывал путь традициям XX в. (активное освоение пеонов, твердых строфических форм, сверхдлинные строки, многообразная рифмовка, прицезурные наращения и усечения слогов и т.д.)».⁸⁶

Согласно автору, Бальмонтовский стих не в тупик завел русскую поэзию, а наоборот — обогатил ее возможности. Нам кажется, что это касается не только формальной, но и содержательной стороны бальмонтовского стиха, и прежде всего — его «космологизма», который превращает Бальмонта в одну из ключевых фигур для понимания процессов, происходящих в русском искусстве XX столетия.

ENDNOTES

- ¹ М.С.Альтман. «Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановым», *Труды по русской и славянской филологии, XI, литературоведение*, Ученые записки Тартуского университета, выпуск 209, Тарту, 1969, стр.312.
- ² Вячеслав Иванов. «О лиризме Бальмонта», *Аполлон*, №№ 3-4, стр.36
- ³ Там же, стр.36
- ⁴ Там же, стр.42
- ⁵ Там же, стр.42
- ⁶ Там же, стр.37
- ⁷ Там же, стр.38
- ⁸ Там же, стр.39
- ⁹ Там же, стр.39
- ¹⁰ Валерий Брюсов. *Собрание сочинений в семи томах*, т.6, Художественная литература, М, 1975, стр.253.
- ¹¹ Там же, стр. 254
- ¹² Там же, стр. 254
- ¹³ А.Белый. *Луг зеленый*, «Бальмонт», 1904. стр.208
- ¹⁴ Там же, стр.210
- ¹⁵ Там же, стр.210
- ¹⁶ Там же, стр.214-215.
- ¹⁷ Там же, стр.214.
- ¹⁸ Там же, стр.214.
- ¹⁹ Там же, стр.216
- ²⁰ Там же, стр.221.
- ²¹ *Луг зеленый*. «Символизм и современное русское искусство», стр.35.
- ²² Там же, «Символизм и современное русское искусство».стр.50.
- ²³ Александр Блок. «О лирике», *Собр. соч. в шести т.т.*, т.5, М,1971, стр.121
- ²⁴ Там же, Бальмонт. стр.290.
- ²⁵ Иннокентий Анненский. «Бальмонт-лирик», *Книги отражений*, АН СССР, М, 1979, стр.99.
- ²⁶ Там же, стр.99-100.
- ²⁷ Там же, стр.100.
- ²⁸ Там же, стр.102-103.
- ²⁹ Там же, стр.108.
- ³⁰ Эллис. *Русский символизм*, М, 1910, стр.10
- ³¹ Там же, стр.55
- ³² Там же, стр.58-59
- ³³ Там же, стр.59
- ³⁴ Там же, стр.59
- ³⁵ Проф.С.А.Венгеров. «Русский неоромантизм», *Русская литература XX века*. 1890-1910, Под редакцией проф.С.А.Венгерова, Изд. т-ва «Мир», Москва, 1914. стр.16
- ³⁶ Там же, стр.22.
- ³⁷ Там же, стр.25-26.
- ³⁸ Е.В.Аничков. «Бальмонт», *Русская литература XX века*, стр.77.
- ³⁹ В.Аничков. «Бальмонт», *Русская литература XX века*. 1890-1910, Под ред.проф. С.А.Венгерова. «Мир», М,1914. стр.76-77.
- ⁴⁰ А.А.Нинин. «Чехов и Бальмонт», (по новым материалам). *Studia Slavica Hung.* 32/1-4.1986, Akademiai Kiado, Budapest, p.p.211-241.
- ⁴¹ Там же, стр.217.
- ⁴² Там же, стр.218.
- ⁴³ А.П.Чехов. «Чайка», *Собр.соч.* в 8 тт. т.7, стр.152.

- ⁴⁴ Там же, стр.157.
- ⁴⁵ К.Д.Бальмонт. *Стихотворения*, стр.613.
- ⁴⁶ А.Чехов. *Собр. соч.* в 8 тт. Т.7, стр.185.
- ⁴⁷ Цитируется по: А.Нинин. «Чехов и Бальмонт», стр.218.
- ⁴⁸ Там же, стр.240.
- ⁴⁹ Максимилиан Волошин. «Зарево зорь». *Лики творчества*, Наука, Л, 1988, стр.409.
- ⁵⁰ Там же, стр.537.
- ⁵¹ Там же, стр.539.
- ⁵² О.Мандельштам. «Буря и натиск», *Слово и культура*, М, Советский писатель, 1987, стр.206.
- ⁵³ Там же, стр.206-207.
- ⁵⁴ Там же, стр.204.
- ⁵⁵ «Утро акмеизма», Там же, стр.170.
- ⁵⁶ «Франсуа Виллон», Там же, стр.106.
- ⁵⁷ «О природе слова», Там же, стр.65.
- ⁵⁸ Там же, стр.61.
- ⁵⁹ стр.206. Ю.Балтрушайтис. «О внутреннем пути К.Бальмонта», *Заветы*, 1914, №6, отд.III, с.62-68.
- ⁶⁰ Там же, стр.64.
- ⁶¹ Там же, стр.65.
- ⁶² Там же, стр.68.
- ⁶³ Цитируется по статье Евг.Ковтуна «Казимир Северинович Малевич», *Огонёк*, №33, авг, 1988. вкл.2.
- ⁶⁴ Там же, вкл.3.
- ⁶⁵ К.Д.Бальмонт. «Звуковой зазыв. (А.Н.Скрябин)», *Избранное*, М.,1983, стр.632.
- ⁶⁶ В.Хлебников. *Стихотворения. Поэмы. Драммы. Проза*. М, 1986, стр.51.
- ⁶⁷ Р.Дуганов. «О Хлебникове», Там же, стр.27.
- ⁶⁸ Б.Пастернак. «Автобиографический очерк». Цитируется по Б.Пастернак. *Поэзия*, Вступ. статья Н.Анатольевой. Посев, Frankfurt, 1960, стр.15.
- ⁶⁹ Б.Пастернак. *Охранная грамота*. Избранное в двух томах. Т.2. с.174.
- ⁷⁰ Б.Пастернак. *Избранное в двух томах*. Т.2, стр.235.
- ⁷¹ VI.Markov «Bal'mont: A Reappraisal», *Slavic Review*, June, 1969.
- ⁷² Hildegard Schneider, *Der Fruhe Bal'mont*. (Entersuchungen zu seiner Metahporik). Wilhelm Fink Verlag Munchen. 1970.
- ⁷³ Rodney L.Patterson, «Bal'mont». In *К.Бальмонт. Избранные стихотворения и поэмы*, Wilhelm Fink Verlag Munchen. 1975.
- ⁷⁴ *Konstantin D.Bal'mont Parallelen zu Afanasij A.Fet*. Herbert Lang, Bern Peter Lang Frankfurt/M. 1975.
- ⁷⁵ С.Аверинцев. «Вячеслав Иванов». Предисловие к кн. *Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы*, Советский писатель, Л, 1976.
- ⁷⁶ П.Громов. *А.Блок. Его предшественники и современники*, М-Л, 1966.
- ⁷⁷ Там же, стр.84.
- ⁷⁸ Там же, стр.89.
- ⁷⁹ Вл.Орлов. «Бальмонт, жизнь и поэзия», К.Д.Бальмонт. *Стихотворения*, Советский писатель, 1969, с.12.
- ⁸⁰ Там же, стр.12.
- ⁸¹ Там же, стр.43.
- ⁸² Там же, стр.52-53.
- ⁸³ Там же, стр.58.
- ⁸⁴ Там же, стр.58.
- ⁸⁵ Л.Е.Ляпина. «Метрический и строфический репертуар К.Д.Бальмонта», *Проблемы теории стиха*, АН СССР, Ленинград, 1984, стр.177-192.
- ⁸⁶ Там же, стр.191.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение, нам хотелось бы еще раз подчеркнуть, что данная работа ни в какой степени не претендует на попытку полного описания творчества Бальмонта. Цель данной книги значительно скромнее — указать на проблему лирического героя как проблему символизма в целом.

Если согласиться с нашей точкой зрения, если принять концепцию «космического» героя Бальмонта, то вот в каком ключе предстает перед нами дальнейшая судьба лирического героя: лирический герой Бальмонта «оземляется», «окультуривается», постепенно растворяется в человеческой истории, сливается с нею и через это слияние утрачивает свою оригинальность. Мы совершенно сознательно остановились на самом пороге феноменальной славы Бальмонта, на пороге его таких «громких» книг, как «Горящие Здания», «Будем Как Солнце» и «Только Любовь». В этих книгах лирический герой Бальмонта завоевал широкое признание, стал героем всенародно признанным, но славу он оплатил компромиссом, в котором им была утрачена чистота его звездного происхождения. Поскольку в данной работе нас интересовал исключительно «звездный» герой Бальмонта, постольку мы не будем касаться наиболее знаменитых книг, в которых звездная чистота лирическим героем утрачена, а остановимся на одном из последних стихотворений сборника «Тишина», так как в этом стихотворении, собственно, уже виднеется будущая драма поэта: раздвоение его лирического героя, отказ от своей небесной сущности, отступление перед соблазном земного, исторического бытия.

Стихотворение называется «Дон Жуан». Это даже, собственно, не стихотворение, а «Отрывки из ненаписанной поэмы». Поэт попытался соединить «классического» победителя женщин со своим лирическим героем, природа которого андрогинна, происхождение которого звездно. Если душа лирического героя Бальмонта была материальна (тучи, воздух, огонь и т.д.), то, все-таки, это была текучая материя *Космоса*, что превращало человекообразное существо в титана (Антея). Что же касается бальмонтовского Дон Жуана, то он сосредоточился на сугубо земных страстях и вся его мощь, в результате, оказалась ходульной, поскольку никакого космизма для *земного*, низменного успеха не требуется. Вот тут-то и появляется тот искусственный,

режущий фальшью пафос, который еще долгое время потом будет преследовать Бальмонта, либо малыми каплями, либо довольно внушительными дозами отравляя музыку его стихов:

Промчались дни желанья светлой славы,
Желанья быть среди полубогов.
Я полюбил жестокие забавы,
Полеты акробатов, бой быков,
Зверинцы, где свиваются удавы,
И девственность, вводимую в альков —
На путь неопикуемых видений,
Блаженно-извращенных наслаждений...

Тут, собственно говоря, поэт занимается *самооправданием*, он оправдывает измену собственным космическим идеалам в угоду чисто календарному потоку времени. А чтобы не выглядеть «изменником», он усиленно романтизирует всё то, в чем нет ни малейшей романтики с точки зрения того же Шелли, например... Вместо романтики получается мелодрама. Тонкий философский лиризм, присущий «космической» лирике Бальмонта, вдруг подменяется ярко раскрашенной олеографией, какой-то безудержной саморекламой:

...Любовь и смерть, блаженство и печаль
Во мне живут красивым сочетаньем,
Я всех маню, как тонущая даль —
Уклончивым и тонким очертаньем,
Блистательно-убийственным, как сталь
С ее немим змеиным трепетаньем.
Я весь — огонь, и холод, и обман,
Я — радугой пронизанный туман.

Когда «любовь и смерть» сочетались не в лирическом герое Бальмонта, не в его «исторической» индивидуальности, а в мире как таковом, в мире как космическом целом, заодно растворявшем в себе и лирического героя Бальмонта, тогда и сам герой производил более сильное впечатление: он был тождественен Духу, сама материя стиха была телесным его воплощением.

Теперь же лирический герой выражает себя через собственную биографию, то есть через ассиметричное, календарное свое бытие, которое и заняло место поэзии в биографии героя. Поэзия из всеохватывающей *формы* (то есть из цели) превратилась в

средство, в способ выражения частной цели, в способ поддержания частного интереса... Нам представляется следующая картина: лирический герой Бальмонта постепенно «уплотняется», «историзируется», тем самым, вступая в своеобразное соперничество с собственной «телесной оболочкой» — языком, с самой «стиховой стихией». Этот переломный момент и был «кризисным» в творческой биографии Бальмонта. Когда лирический герой Бальмонта окончательно «уплотнился», он обрел прежнее величие в своей глубокой философской созерцательности, но это величие уже другого эстетического измерения: реалистического. Космическое в этой новой поэзии Бальмонта из *субъекта созерцания* превратилось в *объект созерцания*, то есть утратило собственно символистскую основу.

Несчетность душ, горенье изумруда,
Мерцание Небесных жемчугов, —
Да буду я меж вас, уйдя отсюда,
Звездой меж звезд, над сонмами веков...¹

Впрочем, как уже не раз говорилось выше, дальнейшая эволюция лирического героя Бальмонта, его «опредмечивание», в рамки данной работы уже не входит, хотя, конечно же, было бы очень интересно проследить, как постепенно разрушалась хрупкая «космическая» оболочка бальмонтовского героя, как это разрушение отразилось на структуре стиха, как долго и мучительно перерождалась поэзия Бальмонта...

Чем «реалистичнее» становился лирический герой в поэзии Бальмонта, тем «небеснее» он становился в его прозе, где искал своеобразного убежища от процесса перерождения. Мы совершенно сознательно завершаем книгу этой идеей, дабы подчеркнуть, что работа по изучению лирического героя Бальмонта — только начинается, что это ключ к такому пониманию бальмонтовского творчества, в котором воскреснет образ *единого и неделимого* Бальмонта, образ, за признание которого так долго и упорно борется проф. В. Марков.

В заключение, повторяем еще раз: рамки этой книги совершенно сознательно ограничены следующей задачей — показать новаторские принципы в поэзии Бальмонта как принципы новаторские для русской поэзии в целом; постараться убедить читателя в том, что революционность символистской идеологии Бальмонта заключается в его лирическом герое, родившемся за пределами Земли...

ENDNOTES

¹ К. Д. Бальмонт. «К звездам». *Избранные стихотворения и поэмы*. Вступление и комментарии Владимира Маркова. Wilhelm Fink Verlag, Munchen, 1975, стр. 482.

БИБЛИОГРАФИЯ

I

К.Д. Бальмонт. *Полное собрание стихов*. I-X, 1907-1914, Москва, Скорпион, 1913.

К.Д. Бальмонт. *Стихотворения*. Библиотека поэта, Большая серия, Ленинград, Советский писатель, 1969.

К.Д. Бальмонт. *Избранные стихотворения и поэмы*, Auswahl, Vorwort und Kommentar von Vladimir Markov. With an introduction by Rodney L. Patterson. Munchen, Wilhelm Fink Verlag, 1975.

К.Д. Бальмонт. *Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи*. Москва, Художественная литература, 1983.

К.Д. Бальмонт. *Горные вершины*, М, Книгоиздательство «Гриф», 1904.

К.Д. Бальмонт. *Белые зарницы*, СПб, изд. Пирожкова, 1908.

К.Д. Бальмонт. *Поэзия как волшебство*, М., Скорпион, 1915.

К.Д. Бальмонт. *Под новым серпом*, Берлин, издательство «Слово», 1923.

К.Д. Бальмонт. *Воздушный путь*, Берлин, издательство «Огоньки», 1923.

II

Althaus-Schonbucher, S. *Konstantin Bal'mont. Parallelen zu Afanasii A. Fet.* (Symbolismus und Impressionismus), Frankfurt/M, Herbert Lang, Bern, Peter Lang, 1975.

Аничков, Е. «Бальмонт». *Русская литература XX века*. Под ред. проф. С. Венгерова, Москва, Т-во Мир, 1914.

Анненский, И. «Бальмонт-лирик», *Книги отражений*, Москва, АН СССР, 1979.

Балтрушайтис, Ю. «О внутреннем пути Бальмонта», *Заветы*, 1914, № 6.

Белый, А. «Бальмонт», *Луг зеленый*, New York and London, Johnson Reprint Corporation, 1904.

Иванов, В. «О лиризме Бальмонта», *Аполлон*, №№ 3-4.

Ляпина, Л. «Метрический и строфический репертуар К.Д. Бальмонта», *Проблемы теории стиха*, Ленинград, АН СССР, 1984.

Markov, VI. «Bal'mont: A Reappraisal», *Slavic Review*, June, 1969.

Орлов, Вл. «Бальмонт. Жизнь в поэзии.», в кн. *К.Д. Бальмонт. Стихи*. М., Библиотека поэта, Большая серия, 1969.

Орлов, Вл. «Бальмонт, жизнь и поэзия», *К.Д. Бальмонт. Стихотворения*, М., Советский писатель, 1969.

Peterson, R. «Bal'mont», в *К. Бальмонт. Избранные стихотворения и поэмы*, Munchen, Wilhelm Fink Verlag, 1975.

Schneider, H. *Der Fruhe Bal'mont.* (Untersuchungen zu seiner Metaphorik). Munchen, Wilhelm Fink Verlag, 1970

III

Аверинцев, С. Вступительная статья к кн. *Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы*. Библиотека поэта, малая серия. Ленинград, Советский писатель, 1976.

Альтман, М. «Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановым». *Труды по русской и славянской филологии, XI, литературоведение*, Ученые записки Тартуского университета, выпуск 209, Тарту, 1969.

Анненский, И. *Книги отражений*, Москва, АН СССР, 1979.

Анненский, И. «О Сологубе», в кн. *О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и рецензии*. Составлено Анастас. Чеботаревской. Репринт, Ann Arbor, Ардис, 1983.

Бахтин, М. *Эстетика словесного творчества*. М., АН СССР, 1979.

Белый, А. *На рубеже двух столетий*. Репринт, Chicago, 1966.

Белый, А. *Между двух революций*. Репринт, Chicago, 1966.

Блок, А. *Письма Александра Блока к родным*. Предисловие и примечания М.А. Бекетовой. Ленинград, 1927.

Блок, А. *Собрание сочинений в восьми томах*. 1960-1963, Госиздат, Москва-Ленинград.

Блок, А. *Собрание сочинений в шести томах*, Москва, 1971.

Боцяновский, В. «О Сологубе, Недотыкомке, Гоголе, Грозном и пр.», в кн. *О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и рецензии*. Репринт, Ann Arbor, Ардис, 1983.

Брюсов, В. *Дневники 1891-1910*, М., Изд. М. и С. Сабашниковых, 1927.

Брюсов, В. *Собрание сочинений в семи томах*, М., Советский писатель, 1975.

Венгерова, З. *Литературные характеристики*, СПб, 1897.

Вертлиб, Е. «О природе символа у Андрея Белого и Вячеслава Иванова». *Гнозис*, 1979, № 4, New York.

Волошин, М. «О Федоре Сологубе», в кн. *О Федоре Сологубе*, Ардис, 1983.

- Волошин, М. *Лики творчества*, Наука, Ленинград, 1988.
- Гете, И.В. *Собрание сочинений в десяти томах*, М, Художественная литература, 1980.
- Гиппиус, З. *Живые лица*, Репринт, Munchen, Wilhelm Fink Verlag, 1980.
- Гинзбург, Л. *О лирике*. Ленинград, Советский писатель, 1964.
- Горнфельд, А. «Недотыкомка», *Товарищ*, № 242.
- Громов, П. А. *Блок. Его предшественники и современники*, М-Л., Советский писатель, 1966.
- Гумилев, Н. *Письма о русской поэзии*. Петроград, «Мысль», 1923.
- Джонсон, И. «В мире мечты», в кн. *О Федоре Сологубе...*, Ann Arbor, Ардис, 1983.
- Дуганов, Р. «О Хлебникове», *В.Хлебников. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза*. Москва, Советская Россия, 1986.
- Жемчужная, З. *Пути изгнания*, Эрмитаж, Тенафлу, 1987.
- Иванов, В. *По звездам*. Статьи и афоризмы. СП, Оры, 1909.
- Иваск, Ю. Вступительная статья. В кн. *В.В. Розанов. Избранное*. Нью-Йорк, 1956.
- Ковтун, Е. «Казимир Северинович Малевич», *Огонек*, № 33, авг. 1988.
- Литературное наследство*, тт.27-28, Москва, 1937.
- Максимов, Д. *Поэзия и проза Александра Блока*. Ленинград, Советский писатель, 1981.
- Мандельштам, О. *Стихи*, Большая Серия, Л, Советский писатель, 1973.
- Мандельштам, О. *Слово и культура*, М, Советский писатель, 1987.
- Мифы народов мира. Энциклопедический словарь в двух томах*, М, Советская Энциклопедия, 1982.
- Нарский, И.С. *Западно-европейская философия XIX века*, Москва, Высшая школа, 1976.
- Нинов, А.А. «Чехов и Бальмонт», *Studia Slavica Hung*, Budapest, Akademiai Kiado, 32/1-4, 1986.
- Пастернак, Б. *Охранная грамота*, Избранное в двух томах, Москва, Художественная литература, 1985.
- Пастернак, Б. *Поэзия*, Посев, Frankfurt/M, 1960.
- Платон *Собрание сочинений в трех томах*, т.3-ий, М, АН СССР, 1971.

Поэтический строй русской лирики, Ответств.ред. Г.М.Фридендер. Москва, Наука, 1973.

- Озеров, Л. *В мире Блока*. М, Советский писатель, 1981.
- Роднянская, И.Б. «Лирический герой». *Краткая литературная энциклопедия*, Москва, Советская Энциклопедия, 1967.
- Роднянская, И.Б. «Лирический герой», *Литературный энциклопедический словарь*. М, Советская Энциклопедия, 1987.
- Сологуб, Ф. *Мелкий бес*, Москва, АН СССР, 1933.
- Сологуб, Ф. *Стихотворения*, Библиотека поэта, Большая серия. Ленинград, Советский писатель, 1979.
- Тынянов, Ю. *Архаисты и новаторы*. Munchen, Wilhelm Fink Verlag, 1967.
- Хлебников, В. *Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза*. Москва, Советская Россия, 1986.
- Чехов, А.П. *Собрание сочинений в восьми томах*. Москва, «Правда», 1970.
- Чуковский, К. *Книга об Александре Блоке*. Берлин, «Петрополис», 1921.
- Шеллинг, Ф. *Введение в умозрительную физику*, Одесса, 1933.
- Шеллинг, Ф. *Система трансцендентального идеализма*, Ленинград, АН СССР, 1936.
- Шеллинг, Ф. *Философия искусства*, М, Наука, 1966.
- Шестов, Л. «Поэзия и проза Федора Сологуба». В кн. *О Федоре Сологубе*. Ардис, Ann Arbor, 1983.
- Эллис (Кобылинский Л.Л.) *Русский символизм*, Москва, Мусарет, 1910.
- IV
- Гинзбург, Л. *О литературном герое*, Л, Советский писатель, 1979.
- Gibian, G., Tjalsma, H.W. *Russian Modernism*, Cornell University Press, 1976.
- Гофман, М. *Поэты символизма*, Репринт, Munchen, Wilhelm Fink Verlag, 1970.
- Donchin, G. *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, The Hague, Mouton & Co., 1958.
- Erlich, V. *The Double Image, Concept of the Poets in Slavic Literatures*. Baltimore, The Johns Hopkins Press, Maryland, 1964.
- Peterson, R. *The Russian Symbolists. An Anthology of Critical and Theoretical Writings*, Ardis, Ann Arbor, 1986.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Августин Аурелиус — 59, 167
 Аверинцев С. С. — 19, 36, 58, 59, 168, 175, 181
 Альтшуллер М. Г. — 37
 Альтман М. — 174
 Аничков Е. В. — 49, 58, 60-62, 154, 155, 157, 174, 180
 Анненский И. Ф. — 147-151, 155, 174, 180, 181
 Ахматова А. А. — 14, 35
- Балтрушайтис Ю. К. — 162, 175, 180
 Баратынский Е. А. — 25, 29
 Батюшков Ф. Д. — 153
 Бах Иоганн Себ. — 14
 Бахтин М. М. — 11, 35, 181
 Бекетова М. А. — 35
 Бёклин Арнольд — 153
 Белый Андрей — 11-13, 16, 17, 19, 21-23, 26, 29, 34, 35, 37-39, 42, 51, 90, 143-147, 149, 166, 170, 174, 180, 181
 Блок А. А. — 13-18, 20, 21, 24, 26, 29-39, 51, 60, 146, 147, 161, 169, 172, 181-183
 Блэйк Вильям — 41-44, 51, 55, 58, 67, 72, 167
 Боборыкин П. Д. — 157
 Бодлер Шарль — 45, 154, 156, 158
 Боцяновский В. — 31, 36, 37, 181
 Браун А. — 153, 154
 Брюсов В. Я. — 25-29, 36, 37, 39, 51, 142, 143, 145, 151, 159, 174, 181
- Вагнер Рихард — 86, 89
 Верлен Поль — 21, 24, 154
 Венгеро С. А. — 58, 59, 153, 155, 174
 Венгерова З. А. — 58, 59, 181
 Вертлиб Е. А. — 16, 35, 181
 Волошин М. А. — 24, 36, 37, 99, 159, 175, 181, 182
 Врубель М. А. — 22
- Гамсун Кнут — 153
 Гегель Фридрих — 60, 61
- Гёте Вольфганг — 37, 49, 62, 95, 120, 182
 Гинзбург Л. Я. — 10, 13, 35, 182, 183
 Гиппиус З. Н. — 27, 29-32, 37, 38, 47, 55, 60, 182
 Гиршман М. М. — 26-29, 37
 Гоголь Н. В. — 16, 36
 Гойя Франсиско — 40
 Горнфельд А. Г. — 36, 182
 Городецкий С. М. — 25, 37
 Горький Максим — 154
 Гофман М. — 183
 Эль Греко — 129
 Громов П. П. — 10, 60, 168, 169, 175, 182
 Гумилев Н. С. — 14, 35, 182
- Джонсон И. — 182
 Дидро Дени — 37
 Достоевский Ф. М. — 20, 62, 95, 120, 124
 Дуганов Р. В. — 164, 175, 182
- Жемчужная З. Н. — 37, 182
 Жирмунский В. М. — 164
- Ибсен Генрик — 153
 Иванов Вяч. Ив. — 16-19, 21, 26, 29, 34-36, 39, 58, 60, 61, 139, 140-142, 144, 145, 159, 168, 174, 180, 182
 Иваск Ю. П. — 24, 31, 36, 37, 182
 Измайлов А. — 102
- Кант Иммануил — 17, 60
 Ковтун Е. — 163, 175, 182
 Кольцов М. — 159
 Коппе Фр. — 24
 Кузьмина-Караваева Е. Ю. — 14, 35
- Лазаревский Б. А. — 158
 Ленин В. И. — 172
 Лермонтов М. Ю. — 9, 13, 48, 60, 106, 107, 118
 Ляпунов — 158
 Ляпина Л. Е. — 173, 175, 180
 Леонардо да Винчи — 54

- Максимов Д. Е. — 10, 35
 Малевич К. С. — 163, 164, 175, 182
 Мандельштам О. Э. — 33, 38, 56, 57, 62, 160, 161-163, 175, 182
 Марков Вл. Ф. — 100, 166, 167, 175, 178-180
 Мейерхольд В. Э. — 12
 Мережковский Дм. С. — 146
 Метерлинк Морис — 15
 Микельанджело — 54
- Надсон С. Я. — 9
 Нарский И. С. — 182
 Некрасов Н. А. — 9, 159
 Нинов А. А. — 155, 156, 158, 174, 175, 182
 Ницше Фридрих — 153, 154
 Новалис — 153
- Озеров Л. А. — 35, 104, 110, 138, 183
 Ориген — 58
 Орлов Вл. Н. — 27, 99-108, 110, 111, 138, 150, 152, 169, 170, 172, 175, 180, 181
- Пастернак Б. Л. — 164, 165, 175, 182
 Петр Первый — 165
 Пирожков — 61
 Платон — 17, 35, 36, 182
 Плещеев А. Н. — 101
 По Эдгар — 41, 44, 46, 154
 Полонский Я. П. — 101, 113, 118
 Потапенко И. Н. — 157, 158
 Прокофьев С. С. — 84
 Пушкин А. С. — 24, 48, 60
- Роднянская И. Б. — 35
 Розанов В. В. — 24, 36, 37, 42, 90, 162, 182
 Россетти Данте Габриел — 42
- Сабашниковы М. и С. — 37
 Северянин И. В. — 110
 Скрябин С. Н. — 163, 164, 175
 Соловьев Вл. В. — 18, 146
 Сологуб Федор — 19-21, 22, 24, 26, 31-33, 36, 182, 183
 Случевский К. К. — 101

- Толстой Л. Н. — 62
 Тынянов Ю. Н. — 10, 15, 32, 35, 38, 183
 Тютчев Ф. И. — 48, 49, 60, 118, 172
- Урусов А. И. — 100, 157
 Уитмен Уолт — 53, 55, 67, 72, 86, 89, 132
 Уайльд Оскар — 86, 98
- Фет А. А. — 36, 48, 60, 101, 118, 151, 167, 170
 Философов Д. В. — 146
 Фридлиндер Г. М. — 183
- Хлебников В. В. — 162-164, 166, 175, 182, 183
- Чеботаревская А. Н. — 36
 Чехов А. П. — 155, 156, 158, 174, 175, 182, 183
 Чуковский К. И. — 13, 16, 33, 35, 38, 183
- Шелли Перси — 43, 46, 49, 51, 53, 55, 62, 86, 167
 Шеллинг Фридрих — 61, 183
 Шекспир Вильям — 41, 52, 62, 94, 95, 157
 Шестов Лев — 20, 33, 38, 183
 Шопенгауэр Артур — 12, 90, 150
 Шопен Фредерик — 166
- Эллис Борис — 150-154, 161, 183
- Althaus-Schönbucher, S. 167, 168, 180
 Altshuller, M. 37
 Gibian, G. 183
 Donchin, G. 183
 Erlich, V. 183
 Petersen, R. 166, 167, 175, 181, 183
 Tjalsma, H. 183
 Schneider, H. 166, 167, 175, 181

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	7
ГЛАВА I. НАШЕСТВИЕ АНГЕЛОВ (Лирический герой в символизме)	10
ГЛАВА II. АРХАНГЕЛЫ ХОДЯТ ПО ЗЕМЛЕ (Лирический герой в эссеистической прозе Бальмонта)	39
ГЛАВА III. СЕРЕБРЯНЫЙ ГОСТЬ (Лирический герой в художественной прозе Бальмонта)	63
ГЛАВА IV. БЕЗБРЕЖНОСТЬ (Лирический герой в ранней поэзии Бальмонта)	101
ГЛАВА V. УЗНАННЫЙ (Лирический герой Бальмонта в критике и истории литературы)	139
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	176
БИБЛИОГРАФИЯ	180
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	184

Отпечатано в типографии
^New ^England Publishing Co.,
728 Hampden st.,
Holyoke, MA 01040
(413) 539-90-731

В 1992 году вы можете приобрести в нашем издательстве:

Аксёнов В. «Аристофаниана с лягушками». (Пьесы)	10.00
Ашкенази В. «Преодолевая границы». (Мемуары)	12.50
Броуде Инна. «От Ходасевича до Набокова»	10.00
Вайль П., Генис А. «Родная речь». (Статьи, 200 с.)	12.00
Галич Александр. «У микрофона». (172 с.)	12.00
Гандельсман В. «Шум земли». (Стихи, 100 стр.)	8.00
Губерман И. «Прогулки вокруг барака». (200 с.)	10.00
Довлатов С. «Чемодан» (Рассказы, 140 с.)	7.50
Дэвидсон П. «Посвящается Ахматовой» (Антол., 160 с.)	10.00
Езерская Белла. «Мастера» (Кн. 1 и 2)	8.00 и 10.00
Елагин Иван. «Тяжелые звезды». (Стихи, 350 с.)	12.00
Ерёмин Михаил. Стихотворения	8.50
Ефимов И. «Архивы Страшного суда». (Роман, 320 с.)	8.50
Ефимов Игорь. «Светляки». (Афоризмы, 110 с.)	8.00
Ефимов Игорь. «Седьмая жена». (Роман 420 с.)	14.00
Жемчужная З. «Пути изгнания». (Восп. 300 с.)	14.00
Зайчик Марк. «Феномен». (Рассказы, 184 с.)	8.50
Зернова Руфь. «Женские рассказы». (160 с.)	7.50
Иванов Георгий. «Третий Рим». (Избр. проза)	14.00
<i>Избранная проза семидесятых.</i> (260 стр.)	14.00
Лосев Лев. «Тайный советник». (Стихи)	8.00
Лосев Лев. «Чудесный десант». (Стихи)	9.00
Лосская Вероника. «Цветаяева в жизни». (320 с.)	15.00
Матлин Владимир. «Эффект Либерзона». (Рассказы)	8.00
Муравина Нина. «Встречи с Пастернаком» (220 с.)	15.00
Найман Анатолий. Стихотворения	8.00
Озерная Н. «Разговорник для новых американцев»	9.00
Платова В. «Неяркая жизнь Сани Корнилова». (Расс.)	7.50
Полторацкий Н. П. «Иван Александр Ильин». (320 с.)	17.00
Поповский Марк. «Дело академика Вавилова». (280 с.)	10.00
<i>Поэтика Иосифа Бродского.</i> (Статьи, ред. Л. Лосев)	12.00
Ратушинская Ирина. «Сказка о трех головах». (Расс.)	7.50
Ратушинская Ирина. Стихи. (На русс., англ., фран.)	8.50
Рачко Марина. «Через не могу». (Повесть, 100 с.)	6.50
<i>Россия глазами женщин.</i> (Лит. антология, 190 с.)	8.50
Свирский Г. «Прощание с Россией». (160 с.)	8.50
Суслов Илья. «Мои автографы» (Рассказы, 200 с.)	10.00
Телесин Ю. «1001 советский полит. анекдот»	10.00
Троцкий Лев. «Дневники и письма» (304 с.)	14.00
Шварц А. «Жизнь и смерть Михаила Булгакова»	12.00
Шляпентох В. «Открывая Америку» (200 с., иллюстр.)	9.00
Эткинд Ефим. «Стихи и люди». (160 с.)	9.00

Заказы и чеки отправлять по адресу: Hermitage, P.O.Box 410
Tenafly, N.J. 07670, USA.

К стоимости заказа добавьте 2.00 дол. на пересылку (независимо
от числа зак. книг). При покупке 3-х и более книг скидка 20%.