

Н.В.Барковская

ПОЭЗИЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Учебное пособие
Издание 3-е, дополненное

Екатеринбург

2010

УДК 882(09)
ББК Ш5(2-Р)5
Б25

В оформлении обложки использована картина
В.Васнецова «Гамаюн, птица вещая», 1895

Б25 Барковская Н.В. Поэзия “серебряного века”.
Учеб. пособие. Издание 3-е, дополненное. Екатеринбу-
бург. 2010. 194 с.

Рассматриваются основные течения в русской поэ-
зии конца XIX – начала XX века. Дается анализ поэзии
наиболее характерных образцов произведений разных ав-
торов и разных жанров для использования в учебных целях
студентами и в практике преподавания учителями-
словесниками.

Предназначено для изучения в курсе русской лите-
ратуры конца XIX – начала XX века по новым программам в
педвузе и средней школе.

Научный редактор –

д-р. филол. наук, проф. Н.Л.Лейдерман

Рецензенты –

д-р. филол. наук, проф. В.В.Химич

д-р. филол. наук, проф. Ю.М.Проскурина

© Уральский государственный педагогический универси-
тет, 1993

© Барковская Н.В. 1999, 2010

ISBN 5-7186-0071-6

1-е изд.

ISBN 5-7186-0312-X

2-е изд., доп.

ISBN 978-5-7186-0428-3

3-е изд., доп.



ВВЕДЕНИЕ

Последние годы открыли перед читателем целый “материк” – литературу начала XX века, поэзию “серебряного века”. Вышли сборники стихотворений Бальмонта и Ахматовой, Мандельштама и Северянина, поэтические антологии. Расширилось наше представление о дооктябрьском творчестве Блока и Маяковского, изменилось отношение к нереалистическим течениям. Мы стали понимать, что символизм – это не просто “мистика” и “уход от жизни”, акмеизм не только “эстетство”, а футуризм вовсе не один лишь “эпатаж”.

Огромный интерес к “серебряному веку” требует от учителя изменить количественно и качественно систему уроков по литературе дооктябрьского периода. Нужны уроки, знакомящие учащихся с современным литературоведческим взглядом на сущность крупнейших поэтических течений, а также уроки, посвященные творчеству выдающихся поэтов. Настоящее пособие призвано оказать помощь в разработке цикла уроков по сложной и новой для школьного изучения теме. Учителю не предлагаются готовые конспекты, а предоставляется методическая свобода.

Можно по-разному организовать материал в зависимости от количества часов, отведенных на тему, от особенностей класса и его подготовленности к анализу лирики, наконец, в соответствии с личными пристрастиями и обеспеченностью литературой. Можно раскрывать тему в историко-литературном аспекте (как это сделано в настоящем пособии), поставив в центр проблему лирического героя. Возможно выделение одной, сквозной темы, объединяющей все уроки, например образ Петербурга в поэзии символистов, акмеистов, футуристов. Можно строить урок на сопоставлении творчества Н. Гумилева и А. Ахматовой,

А. Ахматовой и М. Цветаевой. Интересно использовать форму урока-концерта. См., например: Данилина Т. М. Литературная композиция «Москва Марины Цветаевой» // Литература в школе. 1997. № 5; Пастухова Л. «Если душа родилась крылатой...» (Литературно-музыкальная композиция о жизни и творчестве М. Цветаевой) // Литература в школе. 1991. № 3.

Наша задача – дать литературоведческий материал, нужный для подготовки к урокам, расставить первые, самые общие ориентиры в богатейшем поэтическом наследии “серебряного века”. Такая задача определила и логику построения пособия: от характеристики течений – к творческим индивидуальностям, от эстетических основ и деклараций – к их преломлению в поэтике конкретных стихотворений. Значительное место отведено анализу символизма как центрального поэтического течения. Выбирая поэтов для монографического анализа, мы исходили не только из своеобразия их поэтического дарования, но и из степени характерности для определенного течения.

Творчество Блока и Маяковского в пособии не рассматривается, так как это тема для специальных методических разработок.

Прослеживая движение поэзии от символизма к авангардистским течениям, мы стремились показать обогащение поэтической образности, расширение поэтических возможностей слова и ритма. В методике нашего анализа мы будем делать акценты на тех чертах поэтики того или иного автора, которые характерны для течения, и вместе с тем постараемся найти то неповторимое, что составляет ядро творческой индивидуальности. Говоря о поэте, мы сначала кратко определим его психологический и поэтический облик, а затем дадим анализ нескольких конкретных стихотворений. Именно анализ поэтического текста представляет наибольшую трудность в школе, и именно этого анализа часто не находим в исследованиях, посвященных

поэзии “серебряного века”. Без погружения в поэтическую ткань характеристика течений и поэтов останется декларативной и умозрительной. Ярче увидеть творческую индивидуальность помогает и сравнение поэтов между собой, которое мы старались проводить. Выбранная нами методика анализа предполагает достижение целей исследовательских (выявление закономерностей в развитии поэзии “серебряного века”, притяжений и отталкиваний между течениями, принципов поэтической образности), образовательных (выработка навыков и приемов анализа лирики), просветительских (знакомство с разными поэтическими мирами, с представлениями о мире и человеке у разных поэтов), гедонистических.

На последнем моменте хотелось бы остановиться особо. При знакомстве со сложной поэзией “серебряного века” нельзя ограничиться простым, стихийным и безотчетным, читательским восприятием. Элемент научного анализа необходим. Задача учителя – вести от стихийного восприятия поэзии к сознательному. “...Тот, кто видит произведение искусства во всех его деталях и конструктивных элементах, – утверждал Г.А. Гуковский, – может и должен воспринимать его эстетически полнее и лучше, чем другой читатель. Именно вследствие углубления в анализ искусства он воспринимает его не только вернее, но и сильнее, он испытывает при чтении романа или стихов не меньше, а больше эмоций и душевных движений вообще, чем читатель, которого не научили видеть, анализировать, понимать язык искусства... Как радостно это вникание во все детали и оттенки высокого произведения. Как сильно обогащает оно идейное, творческое волнение восприятия...”¹. Исследование в полном объеме творческого пути поэтов не входит в задачи пособий. Необходимый материал учитель

¹ Гуковский Г.А. Изучение литературного произведения в школе. М.; Л., 1966. С. 87.

найдет в специальной литературе, список которой помещен в конце пособия.





МИРООЩУЩЕНИЕ ЭПОХИ РУБЕЖА ВЕКОВ

Притягательность литературы начала XX века, наш интерес к ней обусловлены рядом причин. Мы получили доступ к ранее не публиковавшимся произведениям, имеем возможность полнее ознакомиться с философскими и религиозными исканиями писателей той эпохи, с нереалистическими течениями в литературе. Без узкого социологизирования смотрим мы теперь на те духовные ценности, которые были накоплены интеллигенцией начала века. Мы тоже люди рубежа веков, тоже переживаем непростую, кризисную эпоху, и многие мысли о человеке и мире, выраженные в литературе “серебряного века”, звучат для нас весьма современно. Наконец, подлинная культура, высокая художественность поэзии начала века – источник ее непреходящего обаяния для нас.

“Русский ренессанс”, “серебряный век”¹ в поэзии вызваны к жизни новым, по сравнению с XIX веком, характером эпохи.

Начало XX века в России – эпоха перелома, рубежа, кризиса. Л. Толстой писал в статье “Конец века” (1905): “Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа обще-

¹ В последнее время исследователи предпочитают избегать наименования «Серебряный век». Как показал О. Ронен в книге «Серебряный век как умысел и вымысел» (М., 2000) данное метафорическое определение есть понятие обманчивое и нечеткое, поэзия начала XX в. не «ответ» поэзии пушкинской поры, это другая поэзия, несколько не хуже в художественном отношении.

ния”¹. Голод 1891 и 1898 годов, ходынская катастрофа 1896 года, студенческие беспорядки и демонстрации, рабочие волнения и забастовки, две войны и три революции за 13 лет! Чувство конца старого века и тревожное ожидание будущего свойственно людям той переходной эпохи. А. Белый писал: “С 1896 года видел я изменение колорита будней; из серого декабрьского колорита явил мне он февральскую синеву (...). Во многом непонятны мы, дети рубежа; мы ни “конец” века, ни “начало” нового, а схватка столетий в душе; мы – ножницы между столетиями; (...) ни в критериях “старого”, ни в критериях “нового”, нас не объяснишь”². Роковыми предчувствиями эпохи “заката”, “вещей правдою” поражает пророческое стихотворение юного А. Блока “Гамаюн, птица вещая. (Картина В. Васнецова)”:

На глядах бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,
Она вещает и поет,
Не в силах крыл поднять смятенных...
Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...
Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вещей правдою звучат
Уста, запекшиеся кровью!..

1899

Значительно позже, вспоминая юность, поэт запишет: “...что везде неблагополучно, что катастрофа близка, что ужас при дверях, – это я знал очень давно, знал еще перед первой революцией...”³. В статье 1921 года “Вл. Соловьев и наши дни” поэт признается: “Значительность пережитого нами мгновения истории равняется значительности промежутка времени в несколько столетий... Я

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1936. Т. 36. С. 231.

² Белый А. На рубеже столетий. М.; Л., 1930. С. 170, 403.

³ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т.6. С. 131.

позволяю себе сегодня... в качестве свидетеля, не вовсе лишённого слуха и зрения и не совсем косного, указать на то, что уже январь 1901 года стоял под знаком совершенно иным, что самое начало столетия было исполнено существенно новых знамений и предчувствий”¹.

Кризис, перелом охватил все сферы общественного сознания. Менялись экономические формации. Бурное развитие капитализма вело к технической революции, убыстрению темпа жизни, урбанизации. К 1914 году в Петербурге проживало более 2 миллионов человек, в Москве – 1 миллион 800 тысяч. Одни поэты восхищались городом, его шумом, рекламой, техникой:

Улица была – как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались omnibusы, кэбы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком,
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и щелканье бичей.
Лили свет безжалостный прикованные луны,
Луны, сотворенные владыками естеств.
В этом свете, в этом гуле – души были юны,
Души опьяневших, пьяных городом существ.

В. Брюсов. Конь Блед, 1903

Другие поэты (А. Блок, А. Белый) видели в росте городов торжество “жирной паучихи” капитализма, разрушение мирного домашнего очага “дворянских гнезд”, уподобляли город спруту, который тянет в просторы России свои щупальца – железные дороги, высасывая кровь. Город – “пьяный приплясывающий мертвец”, – сказал А. Блок в статье “Безвременье” (1906).

Окружающий мир оказался нестабильным, динамичным, и отдельному человеку тревожно и неуютно жить в

¹ Там же. С. 154–155.

таких обстоятельствах. Резко изменилась научная картина мира в общественном сознании.

Л.К. Долгополов пишет, что XIX век мыслил законченными, изолированными понятиями, мир представлялся строго упорядоченным, расчлененным, стабильным¹. Техническая революция и важнейшие научные открытия породили кризис в естествознании (казалось, что “материя исчезла”). Огромное воздействие на общество оказало развитие космологии и теория относительности А. Эйнштейна. Мир теперь представляется подвижным, единым, изменчивым. “Мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека”², – писал А. Блок в предисловии к поэме “Возмездие”. Водоворот исторической эпохи, земного и космического миров – вот метафора, передающая характер новой научной картины мира и мироощущения человека. Можно отметить почти фатальное совпадение дат: впервые статья Эйнштейна “К электродинамике движущихся тел” была опубликована в сентябре 1905 года; в 1916 году – “Основы общей теории относительности”, а в 1917 году ученый подводит итоги своим открытиям в статье “Вопросы космологии и общая теория относительности”. Сама стихия, казалось, взбунтовалась: землетрясение в Мессинах, зловещее появление кометы Галлея...

Мир – рвался в опытах Кюри
Атомной, лопнувшей бомбой...

А. Белый. Первое свидание

Сознание неотделимой причастности человека к мировому круговращению, признание единства, взаимосвязанности всех сфер – материальных и духовных, земных и космических – выражено в глубоко драматичном стихотворении А. Блока “Миры летят. Года летят...”. Г.А. Гуковский показал, что даже такой незначительный житейский факт,

¹ Долгополов Л.К. А. Блок: Личность и творчество. Л., 1978. С. 9–10.

² Блок А. Полн. собр. соч.: В 2 т. М., 1946. Т. 2. С. 531.

как катание на “чертовом колесе”, может осознаваться поэтом-символистом как частное проявление единой стихии космоса и истории, стихии, во власти которой бьется человек¹.

Миры летят. Года летят. Пустая
Вселенная глядит в нас мраком глаз.
А ты, душа, усталая, глухая,
О счастья твердишь – который раз?

.....

Что счастье? Короткий миг и тесный,
Забвенье, сон и отдых от забот...
Очнешься – вновь безумный, неизвестный
и за сердце хватающий полет...

.....

И уцепясь за край скользящий, острый,
И слушая всегда жужжащий звон, –
Не сходим ли с ума мы в смене пестрой
Придуманых причин, пространств, времен...

1912

Как же жить человеку в катастрофичном, неустойчивом мире? Видимо, опору могут дать некие духовные ценности. Как писал позднее Н. Бердяев, “человек устал от самого себя, от человека, изверился в человеке и хочет опереться на сверхчеловеческое, хотя бы на социальный коллектив. Человек так устроен, что он может жить или верой в Бога, или верой в идеалы и кумиры”².

Но... идеалы и кумиры прошлой, либерально-позитивной эпохи умерли. Кризис разразился и в сфере общественной морали и этики. Это связано с поражением народнической идеологии (провозглашавшей идеал жертвы, аскетизма, долга интеллигенции перед народом, отри-

¹ Гуковский Г.А. К вопросу о творческом методе Блока // А. Блок. Новые материалы и исследования. М., 1980. С.72–73. (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1).

² Бердяев Н. Духовное состояние современного мира // Новый мир. 1990. № 1 С. 217.

цание личного во имя общего), с разочарованием в идее исторического прогресса. Популярным становится немецкий философ Артур Шопенгауэр (“Мир как воля и представление”), учивший, что сущность мира – слепая воля, удел всего земного – страдание и только интуиция, а не разум может постичь мир. Многие восприняли идеи Освальда Шпенглера (его книга “Закат Европы” была опубликована в 1918 году), представлявшего историю как смену замкнутых культурных циклов, проходящих стадии зарождения, расцвета и угасания.

Ощущение своего времени как эпохи смерти прежней культуры приводило, с одной стороны, к увлечению идеями Фридриха Ницше, провозглашавшего культ абсолютно свободного Я, сверхчеловека, стоящего по ту сторону добра и зла, презирающего прежнюю христианскую мораль, и с другой стороны – к оживлению религиозных исканий (Вл. Соловьев, Н. Бердяев, Д. Мережковский, Е. Трубецкой и др.). Особенно популярной становится идея русского мессианизма (т.е. особого типа русской духовности, “русского Христа”). Еще в допетровской Руси мечтали о России как о третьем Риме, призванном спасти и обновить мир. Отрицая католицизм как искаживший идею Бога и капиталистический путь развития, богоискатели, продолжая традиции славянофилов и Достоевского, провозгласили русский народ народом-богоносцем, всечеловеком, народом-мессией. Так, Вл. Соловьев считал, что Россия мало затронута капитализмом и сумеет примирить Запад и Восток, католицизм и православие, когда воцарится теократия: церковь, став во главе государства, устроит общество без конкуренции, без денег и эгоизма, все люди будут братья. Соединение в русской душе черт Востока и Запада, смирения, непротivления и экстаза, буйства видел Н. Бердяев, веривший, что на смену официальной церкви и монархии придет истинное царство – Град Китеж невидимый, царство живой души.

Итак, официальная церковь перестает быть поставщиком непререкаемых ценностей, теряет значение хранителя “священного огня”. И эту роль пробует взять на себя художественная интеллигенция, избиравшая культуру как постриг, как подвиг. Лирика, с ее проникновением в сокровенные уголки человеческого сердца, становится священнодействием; поэт – пророком, теургом, Уходя в “башню из слоновой кости”, поэты делали девизом слова Достоевского: красота спасет мир¹.

Катастрофический характер эпохи требовал пристального внимания личности к самой себе, обострял бытийную, “экзистенциальную” проблематику. Время как философская категория, как онтологическая и психологическая проблема – один из центральных мотивов уникальной по драматизму поэзии “серебряного века”. В искусстве начала XX века вырабатывается новая концепция личности, не сводимая к социальной детерминированности характера обстоятельствами. Разлад с миром и поиск связей с ним, страстная жажда идеала и горечь разочарований, “очарованность” и ирония – черты поэта этого периода, человека с повышенной восприимчивостью, утонченностью, огромной культурой и, как правило, с драматичной судьбой. Каждое течение в поэзии “серебряного века” по-своему представляло те ценности, которые могут стать духовной опорой, воплощало свой “вариант” концепции человека рубежа двух эпох.

Дальнейшее развитие событий – подъем освободительного движения и поражение революции 1905–1907 годов – углубило нравственный кризис и потребовало пересмотра духовной жизни русской интеллигенции. Яркий документ той поры – сборник статей о русской интеллигенции “Вехи” (1909). Авторы статей в “Вехах” выступали про-

¹ См. об этом: Великовский С. К философии приема. (О французской лирике на рубеже XIX–XX вв.) // Вопросы философии. 1985. № 3.

тив господства “утилитарно-морального критерия” в отношении к духовной жизни. П.Б. Струве призывал подвергнуть коренному пересмотру социалистическое отрицание личной ответственности и считал главным не внешнее переустройство общественной жизни, а идею внутреннего совершенствования человека, цель которого – “только в творчестве, в положительной работе человека над самим собой, в борьбе внутри себя”¹. Н.А. Бердяев указывал на вред абсолютизации классового подхода и приоритета политики; к подвижничеству, нравственному самовоспитанию звал С.Н. Булгаков; о потребности в творческом личном самосознании писал М.О. Гершензон; С.Л. Франк ставил на место “коллективной пользы” идею личной свободы. Вспомним полемику В. Брюсова с ленинской статьей о партийности литературы, размышления о народе и интеллигенции А. Блока, его идею “возмездия” и личной ответственности поэта за все.

Крах революционной идеи, отвращение к прагматизму и материализму определили обращение интеллигенции к духовности, что, в свою очередь, и обусловило взлет поэзии в литературе “серебряного века”. В своей философской автобиографии “Самопознание” Н. Бердяев так вспоминал о “серебряном веке”: “В эти годы России было послано много даров. Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на пробуждение жизни...”².

¹ Струве П.Б. Интеллигенция и революция // Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. Свердловск, 1991. С. 163.

² См.: Вехи. С. 210.

Идеалистически мыслившая художественная интеллигенция создавала свои объединения: “Религиозно-философские собрания”, открытые в 1901 году в Петербурге С. Мережковским, кружок “Аргонавты” А. Белого и С. Соловьева в Москве. Ведущие журналы: “Мир искусства” (1899–1904), издававшийся в Петербурге на средства меценатов – княгини М. Тенишевой и С. Мамонтова, организатор-редактор – театральный деятель С. Дягилев; “Золотое руно” в Москве (1906–1909), издатель – П. Рябушинский (один из восьми братьев-банкиров и промышленников); “Аполлон” (1909–1917), редактор – художественный критик С. Маковский¹.

Поэзия “серебряного века” подчеркнута индивидуальна, не боится шокировать читателя, проникнута духом эксперимента и необычности – и очень драматична, часто носит в себе внутренний надлом. Интересно, что Н. Бердяев, Ф. Степун и другие, вспоминая о “культурном ренессансе” начала века, говорят о “воздухе теплицы”, об элементах “упадочности” в нем.

Почувствовать культурную атмосферу “серебряного века” поможет обращение к музыке, живописи, архитектуре той поры. Аналогом символизма в пластических искусствах стал стиль модерн². Модерн не только стиль искусства, но и стиль жизни (так же, как и символизм не только поэзия, но и миропонимание, жизненная позиция). Модерн пытался противостоять хаосу действительности, “заклиная” его красотой, стремился сделать эстетически выразительной всю среду жизни человека: дома, посуду, утварь. Тоска по утраченной гармонии чувствуется и в “неорусском стиле” М. Нестерова, И. Билибина, В. Васнецова, и в ретроспекциях

¹ См. подробнее: Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века. М., 1982.

² Русский стиль модерн. М., 1990; Стиль модерн. М., 1989.

художников “Мира искусства” (К. Сомов, Л. Бакст, М. Добужинский, В. Борисов-Мусатов и др.)¹.

Модерн стремился к соединению красоты и пользы; поиск всеобщей Красоты выразился в стремлении к глобальному синтезу: синтезу видов искусства, синтезу с философией, религией, моралью. Это стиль “женственный”, утонченный, изощренный и несколько болезненный, с любовью к фантастике, ко всему необычному, с культом всего странного. Характерные силуэты костюмов и шляп, текучие струящиеся линии дамских платьев, как бы бессильно ниспадающие с усталых плеч, книги и журналы с “капризным” шрифтом, прихотливый орнамент блеклых увядающих лилий и ирисов на тканях и обоях...

В лучших своих образцах модерн чутко откликнулся на глубинный драматизм эпохи, отразил сложные противоречия человеческого бытия, стремился к созданию универсальной картины мира, проникнутой духом музыки.

Страстная душа человека, чувствующая разлад с действительностью и устремленная в поисках гармонии то за пределы мира земного в миры иные, то в область фантазии и сказки, то в лоно великого искусства прошлых эпох: душа, жаждущая преодолеть проклятие “придуманных причин, пространств, времен” (А. Блок) и постичь “тайну ненужности и в то же время значительности всего земного” (И. Бунин), – весь этот сложный духовный мир человека и отразился в поэзии “серебряного века”.



¹ См. Русакова А. А. Символизм в русской живописи. М.: «Белый город», 2001.



“СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК” В РУССКОЙ ПОЭЗИИ. ЛИРИКА ПРИРОДЫ И. БУНИНА

Золотым веком в русской поэзии была первая треть XIX века: творчество В. Жуковского и П. Вяземского, А. Пушкина и М. Лермонтова. С 1840-х годов в русской литературе устанавливается господство прозы, давшей таких гигантов, как Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Чехов. Однако продолжает развиваться и поэзия. В середине XIX века в лирике сосуществовали и боролись две тенденции: демократическая поэзия Некрасова и поэтов “некрасовской школы” и так называемая поэзия “чистого искусства”, представленная именами А. Майкова, А. Фета, Л. Мея. В 1870-е годы ярким явлением была поэзия революционного народничества, 1880-е годы – период реакции, “сумерек”, – характеризуются упадком стиховой культуры, эпигономством, серостью.

И вот в 1890-е годы начинается новый подъем поэтической волны – “серебряный век”. В “Поэме без героя” (1940–1962) А. Ахматовой есть строки о Петербурге 10-х гг.:

И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл.

“Серебряный век” – это не просто этап или период, это целая поэтическая эпоха, обозначившая рубеж между классической литературой, видевшей мир как Космос, и литературой XX столетия – неклассическим типом художественности, ощутившим мир как Хаос¹. Е.Г. Эткинд утвер-

¹ Н.Л. Лейдерман полагает, что оппозиция “Хаос–Космос” является базовой, лежит в основании каждого типа культуры. Классический тип культуры исходит из представления о мире как о Космосе, имеющем смысл и благоприятном для духовного существования человека. На рубеже XIX–XX вв. формируется новый, неклассический тип культуры, выдающий мир

ждает, что принцип историзма в концепции личности (характерный для XX века) сменился теперь принципом этернизма (eternite – вечность), рассматривающим личность в масштабах мироздания, а не социального слоя¹. Именно искусство мыслилось тем средством, которое поможет заковать хаос гармонией, позволит прорваться в иной мир, где нет зла и смерти. Абсолютная вера в могущество искусства, в божественный Логос обусловила мощный подъем поэтической культуры, совершенство техники стиха.

К “серебряному веку” относится творчество (или его начало) И. Анненского, А. Ахматовой, К. Бальмонта, А. Белого, А. Блока, В. Брюсова, И. Бунина, М. Волошина, З. Гиппиус, С. Городецкого, Н. Гумилева, С. Есенина, М. Зенкевича, Вяч. Иванова, Г. Иванова, В. Каменского, Н. Клюева, М. Кузмина, Б. Лившица, М. Лохвицкой, О. Мандельштама, В. Маяковского, Д. Мережковского, Б. Пастернака, И. Северянина, Ф. Сологуба, В. Ходасевича, М. Цветаевой, Саши Черного.

Центральным явлением “серебряного века” в поэзии был символизм, воскрешающий, с одной стороны, традиции Фета и Тютчева, с другой – ориентирующийся на французских поэтов (Т. Готье, Ш. Бодлер, П. Верлен)².

Все другие течения в поэзии начала XX века так или иначе учитывают опыт символизма: акмеизм и футуризм – постсимволистские течения; реалистическая поэзия И. Бунина имеет принципиально досимволистский (или антисимволистский) характер.

как Хаос, враждебный человеческому духу. См.: Лейдерман Н.Л. Теория литературы в старших классах. // Филологический класс. № 3 / 1998-1999; а также: Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1: Новые художественные стратегии. Екатеринбург, 2005. С. 24-34.

¹ Эткин Е.Г. Единство “Серебряного века” // *La letteratura russa del novecento*. Napoli, МСМХС. С. 16.

² См., напр.: Багно В. Ф. Сологуб – переводчик французских символистов // На рубеже XIX и XX веков. Л., 1991.

И.А. Бунин-поэт сознательно противопоставлял символизму традиции классической поэзии¹. Однако лирика Бунина, воскрешающая, казалось бы, “золотой век” русской поэзии, обнаруживает черты, характерные именно для новейшей эпохи. Дело не только в обостренной чувственности, обуславливающей импрессионизм поэтики, главное – глубинный трагизм мироощущения лирического героя. Обращение к поэзии Бунина позволяет увидеть судьбу реалистической традиции в “серебряном веке: ослабление причинно-следственной зависимости человека от социальных обстоятельств, возрастание роли философской, экзистенциальной проблематики.

Прелесть бунинской поэзии заключается не в новизне, изысканности стиховой формы, а в неповторимой пластике художественного мира, доводящей его описания природы до стереоскопической объемности и точности. Рисуя природу в цвете, звуке, запахе, Бунин добивается “эффекта присутствия”: нам кажется, что мы сами среди леса, в поле, на берегу реки. Видный литературовед русского зарубежья Ф.А. Степун отмечал, что бунинский лирический герой – одинокий, погруженный в воспоминания и созерцание, близкий к природе человек: “В отличие от тургеневских, бунинские описания совсем не картины, не декорации для глаз; и воспринимаются они не только глазами, но всеми пятью чувствами. Бунинский мартовский вечер не только стоит перед глазами, но проливается в легкие; его весну чувствуешь на зубу, как клейкую почку”².

Еще и холоден и сыр
Февральский воздух, но над садом
Уж смотрит небо ясным взглядом,
И молодеет божий мир.

¹ См. об этом: Ходасевич В. О поэзии Бунина // Литературная учеба. 1988. № 2.

² Степун Ф.А. По поводу “Митиной любви” // Русская литература. 1989. № 3. С. 116.

Прозрачно-бледный, как весной,
Слезится снег недавней стужи,
И с неба на кусты и лужи
Ложится отблеск голубой.

Не налюбуюсь, как сквозят
Деревья в лоне небосклона,
И сладко слушать у балкона,
Как снегири в кустах звенят.

Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краски жадный взор подметит,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия.

1901

Природа изображена очень конкретно, “здесь” и “теперь”, так, как она открылась случайному взгляду через стекло балконной двери. Точно указано время года (февраль), неповторимость мига (оттепель, сменившая недавнюю стужу, начало таяния снега). Очень конкретны и просты детали (сад, снег, кусты, лужи). Отчетливы формы (деревья сквозят на фоне неба), звуки (снегири звенят), краски (небо голубеет, отблеск голубой, снег прозрачно-бледный). Вместе с тем сиюминутное, конкретное в пейзаже “размыкается” в вечное, в бытие. Этому способствует динамизм, подвижность картины: ее эскизность, легкие, светлые тона, передача игры света, эффект “растянутого мгновения”, т. е. изображение переходного момента в состоянии природы, несущего в себе следы прошлого (стужа, снег), зачатки будущего (весна, молодость, расцвет). Динамично художественное пространство, переданное через звук, цвет и особенно через состояние атмосферы, воздуха.

Бунинский взгляд направлен на самое обыкновенное, привычное, повседневное и в нем обнаруживает высокую и щемящую красоту.

В полночь выхожу один из дома,
Мерзло по земле шаги стучат,
Звездами осыпан черный сад,

И на крышах – белая солома.
Трауры полночные лежат.

1888

Настроение лирического героя не выражено прямо, оно растворено в чувственном восприятии окружающего мира. Конкретны пространство (дом, двор, сад, постройки) и время (ночь, поздняя осень – мороз, но снега еще нет). Вместе с тем поэтический мир в стихотворении пронизан лирической, субъективной стихией. Ощущение широкого, распаханного вдаль, просторного пространства передается через звук (“мерзло по земле шаги стучат”), небо и земля слиты в гармонии (“звездами осыпая черный сад”). Экспрессивности картины способствует резкий контраст черного и белого, подготавливающий торжественную метафору в последней пятой строке: “трауры полночные лежат”. Зарисовка усадебного двора превращается в модель мироздания – гармонически-прекрасного, но живущего под знаком смерти (“полночь” – не только время суток, но и характеристика мира в целом).

В бунинской концепции человек только внешними сторонами своей жизни связан с конкретно-историческим временем и социальными обстоятельствами. Внутренне он всегда одинок, всегда вне истории и раскрывается не как характер, а как состояние.

Одиночество

И ветер, и дождик, и мгла
Над холодной пустыней воды,
Здесь жизнь до весны умерла,
До весны опустели сады.
Я на даче один. Мне темно
За мольбертом, и дует в окно.

Вчера ты была у меня,
Но тебе уж тоскливо со мной.
Под вечер ненастного дня
Ты мне стала казаться женой...
Что ж, прощай! Как-нибудь до весны
Проживу я один – без жены...

Сегодня идут без конца
те же тучи – гряда за грядой.
Твой след под дождем у крыльца
Расплылся, налился водой.
И мне больно глядеть одному
В предвечернюю серую тьму.

Мне крикнуть хотелось вослед:
“Воротись, я сроднился с тобой!”
Но для женщины прошлого нет:
Разлюбила – и стал ей чужой.
Что ж! Камин затоплю, буду пить...
Хорошо бы собаку купить.

1904

Тема любви занимает особое место и творчестве Бунина, ибо это извечное, от природы данное человеку чувство. Возникновение любви и ее исход необъяснимы, роль социальных и нравственно-этических причин ничтожна.

Любовь-страсть дает наиболее острое ощущение красоты мира, полноты жизни, но она не бывает счастливой: или испепеляет, или уходит бесследно, переломив всю судьбу человека.

Человек Бунина – “природный” человек, звено в бесконечной цепи человеческих жизней, случайно заброшенный в мир несказанно прекрасный и вместе с тем глубоко трагический, ибо все живое обречено на гибель. Выход ви-

дится в приобщении к вечной жизни природы и в великой силе памяти.

Осознанием прелести и обреченности всего земного проникнута поэма “Листопад” (1900). Три дня осени воссоздают процесс постепенного оскудения и умирания природы. Первый день рисует “последние мгновения счастья”, ту золотую осень, которая еще “пригрета солнечным теплом”:

Лес, точно терем расписной,
Лиловый, золотой, багряный,
Веселой, пестрою стеной
Стоит над светлою поляной.

Березы желтою резьбой
Блещат в лазури голубой,
Как вышки, елочки темнеют.
А между кленами синеют.

То там, то здесь в листве сквозной
Просветы в небо, что оконца.
Лес пахнет дубом и сосной,
За лето высох он от солнца.
И Осень тихою вдовой
Вступает в пестрый терем свой,

Пейзаж наполнен цветом и светом, запахом, отчетливостью контуров. Совсем в иной тональности рисуется второй день:

Не жди: наутро не проглянет
На небе солнце. Дождь и мгла
Холодным дымом лес туманят,—
Недаром эта ночь прошла!

.....

Лес, точно терем без призора,
Весь потемнел и полинял,
Сентябрь, кружась по чащам бора,
С него местами крышу снял
И вход сырой листвой усыпал;
А там зазимок ночью выпал
И таять стал, все умертвив...

“Грустный”, “угрюмый”, “пустынный”, “мертвый” лес проникнут тоской и разлукой. Но “дни идут”, и наступит

третий День – “ласковый, хороший” – день зимы, когда лес снова засияет серебром, и снова распахнутся пространства (“И небеса, и без границы / В них уходящие поля”), а над отстрадавшей землей “заблещет звездный щит Стожар”.

В “Листопаде” господствует стихия изобразительности, но описание проникнуто напряженным лиризмом (психологизированность пейзажа, материализованная метафора “осень – вдова”). Такое взаимопроникновение эпического и лирического, объективного и субъективного начал выражает бунинское представление о человеке как частице вечной и бесконечной природы.

Г.А. Голотина¹ полагает, что лирический сюжет поэмы условно состоит из четырех частей, каждая из которых контрастна к предыдущей и последующей, составляя необходимый момент в диалектике природы. Пространство и время постепенно расширяются, «здесь и сейчас» – размыкаются в бесконечный универсум. В начале рисуется один день и малый круг поляны – «последние мгновенья счастья». Затем наступает длинная ночь страданий, рисуется в холодном свете целый застывший лес и ночное небо над ним. В сценах охоты («сентябрь, кружась по чашам бора...») охватываются и лес, и поля, и луга, и широкое небо с перелетными птицами. В конце – безграничное время и пространство, от тундры до океана, от земли до неба, охваченного сиянием: «Морозный светится пожар / Расцвет Полярного Сиянья!».

Радость и страдание, восторг и ужас, наслаждение и мукажизнь и смерть неразрывно слиты в бунинском образе «повышенной жизни»: О.В. Сливацкая определяет эмоциональную доминанту творчества Бунина оксюмороном: «трагический мажор»².

¹ Голотина Г. А. Эволюция темы природы в лирике И. Бунина 1900-х гг. // И. А. Бунин. Pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. С. 510-515.

² Сливацкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004. С. 53.

Бунин – человек рубежа эпох – очень остро чувствовал неумолимый ход времени, “неотвратимый закон исчезновения и смерти” и он стремился как художник хотя бы в слове задержать мгновение, сохранить жизнь во всей ее сиюминутной трепетности и полноте. Высокое мастерство, опора на классические традиции, благородство и изысканность стиля – его сознательный принцип. “Серебряный” голос Бунина чутко расслышал М. Горький. Он писал о сборнике “Листопад”: “Хорошо! Какое-то матовое серебро, мягкое и теплое, льется в грудь со страниц этой простой, изящной книги”¹. В бунинской поэзии нет “возмущения” социальной несправедливостью, нет “сегодняшнего дня” (Горький), но в нее вложено то вечное, что способно противостоять хаосу и абсурду.

Однако господствующим течением в поэзии “серебряного века” стал символизм. Именно поэты-символисты восприняли кризисный характер эпохи, именно они пытались уловить тождество земного, житейского и небесного, духовного.



¹ Горьковские чтения. 1958–1959. М., 1961. С. 18–19.



ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ СИМВОЛИЗМА. ОБРАЗ-СИМВОЛ. “СТАРШИЕ” СИМВОЛИСТЫ. Д. МЕРЕЖКОВСКИЙ, Ф. СОЛОГУБ, В. БРЮСОВ, К. БАЛЬМОНТ, И. АННЕНСКИЙ

Зарождение символизма датируется серединой 90-х годов XIX века. В 1893 году появилась статья Д. Мережковского “О причинах упадка и о новых течениях современной литературы”, в которой впервые было применено к русской литературе понятие символизма. Причины упадка литературы автор видел в господстве “утилитарного пошлого реализма”. Главными элементами нового искусства он назвал: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности.

Философские основы символизма неоднородны: Шопенгауэр, йенские романтики, Ницше, неохристианство. Первостепенное значение имели философия Платона и Вл. Соловьева.

Античный философ Платон считал, что существует два мира: мир идей и мир их материальных “теней”. Мир идей вечен, прекрасен и абсолютен (т.е. не зависит от чего-либо).

Мир вещей, материальный мир лишь “тени” идей, и он недолговечен, несовершенен и относителен. Так, например, идея человека прекрасна, вечна (человек всегда человек – и в Древней Греции, и в средневековье, и в XIX веке), абсолютна (человек остается человеком при любом политическом режиме, в любых обстоятельствах). Каждый же конкретный человек смертен, только в какой-то мере приближается к идеалу человека, зависит от места и времени, в которых живет. Символисты восприняли платоновскую

идею “двоемирия” и мысль о том, что каждый предмет и явление только тень, намек на высшую, духовную основу всего будущего.

Владимир Сергеевич Соловьев (1853–1900), сын известного историка, друг Достоевского, был поэтом и философом. Основной принцип его философии – “всеединство”. Мир един во всех своих проявлениях, потому что имеет духовное первоначало Душа Мира – София (мудрость), Любовь. Есть добрый безусловный смысл бытия как такового, независимо ни от каких фактов и положений. В человеке сосуществуют духовное и природное начала, идеальное состояние человека – гармония, единство этих начал. Современный человек далек от идеала, но в нем есть такие чувства, как сострадание, стыд, благоговение и любовь – залог будущей гармонии души и тела.

Далек от совершенства и современный мир (“Мир во зле лежит”), но это – временное состояние общества, эта эпоха зла и эгоизма идет к концу. Наступит вселенское объединение людей, царство вечной “весны”. В поэзии Вл. Соловьева жизнь нередко трактуется как “сон”, “тень”, “игра”, но пробуждение уже скоро, скоро “новый вечный день”. Пафос ожидания, мотивы сна, теней и весны, рассвета унаследуют символисты, Вл. Соловьев писал:

В сне земном мы тени, тени...
жизнь – игра теней,
Ряд далеких отражений
Вечно светлых дней.

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

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

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

1875

К гармонии, единству придет не только отдельный человек, не только отдельная страна, но и человечество в целом. Особую роль в этом, как мы уже отмечали, Вл. Соловьев отводил России. Она примирит Запад и Восток, она укажет новый путь всему человечеству, поставив во главе государства церковь, которая устроит жизнь без конкуренции и денег, на началах любви и добра.

Итак, космос (мир), общество, человек проходят один путь в своем развитии, развиваются синхронно, в соответствии друг с другом, потому что “душа” у них одна – Любовь (Достоевский: “Красота спасет мир”).

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

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

Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете –
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?

1892

Символы-намеки призваны выразить это тайное соответствие всех миров (общих и индивидуальных, материальных и духовных, вечных и сиюминутных), вести от “реального к реальнейшему” (В. Иванов), т.е. позволять проникнуть за “видимое” в “незримое очами”.

Символисты стремились внести в жизненный хаос высшую гармонию. Все конкретное получало универсальное мифологическое истолкование. Миф, вырастая в сосед-

стве с катастрофической, непредсказуемой действительностью, вносил в непознаваемое или хаотическое стройность и осмысленность мирового закона. Образ-символ отражает не причинно-следственные связи в действительности, не “выводит” человека из обстоятельств; строясь как смысловая вертикаль (от конкретного – к мифологическому), символ устанавливает соответствие земного и небесного, сиюминутного и вечного, индивидуального и всеобщего. Например, Прекрасная Дама в стихотворениях молодого Блока – это образ-символ, в котором реально присущие Л.Д. Менделеевой черты мифологизируются, становятся приметами Души Мира. Невозмутимая, тихая, ясная, ласковая – это и характеристика возлюбленной, и атрибуты Вечной Женственности. Мифологическое истолкование получают события, сны, детали пейзажа (болотные огни, зубчатый лес, туман над рекой). Все одинаково важно, все личное имеет всеобщее значение. Согласно мифопоэтическому истолкованию человек и мир соответствуют друг другу, ибо душа во всех явлениях – одна.

Символизм, таким образом, находит опору для человека в его сокровенной, мистической близости к глубинной сущности мира. Поэтому интимная или пейзажная лирика символистов – это одновременно лирика историческая и философская.

Понятие образа-символа

Символисты творили свою модель мироздания. Центр вселенной в их мифе вынесен за пределы земли в лиловые космические пространства, где скрыт источник символов – Мировая Душа. Она посылает знаки, смысл которых дано постичь лишь художнику, поэту. Символ – это магический кристалл, собирающий в себя рассыпанные в небе и на земле разрозненные обрывки единого целого. Художник – теург; искусство – магия, которая заклинает

хаос¹. Вяч. Иванов в статье “Заветы символизма” (1910) называл отличительным признаком нового искусства “сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнего (realia), и того, что оно провидит во внешнем как внутреннюю и высшую действительность (realio-ga); ознаменованье соответствий и соотношений между явлением... и его умопостигаемую или мистически прозреваемую сущностью...”.

Символ – многозначное иносказательное выражение скрытого смысла произведения². Образ-символ – это такой образ, предметное содержание которого является лишь средством выражения иного, более отвлеченного и значительного значения. Сам символ конкретен, но значение его абстрактно. Воспользуемся примером Р. Барта, французского исследователя мифологии с позиций семиотики: преподносимый букет роз может означать любовь, розы и любовь (означающее и означаемое) существовали по отдельности, пока не соединились в знак-символ³. Другой пример: в символизме распространен мотив змеи; змея – это символ земли, познания (мудрый змей призывал Еву вкушать плода от дерева познания), дьявола и искушения, смерти; змея, кусающая свой хвост, – символ вечности. Когда А. Блок пишет о “тяжелозмейных волосах” своей героини (Снежной Маски), он не только называет черту внешности (тяжелые косы), но и выражает идею стихийной, “метельной”, демонической любви, уводящей героя из ясного мира Прекрасной Дамы в динамический, исполненный силы, манящий и губительный земной мир. В теории символизма символ называет явление земного, посюстороннего мира, но одновре-

¹ Советуем обратиться к журналу “Декоративное искусство” (1991, № 3, весь номер посвящен “серебряному веку”).

² Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 378.

³ Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008. С. 269-270.

менно “намекает”, отсылает к иным – таинственным, мистическим мирам, к идеалу, к Душе Мира. Образ-символ многозначен, нередко его смыслы лишь смутно чувствуются, их нельзя до конца выразить точным словом, понятием. Например, “Ты” в стихах А. Блока – это и любимая девушка, и весна, и Прекрасная Дама, и Царевна, и Вечная Женственность, и Родина. Многозначны символы зари, рассвета, звезды, тумана, кораблей, ветра, метели. Используется символика цвета. А. Белый в статье “Священные цвета” (1905) поясняет значение некоторых цветов: белый – добро, гармония (отсюда – его псевдоним), черный – зло, хаос, серый – присутствие зла, хаоса, дьявола в повседневной жизни, красный – любовь-страсть, страдание и т.д. Так, в стихотворении, открывающем цикл А. Блока “Стихи о Прекрасной Даме” (“Отдых напрасен. Дорога крута...”), эпитет “красный” употреблен сначала в изобразительном, предметном значении – передает цвет заката (“Каждый конек на узорной резьбе красное пламя бросает к Тебе”), а потом – в символическом (“красная тайна у входа легла”).

Рассмотрим образ-символ в стихотворении А. Блока “Сольвейг” (1906).

Сольвейг

Сергею Городецко-

му

Сольвейг прибегает на лыжах.

Ибсен. “Пер Гюнт”

Сольвейг! Ты прибежала на лыжах ко мне,
Улыбнулась пришедшей весне!

Жил я в бедной и темной избушке моей
Много дней, меж камней, без огней.

Но веселый, зеленый твой глаз мне блеснул –
Я топор широко размахнул!

Я смеюсь и крушу вековую сосну,
Я встречаю невесту – весну!

Пусть над новой избой
Будет свод голубой –
Полно соснам скрывать синеву!

Это небо– твое!
Это небо– мое!
Пусть недаром я гордым слыву!

Жил в лесу, как во сне,
Пел молитвы сосне,
Надо мной распростершей красу.

Ты пришла – и светло,
Зимний сон разнесло,
И весна загудела в лесу!

Слышишь звонкий топор?
Видишь радостный взор,
На тебя устремленный в упор?

Слышишь песню мою? Я крушу и пою
Про весеннюю Сольвейг мою!

Под моим топором, распевая хвалы,
Раскачнулись в лазури стволы!

Голос твой– он звончей песен старой сосны!
Сольвейг! Песня зеленой весны!

1906

Смысл этого стихотворения по-символистски много-
значен, складывается из нескольких, соответствующих друг
другу, уровней.

- Пейзажный – “зимний сон” леса сменяется звонкой вес-
ной.
- Психологический – с началом любви, с приходом люби-
мой “сон” сменяется радостной, бурной жизнью.
- Философский – диалектика старого и нового, разруше-
ния и созидания, смерти и воскресения.
- Мистический – земной мир преобразуется с приходом
Души Мира, Вечной Женственности.

Доминирующий, центральный образ-символ в этом
стихотворении – Сольвейг. Сольвейг воспринимается сна-
чала как героиня драмы Ибсена (эпиграф), затем как де-

вуха (1-я строка), затем как невеста и, наконец, как весна, как песня, вдохновение, муза.

Благодаря чему образ становится символом? Образ-символ обладает способностью не просто называть предмет, но и пробуждать все расширяющиеся круги ассоциации. Для символизации образа особенно важны следующие факторы.

- Культурный контекст, т.е. те значения, которые связаны с этим образом в истории культуры. Так, мы должны знать драму Ибсена; учитывать тот культ Норвегии, фиордов, “королей в сединах голубых”, который сложился у русских символистов; помнить “Песню Сольвейг” Эдварда Грига, вносящую дополнительные оттенки смысла (простота и естественность, близость к народной душе, идея религиозного искупления); знать картину Н. Рериха “Дом Сольвейг” с ее лиловыми тонами (лиловый цвет для Блока – цвет “антитезы” – символ стихии).
- Контекст цикла стихотворений. Символисты редко писали отдельные стихотворения, как правило, они создавали циклы, выражающие миф о мире. Данное стихотворение входит в цикл “Распутья” – переходный в творчестве Блока, созданный в тот период, когда поэт разочаровался в отвлеченных идеалах юности (“Прекрасная Дама”) и обратил свой взор к земле, земному, живому и стихийному. Поэтому Сольвейг – это и символ земной, стихийной жизненной силы (и эпитет сопутствует – “зеленый”).
- Контекст стихотворения. Образ-символ должен быть выделен в тексте, акцентирован. Ключевой образ в этом стихотворении вынесен в заглавие, открывает и завершает стихотворение, выделен восклицанием и паузой – и читатель сразу придает этому образу особое значение. Очень важную роль играют повторы – каждый раз образ поворачивается все новой и новой стороной, излучает смыслы, искрится, как драгоценный камень.

- Мелодика стихотворения также способствует символизации. Музыка стиха приглушает прямое, понятийное значение каждого отдельного слова, слова перекликаются, сливаются по звучанию, а значит, и по значению. Так, в последней строке стихотворения слово “Сольвейг” подчеркнуто звуковым курсивом – повтором звука [э] (песня зелёной весны). Близкие по звучанию слова ассоциируются и по значению: Сольвейг – это и песня, и зелень (земля, жизнь), и весна.

Эволюция русского символизма

Можно выделить три этапа в истории русского символизма¹.

1. 1895–1902 (90-е годы). Зарождение и формирование символистской поэзии; первая волна символизма; “старшие” символисты.

2. 1903–1909 (900-е годы). Подъем второй волны символизма; младосимволисты.

3. 1910–1916 (10-е годы). Кризис и распад символизма как школы (вместе с тем расцвет символистского романа).

Термин “декадентство” закрепился за первым периодом, ко второму периоду чаще применяют название “модернизм” (очень широкое понятие, обозначающее целую группу нереалистических течений и искусстве XX века).

В настоящее время многие исследователи избегают термина “декадентство” в силу его теоретической неопределенности и негативного оценочного значения; целесообразно пользоваться терминами “старшие” и “младшие” сим-

¹ Реально эволюция русского символизма была гораздо более сложной, к тому же поэзия, проза и драматургия символизма развивались не синхронно. Более подробно см.: Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов: Ранний символизм .СПб: Академический проект, 1999. Гл. I).

волисты. Вместе с тем “декадентство” как явление общественной психологии отражает драму “старших” символистов: их отрицание пошлой повседневности, стремление к идеалу – но и бессилие обрести веру в его достижимость.

К. Бальмонт так раскрывает сущность декадентства: “Как показывает само слово, декаденты являются представителями упадка, это люди, которые мыслят и чувствуют на рубеже двух периодов, одного законченного, другого еще ненародившегося. Они видят, что вечерняя заря уже догорела, но рассвет еще спит где-то за гранью горизонта декадентов. Оттого песни декадентов – песни сумерек ночи”.

Для “старших” символистов характерны следующие черты: эстетическое бунтарство (эстетическое абсолютно противопоставляется всему неэстетическому), отсюда – известный аморализм: красота противопоставляется истине и добру; индивидуализм (его идеал – только субъективная мечта); неверие в прогресс, в развитие общества.

Одним из первых русских символистов был **Д.С. Мережковский (1866–1941)**. Новизна его поэзии заключается в тематике. Мережковский – проповедник, теоретик символизма. Поэтика, ритмика его, напротив, достаточно традиционны. Поэтому, представляя учащимся стихотворения этого поэта, целесообразно сосредоточить внимание именно на свойственных ему мотивах и пафосе.

Мотивы разочарования в жизни, внутреннего бессилия звучат в стихотворениях Д.С. Мережковского:

...Какое счастье – не мыслить,
Какая нега – не желать!

Нирвана

Жизнь и смерть уравниваются в его стихотворении “Усталость”:

Мне самого себя не жаль.
Я принимаю все дары Твои, о, Боже,
Но кажется порой, что радость и печаль,
И жизнь, и смерть – одно и то же.

Спокойно жить, спокойно умереть –
Моя последняя отрада.
Не стоит ни о чем жалеть,
И ни на что надеяться не надо.

Ни мук, ни наслаждений нет.
Обман – свобода, и любовь, и жалость.
В душе – бесцельный жизни след –
Одна тяжелая усталость.

Д.С. Мережковский верил в то, что “религиозная общественность”, интеллигенция, принявшая идеи неохристианства о Царстве Божии на земле, а не в загробном мире, возродит Россию как Третий Рим (стихотворение “Будущий Рим”) и приблизит желанный синтез духа и плоти, божеского и человеческого, В “Молитве о крыльях” поэт восклицает:

Боже, дай нам избавленья,
Дай свободы и стремленья,
Дай веселья Твоего.

О, спаси нас от бессилья,
Дай нам крылья, дай нам крылья,
Крылья духа Твоего!

Человек должен стать воплощенным Богом (“Ты сам-свой Бог”; “Душа моя и Ты – с Тобою мы одни”; “Я Бога любил и себя, как одно”). Однако страстные молитвы сменяются сомнением в человеке: “Что ты можешь? В безумной борьбе / Человек не достигнет свободы...”. Проклятие бессилия и скуки тяготеет над “детьми ночи”, “веселые думы” которых подобны “унылой яркости последних цветов”.

Лирический герой исполнен чувства одиночества:

И вопию к Тебе, как сын Твой: Боже, Боже,
За что оставил Ты меня?

Надежда и разочарование борются и во взглядах Д.С. Мережковского на судьбы России. В своих романах-трилогиях он развивает миф об истории как о борьбе Христа и Антихриста; в финале второй трилогии (“Царство зверя”), посвященной русской истории от Павла I до декабри-

стов, князь Голицын предрекает: “Россию спасет Мать”. Россия с древнейших времен называлась, как указывает О. Михайлов¹, Домом Богоматери, с ее иконами шло на битву русское воинство: с Донской иконой – войско князя Дмитрия Донского, с Казанской – войско князя Дмитрия Пожарского, со Смоленской – армия М.И. Кутузова. Но и этот миф разрушается под напором исторической драмы рубежа XIX – XX веков:

Глядим, глядим все в ту же сторону,
За мшистый дол, за топкий лес.
Вослед прокаркавшему ворону,
На край темнеющих небес.
Давно ли ты, громада косная,
В освобождающей войне,
Как Божья туча громоносная,
Вставала в буре и в огне?
О, Русь! И вот опять закована,
И безглагольна, и пуста,
Какой ты чарой зачарована,
Каким проклятьем проклята?
И все ж тоска неодолима
К тебе влечет: прими, прости.
Не ты ль одна у нас родимая?
Нам больше некуда идти.
Так, во грехе тобой зачатые,
Должны с тобою погибать
Мы, дети, матерью проклятые
И проклинающие мать.

“Удивительно талантливым поэтом” назвал М. Горький **Ф. Сологуба (1863–1927)**. Настроения тоски, одиночества и бессилия, когда смерть воспринимается как избавление, характерны для его поэзии (Федор Кузьмич Тетерников – автор романа “Мелкий бес”; в образе учителя Передонова показал дикость, бескультурье, хамство провинциальной затхлой жизни).

Не давая целостного анализа творческой индивидуальности Ф. Сологуба, учитель может выделить наиболее

¹ См. комментарии в кн.: Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1990. С. 657.

характерные мотивы его поэзии, увидев их созвучие с лирикой Мережковского. Но стихотворения этого поэта требуют углубить анализ, перейти от разговора о содержании к особенностям формы. Напевные, мелодичные стихотворения Сологуба дают представление о “колдовской” музыкальности поэзии символистов, об очень существенной для них поэтике повторов.

Друг мой тихий, друг мой дальний,
Посмотри, –
Я холодный и печальный
Свет зари.

Я напрасно ожидаю
Божества,
В бледной жизни я не знаю
Торжества,

Над землею скоро встанет
Ясный день,
И в немую бездну канет
Злая тень, –

И безмолвный, и печальный
Поутру,
Друг мой тайный, друг мой дальний,
Я умру.

1898

Интонация стихотворения неторопливая, безнадежно печальная, монотонная (симметрия, чередование длинных и коротких строк, повторы, синтаксический параллелизм). Ритм напоминает грустный плеск волн, завораживает. Л. Шестов полагал, что Сологуб самый музыкальный поэт; даже когда содержание стихов – ужас и терзания, таинственная мелодия создает гармонию, которая противостоит злой действительности. Мелодия Сологуба “однострунна”, опирается на бесконечное варьирование тем и мотивов. Сологуб безукоризненный мастер стиха. В Брюсов насчитал только в первом томе собрания сочинений Сологуба на 177 стихотворений – более ста различных стиховых метров (размеров) и построений строф. Но оригинальность

этого поэта скрывается за простотой и строгостью формы, она доступна только искушенному читателю. Ф. Сологуб писал: “Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него легенду, ибо я – поэт”¹. Мечта – чародейство, мечта – колдовство уносят его в субъективный, вымышленный идеальный мир:

Звезда Маир сияет надо мною,
Звезда Маир,
И озарен прекрасною звездою
Далекий мир.

Земля Ойле плывет в волнах эфира,
Земля Ойле,
И ясен свет блистающий Маира
На той земле.

Река Лигой в стране любви и мира,
Река Лигой
Колеблет тихо ясный лик Маира
Своей волной...

1898

И в этом стихотворении интонация печальная и монотонная. Придуманные, экзотические названия тонут в напевной мелодии. Стихотворение, благодаря повторам целых слов и словосочетаний, звучит, как заклинание, Жизнь есть страдание, мир – темница:

Злое земное томленье,
Злое земное житье,
Божье ли ты сновиденье,
Или ничье?

Действительность изображается в духе фантастического гротеска (например, в стихотворении “Чертовы качели”).

Чертовы качели

В тени косматой ели
Над шумною рекой

¹ Сологуб Ф. Творимая легенда. М., 1991. С. 16 – 41.

Качает черт качели
Мохнатою рукой.

Качает и смеется,
 Вперед, назад,
 Вперед, назад.
Доска скрипит и гнется,
О сук тяжелый трется
Натянутый канат.

Снует с протяжным скрипом
Шатучая доска,
И черт хохочет с хрипом,
Хватаясь за бока.

Держусь, томлюсь, качаюсь,
 Вперед, назад,
 Вперед, назад.
Хватаюсь и мотаюсь,
И отвести стараюсь
От черта томный взгляд.

Над верхом темной ели
Хохочет голубой:
“Попался на качели,
Качайся, черт с тобой”.

В тени косматой ели
Визжат, кружась гурьбой:
“Попался на качели,
Качайся, черт с тобой”.

Я знаю, черт не бросит
Стремительной доски,
Пока меня не скосит
Грозящий взмах руки,

Пока не перетрется,
Крутятся, конопля,
Пока не подвернется
Ко мне моя земля.

Взлечу я выше ели,
И лбом о землю трах.
Качай же, черт, качели,
Все выше, выше... ах!

В поэтическом мире Ф. Сологуба элементы реального быта сочетаются с образами фантастическими, порой бре-

довыми, галлюцинаторными. Часто используется прием буквализации речевой метафоры или фразеологизма. Фантастический миф в данном стихотворении создается на основе разговорного выражения “черт с тобой!” Все детали в этом стихотворении вполне конкретны: река, косматая ель над ней, качели – доска на канате из конопли. Много просторечной лексики: снует, шатучая, мотаюсь, подвернется, трах. Но бытовая картина – только средство выразить миф о жизни человека вообще: человек – безвольная игрушка в руках черта и мелких бесов, вся земная жизнь – тошное однообразное чередование взлетов и падений. Смерть – желанное избавление от грубой, тоскливой жизни.

Черт, Недотыкомка серая творят издевательство над людьми. Сами же они – воплощение пошлой обыденности, бреда жизни. Лирический герой – бессильный, видящий не Бога, как герой Мережковского, а мелкого беса, – живет одиноким и ненужным:

Я живу в темной пещере,
Я не вижу белых ночей.
В моей надежде, в моей вере,
Нет сияния, нет лучей...
В моей пещере тесно и сыро
И нечем ее согреть.
Далекий свет от земного мира –
Я должен здесь умереть.

Герой Сологуба не преодолевает хаоса жизни, а уходит от него – в смерть. И только тут появляется энергичная, призывная интонация:

Расторгнуть бремя, расторгнуть бремя
Пора пришла.
Земное злое растает бремя
Как сон, как мгла.
Земное бремя – пространство, время, –
Мгновенный дым,
Земное, злое расторгнем бремя,
И победим!

После Октябрьской революции поэт писал: “Я не принадлежал никогда к классу господствовавших в России

и не имею никакой личной причины сожалеть о конце старого строя жизни. Но я в этот конец не верю. Не потому, что мне нравится то, что было, а просто потому, что в новинах наших старина слышится мне наша. Я поверил бы в издыхание старого мира, если бы изменилась не только форма правления, не только строй внешней жизни, но и строй души. А этого как раз и нет нигде и ни в ком”¹.

Итак, “старшие” символисты ощутили изжитость старого мира и порывались за его пределы, но порывы их часто оказывались бессильными. В центре их поэзии – внутренний мир одинокой, мечтающей и тоскующей личности. Не связанная с конкретно-историческими обстоятельствами быта, душа человека становится ареной бытийной борьбы Бога и Дьявола, борьбы, идущей во всем мире. Из этой борьбы нет исхода; время либо исчезает с приходом смерти, либо принимает характер порочного круга, дурной бесконечности, нисходящей спирали (бесконечно повторяющаяся борьба добра и зла, духа и плоти в замкнутых и подданных друг другу исторических эпохах).

Вместе с тем именно с творчества “старших” символистов начинается “русский ренессанс”. По свидетельству Н. Бердяева, “в начале века велась трудная, часто мучительная борьба людей ренессанса против суженности сознания традиционной интеллигенции, – борьба во имя свободы творчества и во имя духа... Речь шла об освобождении духовной культуры от гнета социального утилитаризма”². И если первым шагом было осознание автономности личности (ведущее в пустыню одиночества), то вторым шагом послужило признание самоценности искусства, абсолютной свободы творчества. “Старшие” символисты, прежде всего Брюсов и Бальмонт, с их “западной” ориентацией приобща-

¹ Сологуб Ф. Свет и тени: Избр. проза. Минск, 1986. С. 15.

² Бердяев Н. Русская идея // Русская литература. 1990. № 4. с.90.

ли русскую поэзию к европейской культуре в ее новейших проявлениях.

Валерий Яковлевич Брюсов (1873– 1924)

Валерий Брюсов – организатор, вождь русского символизма. Его юность пришлась на 80-е годы – первую половину 90-х годов:

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

Честолюбивый, энергичный, волевой В. Брюсов сознательно избирает свою позицию. Двадцатилетний поэт записывает в дневнике: “...Талант, даже гений честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало. Надо выбрать иное... Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство! Да!.. оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду я! Да, я!”. Говоря о Брюсове, мы подчеркнем эвристическое значение его поэзии, новизну образов, тем, поэтических форм, т.е. именно то, что определило его роль в утверждении нового течения – символизма. Творческий путь Брюсова освещен достаточно подробно в специальных исследованиях.

Молодой Брюсов создает стихотворения, рассчитанные на то, чтобы эпатировать публику, привыкшую к вялым перепевам мотивов гражданственности. Он стремится к необычным, экзотическим образам, неожиданным сравнениям, например: “Дремлет Москва, словно самка спящего страуса” (стихотворение “Ночью”, 1895). Причем такие образы создаются сознательно – сам Брюсов был человеком очень рационалистичным, а вовсе не фантазером. Яркий пример – стихотворение “Творчество” (1895):

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне.

Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

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

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блески,
При лазоревой луне.

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

Тайны созданных созданий
С лаской ластьются ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

Образы здесь нарочито-загадочные, зыбкие: “тень”, причем тень от чего-то еще не существующего, и эта тень – “колыхается во сне”. Необычны и призрачны детали: латания, эмалевая стена, прозрачные киоски (т.е. беседки). Таинственные цвета: “фиолетовые руки”, “лазоревая луна”. Поэт использует оксюморон, т.е. сочетание контрастных по значению слов: “звонко-звучная тишина”. И чем призрачнее реальная обстановка, тем явственнее то, что обычно не видно глазу: звуки ластьются, звуки можно чертить. Таким миром снов, грез и видений, далеким от прозаической обыденности, представляет поэт искусство. Характерен для символизма принцип мистификации житейских впечатлений: латания – комнатные пальмы, чьи резные листья отражались по вечерам на кафельном зеркале печки в комнате Брюсова; удивительный месяц, соседствующий в этом стихотворении с луной, – большой фонарь, горевший напротив окна комнаты¹.

¹ Козловский А. Путь поэта // В.Я. Брюсов. Избр. соч. М., 1980. С. 8.

Немецкий славист Рольф Дитер Клюге указывает на особенности художественного воздействия образа-символа: “Символическое произведение не поучает, не создает типических образов или примеров, не перелагает философские идеи в живые образы, а предлагает читателю загадочные картины и метафоры, обломки, фрагменты, открытые, незавершенные символы, которые завершаются воспринимающим читателем”¹. Он цитирует Брюсова: “Какое мне дело до того, что на земле не могут быть одновременно видны две луны, если для того, чтобы вызвать в читателе известное настроение, мне необходимо допустить эти две луны...”². Брюсов, чувствуя себя главой, организатором новой школы, наставляет своих учеников (“Юному поэту”, 1896):

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

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

Юноша бледный со взором смущенным!
Если ты примешь моих три завета,
Молча паду я бойцом побежденным,
Зная, что в мире оставлю поэта.

Брюсов сознательно заостренно формулирует заветы нового искусства; их резкая противопоставленность поэзии реалистической и гражданской вызывает у “юноши” со “взором горящим” – “взор смущенный”.

Задачей Брюсова было воскресить высокую поэзию, поднять звание поэта, вернуть ему его жреческое место. Поэзия для него священнодействие. “Чудак, педагог, делец”,

¹ Клюге Р.Д. О русском авангарде, философии Ницше и социалистическом реализме // Вопросы литературы. 1990. № 9. С. 67.

² Там же. С. 65.

– называл Брюсова А. Белый. “Я видел его Калитой, собирателем литературы... я обязан ему всей карьерой своей; я ни разу себя не почувствовал пешкой, не чувствовал “ига” его: только помощь...”¹.

Современники вспоминают, что у Брюсова, жреца поэзии, руководителя символистского издательства “Скорпион” и журнала “Весы”, были мягкие властные манеры, холодноватая четкость, деловитость, острота мысли. Таким его запечатлел Врубель: черный сюртук, застегнутый на все пуговицы, скрещенные на груди руки (наполеоновская поза!), как бы выточенное из дерева волевое лицо. Брюсов был превосходным мастером стиха, но его произведениям нередко присуща рациональность, “сделанность”, то, что М. Цветаева называла “сальеризм”. Но вот Б. Пастернак оценивал эту черту по-другому: ему нравился мужественный артистизм Брюсова, умение организовать свое творчество “Был поэтичен рабочий в нем, трудолюбив поэт” (А. Белый). Брюсов обладал огромной эрудицией, широко вводил в поэзию исторические и мифологические сюжеты, имена богов и героев, использовал самые разные приемы и жанры стихосложения. Брюсов – поэт-первооткрыватель (тем, жанров, форм стиха) – оказал огромное влияние на других поэтов.

Брюсов – подчеркнуто интеллектуальный поэт. Поэтому, говоря о его поэзии, учитель должен акцентировать два момента: 1) то, над чем билась мысль поэта; 2) в чем оформляется, воплощается его интеллектуализм. Брюсов создает свой миф о человеке как о гордом, всеильном существе. Он ищет те сферы, в которых проявилось бы величие человека: о времени – античность, в пространстве – космос, в современности – технические и научные свершения. Богатство поэтических форм (строфики, ритмов, рифм)

¹ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 178.

призвано демонстрировать творческую волю поэта-мастера, его победу над словесным материалом.

О. Мандельштам писал в “Заметках о поэзии”, что у Брюсова – “мужественный подход к теме, полная власть над ней, – умение извлечь из нее все, что она может и должна дать, исчерпать ее до конца, найти для нее правильный и емкий строфический сосуд”¹.

Брюсов открыл для русской лирики целый ряд новых, по сравнению с гражданской скорбью народнической поэзии, тем: экзотика далеких стран, античность, высокий накал любви-страсти, современный город... Общее в трактовке всех этих тем – величие чувств, противопоставленность болоту обыденности. Он прославляет богов и героев – мир античности импонирует ему своей силой ума, духа и тела; воспеваает сильных личностей, даже если они не служили людям и добру. В стихотворениях много имен, звучащих экзотически и требующих большой эрудиции от читателя, приподнимающих над прозой быта. Стиль иносказательный, с обилием архаизмов и словесных эмблем (Рок, Судьба, Любовь и т.п.). Героический пафос требовал энергичного, мужественного тонического стиха (дольник). Сжатость и сила, декламационно-риторическая интонация, напряженная и серьезная, делает брюсовский стих эмоциональным сплавом, всплеском страстной воли.

Греческие мифы воскрешает Брюсов в одном из лучших своих сборников “Венок” (1906)².

¹ Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 285.

² Владение Брюсова “темой” можно ощутить, если сравнить его стихотворения с историческим материалом, например в энциклопедии “Мифы народов мира”, в изданиях, рассчитанных на школьников. Следует обратить внимание на то, какие ситуации мифа использует поэт, как создает атмосферу мифа с помощью деталей пейзажа, одежды, интерьера. Вместе с тем нужно подчеркнуть обобщенность в трактовке мифа, ассоциативность образов-символов, словно переносящих нас в начало XX века с его драматизмом и порывами духа.

Так, в статье 1924 года “В.Я. Брюсов” критик Д.П. Святополк-Мирский¹ находит такой сплав древнего мифа с современным мифологизмом в стихотворении “Тезей Ариадне” (1904). В речи Тезея, обращенной к Ариадне, воспроизводятся основные сюжетные мотивы греческого мифа (Дедал, Лабиринт, Минотавр). Две же последние строфы (“от автора”) насыщены символикой:

И над водною могилой
В отчий край, где ждет Эгей,
Веют черные ветрила –
Крылья вестника скорбей.

А над спящей Ариадной,
Словно сонная мечта,
Бог в короне виноградной
Клонит страстные уста.

Самое, пожалуй, важное открытие Брюсова – тема современного города, с его техникой, лихорадочным ритмом, небоскребами и огнями: “Город и камни люблю, / Грохот его и шумы певучие...”. Город вытесняет природу, делает ее ненужной:

Царя властительно над долом,
Огни вонзая в небосклон,
Ты труб фабричных частоколом
Неумолимо окружен.
Стальной, кирпичный и стеклянный
Сетями проволочек обвит,
Ты – чарователь неустанный,
Ты – неслабеющий магнит...

Брюсов, с его тягой к монументальности, воспекает не какой-то конкретный город, а Город как таковой, как “гимн” величию Человека – “владыки естество”.

Брюсов также вернул в русскую поэзию космизм, свойственный Державину и Тютчеву. Его человек – “сын земли, дитя планеты малой, затерянной в пространстве

¹ Святополк-Мирский Д.П. В.Я. Брюсов //Русская литература. 1990. № 4. С. 140–141.

мировом”, человек, для которого вся планета Земля – “отчий дом”. (См. стихотворения “Земле”, “Сын Земли”.)

Вместе с тем современный город с его мощью может и подавлять человека, становится безжизненным и мертвенным (“В городе я – как в могиле... Каждая комната – гроб”). Величие вырождается в суету. Нередко возникает чувство обреченности жизни. В поэме “Конь Блед” (1903) предчувствие конца подчеркнуто эпиграфом из Апокалипсиса. Поэма мала по объему (четыре строфы), и поэтому достигается высокая степень концентрированности и обобщенности содержания.

Первая часть:

Улица была – как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались omnibusы, кэбы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток

– рисует хаос движений, обобщенный образ толпы – людей, чьи “души были юны”. Однако в этом безостановочном движении есть что-то лихорадочное (“словно их преследовал неотвратимый Рок”).

Во второй части, контрастной к первой, “гордый гимн” города оборачивается бредом. На место хаоса подробностей приходит один образ – всадник, Смерть.

Третья часть передает реакцию людей: толпа застывает в ужасе, и только женщина-блудница и сумасшедший рады явлению вестника конца продажного и большого мира.

В четвертой части возвращается суета первой (использован прием кольцевой композиции): в лихорадке города вещие видения неуместны и быстро забываются. Но тревожное ощущение близящегося конца остается. Мир пошлой обыденности имеет черты не только тюрьмы, но и дьявольского маскарада; поэт-символист срывает маски, обнажая ничтожность временного перед лицом вечного.

Именно Брюсов впервые теоретически осмыслил книгу стихов как особый жанр, оказавшийся очень продуктивным для всей поэзии XX в.

С. И. Гиндин справедливо назвал «Urbi et orbi» (1903) книгой с новым типом структуры¹. В предисловии Брюсов писал: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов – не более, как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно. В этой книге собраны мои стихи за последние три года».

Книга стихов, по Брюсову, воплощает целостный поэтический мир, все элементы которого восходят к образу лирического героя. Добавим, что жанр книги стихов разрабатывался именно символистами, так как позволял выразить целостный миф о мире, преодолевая «родовую» фрагментарность отдельного стихотворения.

Первое, что нужно отметить, это установку на универсализм, проявившуюся уже в большом объеме книги «Urbi et orbi»: 92 произведения.

Книга состоит из 10 разделов: «Вступления» (12 стих.) – «Песни» (6 стих.) – «Баллады» (6 стих.) – «Думы» (7 стих.) – «Элегии» (11 стих.) – «Сонеты и терцины» (8 стих.) – «Картины» (14 стих.) – «Антология» (14 стих.) – «Оды и послания» (11 стих.) – «Лирические поэмы» (3 стих.). (Вступление, послания, лирические поэмы входят во все книги Брюсова). По объему соотносятся «Песни» и «Баллады» (а вместе они равны объему «Вступлений»), «Элегии» и «Оды и посла-

¹ Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001. С. 22.

ния”, “Картины” и “Антология”; по содержанию рядом стоящие равновеликие разделы противопоставлены, а дистанцированные в книге – сопоставлены.

С.И. Гиндин сделал очень важные наблюдения над семантикой построения книги. Универсализм проявился в стремлении Брюсова использовать все жанры лирики (систематика, классификаторский подход напоминают работу В.Г. Белинского “О разделении поэзии на роды и виды”), а поскольку каждый жанр осваивает свой срез действительности, то “совмещение жанров в одной книге приводит к охвату всего “круга” земного бытия”¹. С. И. Гиндин отмечает универсализм тематики: стихотворения рисуют древний мир и “последний день человечества”, город и деревню, Россию и Запад, Азию и Европу. В книге присутствуют самые разные субъекты речи, диапазон которых – от частушки до терцин Данте, проявлены самые разные традиции, от русского фольклора до Бодлера и Верлена. С установкой на универсализм, по мнению С.И. Гиндина, связана и *монтажная* структура книги.

Вместе с тем, “*Urbi et orbi*” – *лирическая* книга, следовательно, за полифонией голосов должен стоять монолог лирического героя Брюсова, а панорама картин должна разворачивать не только миф о мире, но и миф о поэте. Как указывал А. Ф. Лосев, “миф – развертывание личного магического имени”². Брюсов в первом стихотворении “личностного” раздела “Думы” восклицает: “Желал бы я не быть «Валерий Брюсов»”. Конфликт, организующий метасюжет книги, это конфликт внутренний – борьба между автопсихологическим лирическим “я” и мифом о Поэте, между человеком и искусством, требующим “священной жертвы”. В основе метасюжета лежит ритуал жертвоприношения, о

¹ Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. С. 24.

² Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 196.

котором Брюсов прямо писал в статье “Священная жертва” (1905): “На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта”.

Хотя под каждым стихотворением стоит точная дата, тексты расположены в логической, а не хронологической последовательности.

Три лирические поэмы (новый жанр, завершающий “каталог” жанров канонических) содержат своеобразный дайджест всего метасюжета книги, заданного уже в двенадцати стихотворениях “Вступлений”. Поэма “Город женщин” содержит аллегорию ненасытной любовной жажды, в поэме “Последний день” рисуется картина апокалипсиса, последняя поэма “Во храме Бэла”, написанная терцинами, описывает ритуал человеческого жертвоприношения, причем характерно, что тайным исполнителем воли бога становится молодой жрец.

Таким образом, книга воссоздает процесс расчеловечения, мистику преображения человека в Поэта – жреца и пророка, страстного, дерзкого, одинокого и обреченного. Факты реальности подвергаются волевой гиперболизации (так, пафосное стихотворение “Работа” в качестве биографической основы имеет факт поступления Брюсова в августе 1900 г. на службу в редакцию журнала “Русский архив”). Лирический герой сам, своей волей совершает преображение, и в этом его отличие от пушкинского Пророка. На обложке книги издания 1903 г. была изображена только лира – по рисунку самого Брюсова.

Брюсов, презирающий мещанский мир (“Довольным”) и восхищающийся “океаном нарядной страсти, / В щепы дробящим утлый трон” (“Ассаргадон”, “Грядущие гунны”), приветствовал революцию как обновляющую мир стихию. Однако антидогматизм, пафос свободы творчества сделали его позицию довольно сложной (“Ломать я буду с вами, строить – нет”). Видимо, Брюсов рассчитывал не

столько на социально-экономическую политику большевиков, сколько на возрождение культуры. В его поэзии, поэзии монументального стиля, выражена вера в силу человеческого духа, в возможности воли и интеллекта. Культура – вот то, что способно дать импульс к возрождению человека.

Брюсов – поэт напряженного интеллектуализма и высокого мастерства.

Поэт – Музе

Я изменял и многому и многим,
Я покидал в час битвы знамена,
Но день за днем твоим веленьем строгим
 Душа была верна.

Заслышав зов, ласкательный и властный,
Я труд бросал, вставал с одра, больной,
Я открывал уста от ласки страстной,
 Чтоб снова быть с тобой,

Не знаю, жить мне много или мало,
Иду я к свету иль во мрак ночной, –
Душа тебе быть верной не устала,
 Тебе, тебе одной!

1911

Константин Дмитриевич Бальмонт (1867 – 1942)

К.Д. Бальмонт тоже принадлежит к “старшему” поколению символистов. Некоторые черты его лирического героя совпадают с брюсовскими: культ отдельного Я, пренебрежение общепринятой буржуазно-мещанской моралью. Как и у Брюсова, в такой позиции было кое-что от позы, сознательно избранной. О Бальмонте ходило много легенд, и он сам их поддерживал: и внешним обликом (орхидея в петлице фрака), и поведением. Однако психологический облик Бальмонта совсем иной, чем у Брюсова, и стих его звучит не торжественной медью, а чарующей напевностью. Анализируя интеллектуальную поэзию Брюсова, мы обра-

щали внимание на мысль, выраженную в стихотворении, и на отточенную, законченную, мастерски сделанную форму. Говоря о стихотворениях Бальмонта, следует делать акцент на непосредственности, интуитивности поэтического переживания и на музыкальности, певучести интонации. Сам Бальмонт так описывал процесс своего творчества:

Рождается внезапная строка,
За ней встает немедленно другая,
Мелькает третья ей издалека,
Четвертая смеется, набегаая.

И пятая, и после, и потом,
Откуда, сколько, – я сам не знаю,
Но я не размышляю над стихом
И, право, никогда – не сочиняю.

1905

Вдохновение, как волна, “набегает” на поэта, “внезапно”, “немедленно” рождаются строки, помимо воли автора (“я и сам не знаю”). Если масштабность и философичность поэтического мира Брюсова заставляют вспомнить поэзию Тютчева, то Бальмонт продолжает традиции Фета: “...не знаю сам, что буду петь, но только песня зреет”.

Бальмонт был очень увлекающимся, нервным, немного детски-наивным человеком. (В 1905 году Бальмонт увлекается романтикой освободительной борьбы, создает политические стихи, подвергается правительственным репрессиям. Октябрьскую революцию 1917 года как подавляющую свободу личности он не принял. Эмигрировал в 1920 году в Париж, очень бедствовал, жил в приюте для эмигрантов, устроенном матерью Марией (Е.Ю. Кузьминой-Караваевой), погибшей впоследствии в немецком концлагере).

По своему мироощущению Бальмонт – пантеист (т.е. обожествляет природу, считает ее имеющей душу, одухотворенной). Бальмонт влюблен в жизнь и свет, тональность его стихов часто восторженно-мажорная. Природа в изображении Бальмонта не конкретный пейзаж, а стихии – вода,

ветер, огонь. Центральное место в его образе мира занимает Солнце, всегда побеждающее Тьму (стихотворение “Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце”). В предисловии к книге стихов “Будем как солнце” Бальмонт писал, что ход всего земного предопределен Солнцем. Солнце – гений превращения, капелька его силы есть в каждом человеческом Я, в песне птицы, в колосе пшеницы, в цветке нарцисса. Второе начало во Вселенной – Луна, таинственная и загадочная, гений преобразования, метаморфоз. Солнце – огонь, Луна – влага, Солнце – мужское начало, Луна – женское. Весь мир – игры Солнца и Луны, поэма Любви, восхваление Верховных сил, управляющих мировым оркестром.

В лесу безмолвие возникло от Луны,
Но внятно чудится дрожание струны,
И свет властительный исходит с вышины.

Какая сонная над лесом красота,
Как четко видится мельчайшая черта,
Как стынет скованно вон та сосна и та.

Воздушно-белые недвижны облака,
Зеркально-царственна холодная река,
И даль небесная во влаге глубока.

Непрерываемо дрожание струны,
Ненарушаема воздушность тишины,
Неисчерпаемо влияние Луны.

Это стихотворение кажется вдвойне парадоксальным: помимо того, что утверждение “неисчерпаемого” влияния Луны не согласуется с “солнечной” мифологией Бальмонта, оно говорит о музыке, но в “ненарушаемой” тишине, то есть говорит о каких-то звуках (и смыслах!), которые звучат лишь в “безмолвии”, вне “молви”, вне обычных речей и слов. Другими словами, это музыка света; световые волны так интенсивны, что переходят в волны звуковые; луч солнечного света превращается в дрожащую струну. Такова своеобразная мифология Бальмонта.

Самой отличительной чертой этого поэта является философия мига: он придает значение только мимолетным

впечатлениям, безотчетным восприятиям, неотчетливым ощущениям (черта, прямо противоположная рационализму и монументализму Брюсова и продолжающая традицию Фета). Сравним описания первого снега в поэзии Брюсова и Бальмонта.

В. Брюсов. Первый снег

Серебро, огни и блески, –
Целый мир из серебра!
В жемчугах горят березки,
Черно-белые вчера.

Это – область чьей-то грезы,
Это – призраки и сны!
Все предметы старой прозы
Волшебством озарены.

Экипажи, пешеходы,
На лазури белый дым,
Жизнь людей и жизнь природы
Полны новым и святым.

Воплощение мечтаний,
Жизни с грезой игра,
Этот мир очарований,
Этот мир из серебра!

Брюсов рисует мир преображенный: грезы, призраки, сны, очарования. Однако этот мир не зыбкий, а максимально отчетливый, очерченные всемогущим богом-художником, играючи преображающим старую прозу в новую поэзию. Характерна масштабность картины: целый мир, все предметы, жизнь людей и жизнь природы. Поэтический мир статичен (не случайно мало глаголов, зато есть указательные местоимения), это застывшая черно-белая гравюра. Важен не столько цвет (белый на лазури), сколько свет, блеск, озаренность, привносимые серебром, жемчугами, кристаллами снега и льда: перед нами словно холодное совершенство царства Снежной королевы. Ощущение завершенности, отчетливости картины поддерживается и на ритмическом уровне. Хотя использован подвижный размер

– четырехстопный хорей, но регулярно расположенные пиррихии, короткие строки из двух-трех слов, точная рифма, обилие пауз создают ритм отчетливый, уравновешенный. Отметим синтаксический параллелизм, поддержанный анафорой, обрамляющую весь текст фразу “Этот мир из серебра!”, мажорную интонацию утверждения и обобщения.

Совершенно другому звучит стихотворение Бальмонта:

Снежинка

Светло-пушистая
Снежинка белая,
Какая чистая,
Какая смелая!

Дорогой бурною
Легко проносится.
Не в высь лазурную –
На землю просится.

Лазурь чудесную
Она покинула,
Себя в неизвестную
Страну низринула.

В лучах блистающих
Скользит, умелая,
Средь хлопьев тающих
Сохранно-белая.

Под ветром веющим
Дрожит, взмывается,
На нем, лелеющем,
Светло качается.

Его качелями
Она утешена.
С его метелями
Крутится бешено.

Но вот кончается
Дорога дальняя.
Земли касается
Звезда кристальная.

Лежит пушистая
Снежинка смелая,

Такая чистая.
Такая белая!

Звездочка-снежинка совершает жертвенный путь нисхождения к земле, она, как ангел, приносит белый свет на землю. 8 строф стихотворения условно можно разделить на три части – три этапа “сюжета”. 1 и 2 строфы – снежинка в небесной лазури, но готова покинуть безмятежный горный мир. Следующие четыре строфы (с 3-ей по 6-ю) рисуют путь на землю, путь прихотливый, неровный, подчиненный порывам ветра. Последние две строфы показывают итог путешествия, результат добровольной жертвы, благодаря композиционному кольцу конец смыкается с началом, что соответствует циклической структуре мифа. Стихотворение написано ямбом, но ритм – очень подвижный, порхающий, чему способствуют короткая строка, обилие глаголов движения, даже глагольная рифма (проносится – просится, покинула – низринула), сплошные дактилические (напевные) окончания, выразительные аллитерации и ассонансы (например, в 5-й строфе: в – л, м – л, и-е-ю).

Динамизм мироощущения Бальмонта имеет два следствия. Во-первых, культ собственного, бесконечно изменчивого Я (в лирике Бальмонта нет определенного образа лирического героя, это – “поэт-актер”, предстающий каждый раз по-новому в каждом стихотворении):

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!

1902

Во-вторых, поэтический мир в стихах Бальмонта утрачивает вещественность, осязаемую материальность. Он и стихии воспевает вечно изменчивые, бесплотные

подвижные. Тогда как у Брюсова, например, основной стихией была земля.

Поэтика Бальмонта импрессионистична, заставляет вспомнить Фета. Он часто использует полутона, оттенки. Его влекут не устойчивые формы и четкие линии (как Брюсова), а нежные, зыбкие состояния в природе – чары лунного света, мление сонного воздуха, мягкое шуршание камышей. Он рисует дымку, колорит, игру света и тени. Часто лирический герой и природная стихия сливаются.

Я вольный ветер, я вечно вею,
Волную волны, ласкаю ивы,
В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею,
Лелею травы, лелею нивы.

Весною светлой, как вестник мая,
Целую ландыш, в мечту влюбленный,
И внемлет, ветру лазурь немая, –
Я вею, млею, воздушный, сонный.

В любви неверный, расту циклоном,
Взметаю тучи, взрываю море,
Промчусь в равнинах протяжным стоном –
И гром проснется в немом просторе.

Но, снова легкий, всегда счастливый,
Нежней, чем фея ласкает фею,
Я льну деревьям, дышу над нивой
И, вечно вольный, забвеньем вею.

1898

Прихотливым порывам ветра соответствует легкий, напевный ритм стиха. Строка длинная (пятистопный ямб с пиррихием в 3-й стопе), что создает неторопливый темп, начало и конек строки – безударные, плавные. Предложения очень распространенные, с обилием вводных слов, определений, придаточных, деепричастных оборотов, с инверсиями. Напевности способствует морфологический и синтаксический параллелизм (симметрия в построении строк). Яркая особенность – обилие повторов (я, ветер, вею, млею), ассонансы и аллитерации (так, в 1-й строфе: е – о и в [в'] – л

[л']), передающие ощущение влажности, нежности, мягкости.

Оставаясь в рамках традиционной метрики, Бальмонт сумел придать стиху поразительную напевность, музыкальность:

Я – изысканность русской медлительной речи,
Преодо мною другие поэты – предтечи,
Я впервые открыл в этой речи уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны...

1903

Музыкальная интонация стиха у Бальмонта воплощает миф о мире как гармонии, творимой из хаоса. В непосредственном интуитивном восприятии каждого мига жизни человек приобщается к универсальным стихиям бытия и к Духу музыки¹.

Иннокентий Федорович Анненский (1856 – 1909)

В лирике И. Анненского есть некоторые черты, сближающие его со “старшими” символистами: двоемирие духовного и материального, антимещанский пафос, многозначность образа, тоска по неясному, отвлеченному идеалу, зыбкость поэтического мира. Так, в стихотворении “Сиреневая мгла” заглавный образ сначала воспринимается как пейзажный (зимние сумерки, сиреневый отсвет снега), но затем происходит метафорическое одушевление образа (мгла глядит, разговаривает, манит за собой):

Наша улица снегами залегла,
По снегам бежит сиреневая мгла.

Мимоходом только глянула в окно,
И я понял, что люблю ее давно.

¹ На уроке, посвященном Бальмонту, можно использовать музыку и живопись импрессионистов.

Я молил ее, сиреневую мглу:
“Погости-побудь со мной в моем углу,
Не тоску мою ты давнюю развей,
Поделись со мной, желанная, своей!”
Но лишь издали услышал я ответ:
“Если любишь, так и сам отыщешь след.
Где над омутом синее тонкий лед,
Там часочек погощу я, кончив лет,
А у печки-то никто нас не видал...
Только те мои, кто волен да удал”.

1904

Миры “иные” совсем близко от нашего мира трех измерений, но чтобы проникнуть в них, надо чутко всматриваться и вслушиваться.

Свечку внесли

Не мерещится ль вам иногда,
Когда сумерки ходят по дому,
Тут же возле иная среда,
Где живем мы совсем по-другому?
С тенью тень там так мягко слилась,
Так бывает такая минута,
Что лучами незримыми глаз
Мы уходим друг в друга как будто.
И движеньем спугнуть этот миг
Мы боимся, иль словом нарушить,
Точно ухом кто возле приник,
Заставляя далекое слушать.
Но едва запыхает свеча,
Чуткий глаз уступает без боя,
Лишь из глаз по наклонам луча
Тени в пламя сбегут голубое.

1904

Вместе с тем лирика Анненского – тихая, задушевная (он поздно дебютировал как поэт, в 49 лет – первый его сборник так и назывался “Тихие песни”) – весьма своеобразна.

Анненский был очень образованным, интеллигентным человеком. Знал 14 языков. Знаток античной литературы (перевел почти всего Еврипида). Анненский был не только филологом, но и преподавателем, директором известной царскосельской гимназии (среди его учеников был Н. Гумилев). Вот каким он запомнился ученикам: "...непохожий на обыкновенного русского учителя – изысканный, светски любезный в обращении со старшими и младшими, по-европейски корректный и остроумный"¹.

При всем многообразии интересов и занятий Анненского легко вычленяется общий стержень его личности – это личность русского интеллигента, с его совестью и жаждой идеала, болеющего за весь мир, скромного и предельно честного. Его называют иногда “Чеховым в поэзии”. Лирический герой стихотворения “В дороге” видит грустную предзимнюю природу, дым овинов, колодцы, нищету деревни, и эта картина вызывает у него восклицание: “О, мучительный вопрос!) / Наша совесть... Наша совесть...”. Наиболее открыто социальный пафос звучит в стихотворениях “Петербург” и “Старые эстонки”. В первом из них высказана мысль об исторической обреченности российской монархии и чувство, характерное для “лишних людей” XIX века, – “сознание проклятой ошибки”, “отрава бесплодных хотений”.

Желтый пар петербургской зимы,
желтый снег, облипающий плиты...
Я не знаю, где *вы* и где *мы*,
Только знаю, что крепко мы слиты,

Сочинил ли нас царский указ?
Потопить ли нас шведы забыли?
Вместо сказки в прошедшем у нас
Только камни да страшные были.

Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,

¹ Цит. по кн.: Федоров А. Ин. Анненский. Л., 1984. С. 14.

Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.

А что было у нас на земле,
Чем вознесся орел наш двуглавый,
В темных лаврах гигант на скале, –
Завтра станет ребячьей забавой.

Уж на что был он грозен и смел,
Да скакун его бешеный выдал,
Царь змеи раздавить не сумел,
И прижатая стала наш идол.

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,
Ни миражей, ни слез, ни улыбки,
Только камни из мерзлых пустынь
Да сознание проклятой ошибки.

Даже в мае, когда разлиты
Белой ночи над волнами тени,
Там не чары весенней мечты,
Там отравы бесплодных хотений.

Стихотворение интересно не только своим социальным звучанием и общим для символистов неприятием петровского периода русской истории (ср. изображение Петербурга в стихах Блока, в романе Белого “Петербург”). Следует обратить внимание на особенности поэтического мира в стихотворении, так как самый характер изображения служит средством выражения лирического героя.

В отличие от урбанистических картин Брюсова, город в изображении Анненского не предстает в силе, грохоте и мощи, а исполнен бессилия, изнеможения. Только камни и снег, пустынные площади – полное отсутствие жизни, бесплодие. Даже зима – не обычная русская зима, с морозами и весельем, а слякотная, парная, желтая. Даже май не дарует, а отравляет своими белыми ночами. Характерна для Анненского нераздельность предмета изображения (город) и человека (лирического героя): “Я не знаю, где вы и где мы, / Только знаю, что крепко мы слиты...”. Поэтому и интонация не гневно-обличительная, а негромко-виноватая.

Стихотворение “Старые эстонки” имеет подзаголовок: “Из стихов кошмарной совести”. Это отклик поэта на революционные события в Прибалтике, в особенности в Эстонии 1905 года, и на карательные меры правительства. И в этом стихотворении видим осуждение лирическим героем самого себя за пассивность, за безволие. Старые эстонки в ответ на восклицание лирического героя: “Сыновей ваших... я же не казнил их”, – отвечают: “Ты ж, о нежный, ты кроткий, ты тихий. / В целом мире тебя нет виновней!”.

Лирический герой Анненского – не сильный и волевой, как у Брюсова, и не легкий, изменчивый, как у Бальмонта. Это герой, тревожащийся за несправедливо устроенный мир. Лучшая книга Анненского “Кипарисовый ларец” (в такой шкатулке дома хранились его стихи) состоит из маленьких циклов по три стихотворения – “трилистников” (три листа бумаги со стихотворениями). И как характерны названия: “Бессонницы”, “Трилистник обреченности”, “Трилистник тоски”, “Трилистник одиночества”... У Анненского нет колдовской музыки стиха, интонация его разговорная, элегически-задушевная, негромкая, неторопливая. Часто используется не возвышенно-поэтическое, а прозаическое слово. Обилие пауз, недоговорок, умолчаний способствует возникновению психологического подтекста. Анненский – поэт “расколотой души”, его стихи – песнь страдания и сострадания, лирика поэта аскетична и лишена всякой “красивости”.

Самая яркая особенность лирики Анненского – психологический символизм. По наблюдению Л. Гинзбург, вещь не сопровождает человека и не замещает его иносказательно; оставаясь самой собой, она как бы дублирует человека. Психологическое состояние не выражается непосредственно, а передается через предмет косвенно, ассоциативно¹.

¹ Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 332.

Старая шарманка, которая одна не может забыть зимней стужи, когда все остальное шумно расцветает, по ассоциации говорит нам о самом поэте:

...

Лишь шарманку старую знобит,
И она в закатном мленьи мая
Все никак не смеет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая.

И никак, цепляясь, не поймет
Этот вал, что ни к чему работа,
Что обида старости растет
На шипах от муки поворота.

Но когда б и понял старый вал,
Что такая им с шарманкой участь,
Разве б петь, кружась, он перестал
Оттого, что петь нельзя, не мучась?...

Многопланов символический мотив “игры” в стихотворении “Смычок и струны”: это и музыкальная игра, исполнительство, и игра страстей, и творческая игра-мука, и игра рока с людьми, “жизнь-игра”, и трагическая, игровая ирония (возникающая в конце стихотворения, когда мировая для Смычка трагедия уменьшается до игрушечных, “кукольных” размеров). Образы музыкальных инструментов выражают сложный комплекс психологических переживаний.

Смычок и струны

Какой тяжелый, темный бред!
Как эти выси мутно-лунны!
Касаться скрипки столько лет
И не узнать при свете струны!

Кому ж нас надо? Кто зажег
Два желтых лика, два унылых...
И вдруг почувствовал смычок,
Что кто-то взял и кто-то слил их.

“О, как давно! Сквозь эту тьму
Скажи одно: ты та ли, та ли?”

И струны ластились к нему,
Звеня, но, ластясь, трепетали.

“Не правда ль, больше никогда
Мы не расстанемся? довольно?...
И скрипка отвечала да,
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок все понял, он затих,
А в скрипке эхо все держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

Но человек не погасил
До утра свеч... И струны пели...
Лишь солнце их нашло без сил
На черном бархате постели.

В стихотворении “Стальная цикада” неразличимо сливаются два образа: механизм отданных в починку часов и тоскующее сердце человека (то же в “Будильнике”, в “Тоске маятника”):

Я знал, что она вернется
И будет со мной – Тоска,
Звякнет и запахнется
С дверью часовщика...

Сердца стального трепет
Со стрекотаньем крыл
Сцепит и вновь расцепит
тот, кто ей дверь открыл...

Жадным крылом цикады
Нетерпеливо бьют:
Счастью ль, что близко, рады,
Муки ль конец зовут?..

Сколько сказать им надо,
Так далеко уйти...
Розно, увь! цикада,
Наши лежат пути.

Здесь мы с тобой лишь чудо,
Жить нам с тобою теперь
Только минуто – покуда
Не распахнулась дверь...

Звякнет и запахнется,
И будешь ты так далека...
Молча сейчас вернется
И будет со мной – Тоска.

Часы и человек объединены в одном образе: Тоска вернется с часовщиком к часам, но будет “со мной”, т. е. с лирическим героем. Часовой механизм метафорически одушевляется: “сердца стального трепет”, “стрекотанье крыл”; часы могут радоваться счастью и звать конец муки. “Мы”, “нам” – это и механизм часов, и душа человека, которая только на миг соединяется с телом по воле Верховного часовщика – Бога. Анненский очень остро чувствовал противопоставленность мига и вечности, мучительно ощущал неумолимо уходящее время. Поэтому мотив часов, будильника, маятника так часто встречается в его “трилистниках”. Лирика Анненского – психологическая и философская (элегическое раздумье о краткости человеческой жизни). Господствующее настроение – тоска и обреченность. Но философская мысль, как правило, не выражается прямо, а возникает в сознании читателя косвенно, через эмоциональную окраску предметных изображений, связанных не сюжетно-логической связью, а ассоциативно. Таков финал сонета “Черный силуэт”, завершающего “Трилистник обреченности”.

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

Неразрывность предметного и душевного миров характерны и для пейзажной лирики Анненского. Природа, как правило, усталая, изнеможенная, страдающая: снег – “ослабелый”, солнце – “устало”, лед – “нищенски синий и заплаканный”, розы – “поблеклые”. Такой пейзаж сливается с лирическим переживанием.

Бесследно канул день. Желтея, на балкон
Глядит туманный диск луны, еще бестенной,

И безнадежности распахнутых окон,
Уже незрячие, тоскливо-белы стены.

Сейчас наступит ночь. Так черны облака...
Мне жаль последнего вечернего мгновенья:
Там все, что прожито, – желанье и тоска,
Там все, что близится, – унылость и забвенья.

Здесь вечер как мечта: и робок и летуч,
Но сердцу, где ни струн, ни слез, ни ароматов,
И где разорвано и слито столько туч...
Он как-то ближе розовых закатов.

Тоска мимолетности. 1904

Облака на вечернем небе и тучи в сердце – детали пейзажные и психологические взаимопроникают, как и в эпитетах: окна “безнадежные”, стены “тоскливо-белы”, но в сердце нет “ароматов”. День, вечер, ночь ассоциативно связываются с молодостью, старостью и смертью человека. Мимолетен вечер и мимолетна человеческая жизнь. “Тоска” – чувство, общее и для души героя, и для природы.

Психологический подтекст у предметной детали, умение выражать внутреннее состояние, изображая внешний мир, свойственные Анненскому, будут восприняты затем Ахматовой и Пастернаком. А возникла эта самобытная черта в поэзии Анненского благодаря характеру его лирического героя, чувствующего все боли мира, как свои собственные:

Ноша жизни светла и легка мне,
И тебя я смущаю невольно;
Не за бога в раздумье на камне,
Мне за камень, им найденный, больно.

Я жалею, что даром поблекла
Позабытая в книге фиалка,
Мне, тумана, покрывшего стекла
И слезами разнятого, жалко.

И не горе безумной, а ива
Пробуждает на сердце унылость,
Потому что она, терпеливо
Это горе качая... сломилась.

1906

Завершая разговор об Анненском, следует отметить такие особенности его психологического (или ассоциативного) символизма, которые отличают его от символизма, мифологизирующего реальность: эстетическое равноправие обыденных предметов, становящихся носителями психологического подтекста, прозаизация поэтического слова, разговорно-повествовательная, неровная, с обилием пауз, интонация, столь непохожая на “музыку стиха” символистов. Эти особенности поэтики будут восприняты акмеистами. Акмеисты в своих декларациях резко отталкивались от символизма, стремились “преодолеть” его, но присутствие традиций Анненского в стихах Гумилева и Ахматовой позволяет увидеть преемственность поэтических течений, единую линию в развитии поэзии “серебряного века”. Так, стихотворение Н. Гумилева “Памяти Анненского” имеет не только автобиографический, но и историко-литературный смысл. Приведем начало этого стихотворения:

К таким неожиданным и певучим бредням
Зовя с собой умы людей,
Был Иннокентий Анненский последним
Из царскосельских лебедей.

Я помню дни: я, робкий, торопливый,
Входил в высокий кабинет,
Где ждал меня спокойный и учтивый,
Слегка седеющий поэт.

Десяток фраз, пленительных и странных,
Как бы случайно уроня,
Он вбрасывал в пространства безымянных
Мечтаний – слабого меня,
О, в сумрак отступающие вещи,

И еле слышные духи,
И этот голос, нежный и зловещий,
Уже читающий стихи!
В них плакала какая-то обида,

Звенела медь и шла гроза,
А там, над шкафом, профиль Еврипида
Слепил горящие глаза.

Подведем итог. “Старшие” символисты осознали повседневную, обыденную жизнь как изначально злую, воплощающую Антихриста, Дьявола или Черта. Им свойственны порывы к миру гармонии, духа, мечты. Но их герой неспособен преодолеть двойственность и вырваться из тюрьмы одиночества. Поэтому в их поэзии сильно предчувствие близящегося Конца; смерть предстает как освобождение от злого сна жизни. В поэзии Анненского устанавливается диалог лирического субъекта с каждым предметом, каждым материальным явлением, у него родственное и теплое отношение к миру. Но Анненский остро чувствует несовершенство (скуку и муку), быстротечность и обреченность земной жизни. Человек в его поэзии бессилен и так же подвержен Року, как и все сущее.





“МЛАДОСИМВОЛИСТЫ”. А. БЕЛЫЙ

Творчество “младших” символистов (В. Иванов, А. Блок, А. Белый, С. Соловьев), совпавшее с подъемом в общественной жизни начала 900-х годов, имеет иной пафос, иную тональность, чем поэзия “старших” символистов. Мироощущение “заката” сменилось острым предчувствием “рассвета”. Символисты “второй волны” ставят проблему общественного служения искусства, Красота, по их мнению, это сила, которая преобразует мир. Их идеалы не субъективная мечта, а объективные, надличностные духовные ценности: София, Любовь, Вечная Женственность и т. п. Конечно, взгляды их были эстетической утопией. Но они чутко ощущали близящиеся перемены, приветствовали их и стремились не только творить, но и жить по своим заветам. М. Слоним писал в статье “Современная русская литература” (Оксфорд, 1953): “Французский символизм и европейский эстетизм, пересаженные на русскую почву, вскоре утратили свои особенности, перестали представлять собою чисто эстетическое направление. Вместо этого символизм приобретает черты целостной системы взглядов и отношений. Реализм рассматривал лишь существенную реальность, видимый мир, тогда как символизм стремился раскрыть знаки и намеки существования иной, высшей действительности. Поиски ее становятся вскоре основной задачей молодого поколения поэтов, а их литературные нововведения связываются с религиозными и социальными тенденциями времени”¹.

¹ Цит. по: Соколов А.Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов М., 1991. С.162.

Мифологизация собственной жизни характерна для символистов “второй волны”. В Москве молодые люди во главе с А. Белым организовали кружок “аргонавтов”. Позднее А. Белый вспоминал: “Представьте себе кучку полуистерзанных бытом юношей, процарапывающихся сквозь тяжелые арбатские камни и устраивающих “мировые культурные революции” с надеждою перестроить в три года Москву; а за ней – всю вселенную; и вы увидите, что в составе кружка могли быть “одни чудаки” (...) “Аргонавт” – психологический тип моего времени. (...) Проблема школы (символизма. – Н.Б.) не интересовала нас... нас интересовала проблема новой культуры и нового быта, в котором искусство – наиболее мощный рычаг. Эгоцентризм, солипсизм – судьба декадентства... (...) Бессилию противопоставлял я жизненную уверенность в том, что полеты – будут, что помощь – возможна и что надо “связать” руки всем искателям новых путей; и цитировал Блока:

...вместе свяжем руки,
Отлетим в лазурь!”¹

“Младосимволисты” считали, что они, подобно древним аргонавтам, искавшим золотое руно, должны отправиться за солнечным золотом, за красотой, которая делает мир светлым, ярким и радостным. Одним из центральных символов и у Блока, и у Белого является символ зари, провозвестницы грядущих перемен.

Н. Бердяев так характеризует этот период: “Поэзия символистов выходила за пределы искусства, и это была очень русская черта. Период так называемого “декадентства” и эстетизма у нас быстро кончился, и произошел переход к символизму, который означал искания духовного порядка, и к мистике. Вл. Соловьев был для Блока и Белого окном, из которого дул ветер грядущего. Обращенность к грядущему, ожидание необыкновенных событий в гряду-

¹ Белый А. Начало века. М., 1990. С.124–129.

щем очень характерны. Поэты-символисты со свойственной им чуткостью чувствовали, что Россия летит в бездну, что старая Россия кончается и должна возникнуть новая Россия, еще неизвестная. Подобно Достоевскому, они чувствовали, что происходит внутренняя революция¹. Стремление “младших” символистов поставить “последние вопросы” о смысле жизни и предназначении человека, попытка “с миром утвердить связь” закономерно привели к появлению в их творчестве темы Родины как единственно достойного пути “вочеловечения” и темы народа как хранителя “духа музыки”, как силы, несущей обновление миру.

Одним из ярких явлений младосимволизма как течения был юношеский цикл А. Блока “Стихи о Прекрасной Даме”. В мифопоэтическом мышлении Блока центральное место занимала идея пути, реализовавшаяся в напряженном поиске этического и эстетического идеала. Свое лирическое творчество поэт характеризовал как “трилогию вочеловечения” “...от мгновения слишком яркого света – через необходимый болотистый лес, – к отчаянию, проклятиям, “возмездию”. И – к рождению человека “общественного”, художника, мужественно глядящего в лицо миру...”². Метод зрелого Блока, синтезирующий признаки романтизма, реализма и символизма, обретает качество лирического историзма³.

Поэзии А. Блока будет посвящен особый цикл уроков, поэтому здесь можно кратко ознакомить учащихся с лирикой А. Белого. Этот удивительно талантливый поэт отличался страстной приверженностью заветам символизма, теоретически сформулированным в его статьях. Кроме того, представление о поэзии А. Белого поможет учащимся в дальнейшем увидеть своеобразие творчества А. Блока.

¹ Бердяев И. Русская идея С.94–95.

² Блок А. Собр. соч.; В 8 т. Т.8. М.; Л., 1963. С.344

³ См. об этом: Гуковский Г.А. К вопросу о творческом методе Блока // Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1980. (Литер. наследство. Т.92. Кн.1); Минц З.Г. Лирика А. Блока. Тарту, 1975.

Этих поэтов на протяжении всей жизни связывала “дружба-вражда”, они были ровесниками, и узловые события их юности хронологически совпадали. Много общего было и в творческих поисках – и тем заметнее отличия¹.

Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев) (1880 – 1934)

Один из самых ярких поэтов “второй волны” символизма, создатель необычайного жанра “симфоний”, сливающего прозу и поэзию, литературу и музыку, автор романов о судьбах России (“Серебряный голубь”, “Петербург” “Москва”), А. Белый был одержим постоянными духовными поисками, духом эксперимента. Его открытия в области стиха так значительны, так необычны, что его даже называют “отцом футуризма”. Влияние А. Белого испытали Маяковский, Цветаева, Пастернак, Набоков, Пильняк, Зощенко. Блок однажды записал в дневнике об А. Белом: “Он такой же, как всегда: гениальный, странный”. А Вс. Рождественский так описывает уже пятидесятилетнего А. Белого: “...поразил меня огненной молодостью своего духа, необычайной внешней оживленностью, парадоксальностью суждений и голубым пламенем совершенно юношеских, немного раскосо поставленных глаз”.

А. Белый ощущал изжитость, “безвременье” бытия “отцов”, остро чувствовал конец старого века и начало нового: “...мы – поколение рубежа”. Он увлекается философией Вл. Соловьева, религиозными исканиями Д. Мережковского. Мы уже упоминали кружок “аргонавтов” – молодых людей, устремленных к “зарю”, к грядущему преобразению мира. “Младосимволисты” отталкиваются от прошлого, в том числе и от “старших” символистов, вслушиваясь в зовы будущего. В статье “Мое желание солнца”

¹ См. об этом: Орлов Вл. Пути и судьбы. Л., 1971. Гл. 4.

А. Белый писал: “Мое желание солнца все усиливается. Мне хочется ринуться сквозь чужую пустоту, поплыть сквозь океан безвременья, но как мне осилить пустоту? (...)”.

Теперь в заливе ожидания стоит флотилия солнечных броненосцев. Аргонавты ринутся к солнцу. Нужны были всякие отчаяния, чтобы разбить их маленькие кумиры, но зато отчаяние обратило их к Солнцу. Они запросились к нему. Они измыслили немыслимое. Они подстерегли золотканые солнечные лучи, протянувшиеся к ним сквозь миллионный хаос пустоты, – все призывы; они нарезали листы золотой ткани, употребив ее на обшивку своих крылатых желаний. Получились солнечные корабли, излучающие молниезарные струи. Флотилия таких кораблей стоит теперь в нашем тихом заливе, чтобы с первым попутным ветром устремиться сквозь ужас за золотым руном. Сами они заковали свои черные контуры в золотую кольчугу. Сияющие латники ходят теперь среди людей, возбуждая то насмешки, то страх, то благоговение. Это рыцари ордена Золотого Руна. Их щит – солнце. Их ослепительное забрало спущено. Когда они его поднимают, “видящим” улыбается нежное, грустное лицо, исполненное отваги, невидящие пугаются круглого черного пятна, которое, как дыра, зияет на них вместо лица.

Это все аргонавты. Они полетят к солнцу. Но вот они взошли на свои корабли. Солнечный порыв зажег озеро. Распластанные золотые языки лижут торчащие из воды камни. На носу Арго стоит сияющий латник и трубит отъезд в рог возврата.

Чей-то корабль ринулся. Распластанные крылья корабля очертили сияющий зигзаг и ушли ввысь от любопытных взоров. Вот еще. И еще. И все улетели. Точно молнии разрезали воздух. Теперь слышится из пространств глухой гром. Кто-то палит в уцелевших аргонавтов из пушек. Путь их далек... Помолимся за них – ведь и мы собираемся вслед за ними”.

Первый сборник стихов А. Белого – “Золото в лазури” (1904). В названии сталкиваются два ярких цвета, в сборнике много пейзажных стихотворений, щедрая изобразительность. Вместе с тем Белый не просто воспеваает красоту родной природы. Реальный пейзаж средней полосы России эстетизируется, по-символистски преобразуется. Обращение к стихотворениям А. Белого помогает уяснить такую важную особенность образа-символа, как “смысловая вертикаль”. Мы уже говорили, что символ многозначен, т. е. в его истолковании мы должны идти от прямого, “предметного” смысла образа к более глубоким слоям содержания – к смыслу психологическому, философскому, мистическому. А. Белый отталкивается от наблюдений над природой (особенно волновали его закаты, он даже утверждал, что по цвету заката на картине художника начала века может определить год создания картины). Но за конкретными явлениями природы А. Белый видит “вселенский” смысл. Символизация осуществляется благодаря тому, что не разграничиваются конкретные явления и их субъективное психологическое переживание, реальность и фантазии, сны, предчувствия. А. Белый вспоминал о том, как создавались им стихотворения первого сборника: “Стоя посреди горбатых равнин и ища забвения, я часами изучал колориты полей; и о них слагал строчки; книгу же стихов назвал “Золото в лазури”, “золото” – созревшие нивы, “лазурь” – воздух”¹.

Сборник очень яркий, декоративный, красочный. Описывая восходы и закаты, Белый воспеваает “солнечное золото” – в симфониях красок, например в стихотворении “В полях”:

Солнца контур старинный,
золотой, огневой,
апельсинный и винный
над червонной рекой.

¹ Белый А. Начало века. С.283.

От воздушного пьянства
онемела земля.
Золотые пространства,
золотые поля.

Озаренный лучом, я
опускаюсь в овраг,
чернопыльные комья
замедляют мой шаг.

.....

1904

Цвет поглощает, стирает формы, контуры, массы предметов – действительность как бы дематериализуется. Все земное, лишённое тяжести, воспаряет в лазурь, к солнцу. Лирический герой невесом, как пылинка в солнечном луче. А. Белый использует стиховой перенос (enjambement), отделяющий паузой “я” от “опускаюсь” (не “спускаюсь”!), но объединяющий образ лирического героя в интонационное целое с эпитетом “озаренный”. Перед нами не просто конкретный пейзаж (берег реки, поля, заходящее солнце), но огромные цветовые плоскости (“золотые пространства”), земля и небо, солнце и воздух. Учитель должен обратить внимание учащихся на символику цвета: обилие цветовых эпитетов, передающих оттенки красного (символ любви-страсти, искупительного страдания), превращает картину заката в символ грядущего обновления мира. Пейзаж создает “образ Вечности” как царства света, раскрывает огненную Душу мира.

Волшебник-Солнце преображает действительность, из игры цветов и оттенков рождаются образы мифологических великанов, кентавров, гномов. Молодого Вл. Маяковского поразило своей дерзостной, веселой фантастичностью стихотворение, рисующее восход солнца:

На горах

Горы в брачных венцах.
Я в восторге, я молод.

У меня на горах
очистительный холод.

Вот ко мне на утес
притащился горбун седовласый.
Мне в подарок принес
из подземных темниц ананасы.

Он в малиново-ярком плясал,
прославляя лазурь.
Бородою взметал
вихрь метельно-серебряных бурь.

Голосил
низким басом.
В небеса запустил
ананасом.

И дугу описав,
озаря окрестность,
ананас ниспадал, просияв,
в неизвестность.

Золотую росу
излучая столбами червонца.
Говорили внизу:
“Это – диск пламезарного солнца.”

Низвергались, звеня,
омывали утесы
золотые фонтаны огня –
хрустала
заалевшего росы.

Я в бокалы вина нацедил
и, подкравшись боком,
горбуна окатил
светопенным потоком.

1903

Лирический герой этого стихотворения вознесен над бытом, преисполнен энергии и силы, равен солнцу. Первая строфа рисует чисто аллегорический ландшафт души (“вершины духа”). Но вдруг во второй строфе появляется горбун (“притащился”) с весьма неуместными “ананасами”. Этот озорник – “голосит низким басом”, “запускает” ананасами в небо. Исчезает вся торжественность зачина. Скачу-

щее малиново-яркое пятно на синем фоне, в серебряных бурях, мерцающий свет создают ощущение динамизма. Мажорное звучание стихотворения поддерживается озорной, “густой” метафоричностью и сказочностью (туман – горбун седовласый, солнце – ананас, солнечные лучи – струи вина). Восторг и молодость передают яркие эпитеты цвета и света, звонкие звуковые детали (хохотал, звеня). Предельно свободен и раскован ритм стихотворения: разноударный дольник, легкий, подвижный, танцующий. Предпоследняя строфа содержит пять строк, что особенно выделяет ее на фоне четверостиший.

Однако уже в последних разделах “Золота в лазури” появляются иные ноты – ирония, сомнение, разочарование в прежних “аргонавтических” мечтаниях. Поэт вступил в полосу мучительного душевного кризиса, имевшего и интимно-личные (сложные отношения с Л.Д. Менделеевой и окончательный разрыв), и социальные (поражение первой русской революции) причины. В одном из писем А. Белого 1906 года снова встречается образ огня, но теперь смысл символа совсем иной: “События у нас закипают с быстротой. Вся России в огне. Этот огонь заливают все. И тревоги души, и личные печали сливаются с горем народным в один красный ужас”. В творчестве Белого появляется тема города как плода вырождающейся буржуазно-дворянской культуры. (В эти же годы и А. Блок пережил разочарование в идеалах Прекрасной Дамы и создает цикл “Город”.) Город – дьявольский маскарад, безумная арлекинада, пляски смерти. Ключевым в цикле “Город” является стихотворение “Маскарад”.

Маскарад

М.Ф. Ликиардопуло

Огневой крющон с поклоном
Капуцину черт несет.
Над крющоном капюшоном
Капуцин шуршит и пьет.

Стройный черт, – атласный, красный, –
За напиток взыщет дань,
Пролетая в нежный, страстный,
Грациозный па д’эспань, –

Пролетает, колобродит,
Интригует наугад.
Там хозяйка гостя вводит.
Здесь хозяин гостье рад.

Звякнет в пол железной злостью
Там косы сухая жердь:
Входит гостья, щелкнет костью,
Взвеев саван: гостья – смерть.

Гость: – немое, роковое,
Огневое домино –
Неживую головою
Над хозяйкой склонено.

И хозяйка гостя вводит.
И хозяин гостье рад.
Гости бродят, колобродят,
Интригуют наугад.

Невтерпеж седому турке:
Смотрит маске за корсаж.
Обжигается в мазурке
Знойной полькой юный паж.

Закрутив седые баки,
Надушен и умилен
Сам хозяин в черном фраке
Открывает котильон.

Вея веером пуховым,
С ним жена плывет вдоль стен;
И муаром бирюзовым
Развернулся пышный трэн.

Чей-то голос раздается:
“Вам погигнуть суждено”, –
И уж в дальних залах вьется, –
Вьется в вальсе домино

С милой гостьей: желтой костью
Щелкнет гостья: гостья – смерть.
Погрозит и лязгнет злостью
Там косы сухая жердь.

Пляшут дети в ярком свете.
Обернулся – никого.
Лишь, виясь, пучок конфетти
С легким треском бьет в него.

“Злые шутки, злые маски”, –
Шепчет он, остановясь,
Злые маски строят глазки,
В легкой пляске вдаль несясь.

Ждет. И боком, легким скоком, –
“Вам погибнуть суждено”, –
Над хозяйкой ненароком
Прошуршало домино.

Задрожал над бледным бантом
Серебристый позумент;
Но она с атласным франтом
Пролетает в вихре лент.

В бирюзу немую взоров
Ей пылит атласный шарф.
Прорыдав, несутся с хоров, –
Рвутся струны страстных арф.

Подгибает ноги выше,
В такт выстукивает па, –
Ловит бэби в темной нише –
Ловит бэби – grand пара.

Плещет бэби дымным тюлем,
Выгибая стройный торс.
И проносят вестибюлем
Ледяной, отрадный морс.

Та и эта ночь из света
Выбегает на подъезд
За каретою карета
Тонет в снежной пене звезд.

Спит: и бэби строит куры
Престарелый grand пара.
Легконогие амуры
Вкруг него рисуют па.

Только там по гулким залам –
Там, где пусто и темно, –
С окровавленным кинжалом
Пробежало домино.

Стихотворение включает 21 строфу; семантически и интонационно его можно разделить на две части по 10 строф и последнюю, заключительную строфу (итог).

В первой части (1–10 строфы) контрастно соотнесены две темы: тема Бала и тема Смерти (что соответствует жанру *Danse macabre*).

Образ бала-маскарада создается благодаря нагнетению слов с семантикой танцев (нежный, страстный, грациозный па д'эспань; мазурка; знойная полька; котильон; вальс) и нарядов (капюшон, корсаж, черный фрак, муар, пышный трэн, веер пуховый). Цветовая пестрота, обилие тканей, бантов, лент создают ощущение пышности и мишурности. Автор широко использует приемы макаронической речи, что также подчеркивает и претенциозность, и пустоту происходящего. Быструю смену планов, мельтешение ракурсов (“здесь”, “там”) передают глаголы движения (пролетает, колобродит, интригует наугад, обжигается в мазурке, плывет вдоль стен). Синтаксис стремительный, с частыми двойными и тройными конструкциями, как бы дробящими одну деталь, скользящими вокруг нее (черт – стройный, атласный, красный; па д'эспань – нежный, страстный, грациозный и т.д.). Подвижности ритма способствует четырехстопный хорей с пиррихиями, точная (даже глагольная) рифма – звонко-ритмичная, но не останавливающая внимания. Атмосферу легкости, игры, веселья поддерживают аллитерации и ассонансы, внутренние созвучия (слова – как котильонные побрякушки), паронимазия (будто и слова играют в маскарад: “Над *крюшоном* капюшоном / *Капуцин* шуршит и пьет”). Музыкальный мотив, характерный для этой темы бала, можно определить как грациозную и немного шутивную польку.

Тема Бала перебивается темой Смерти. Образ Смерти создают слова со зловещей семантикой: саван, кость, злость, роковое, неживое. Ритм становится жестким, отрывистым, сухим, что достигается благодаря использованию

внутристрочных пауз, обозначенных тире и точкой с запятой (“Гость: – немое, роковое”), преобладанием одно- и двусложных слов, что влечет исчезновение пиррихий в хорее (“Входит гостя, щелкнет костью”). В сочетании с аллитерациями звуков ж-з, з-с такой ритм не только вызывает ассоциации со змеиным шипом и свистом косы, косящей людей, но и выражает сухой, отрывистый стук, аккомпанирующей теме Смерти, Рока, Судьбы. Ритмически выделено словосочетание “огневое домино” – из-за пиррихий оно звучит не столько как четырехстопный хорей, сколько как пэон третий или двухударный дольник; ритмическое замедление передает состояние изумления, оторопи, вызванное появлением страшного призрака на пышном бале.

Во второй части стихотворения (11–20 строфы) особую роль играют композиционные переключки строк с первой частью. Как известно, повторение одного и того же элемента выявляет семантические различия, в данном случае меняется на противоположный эмоциональный тон, сопровождающий образы.

Так, бал становится все шумнее и непристойнее. Вьющиеся движения (виясь, в легкой пляске вдаль несясь, вихрь лент, выгибая стройный торс), ленты серпантина актуализируют змеиную символику, но теперь приписывая ее балу. Ей подыгрывает слегка намеченный мотив пыли (“пылит атласный шарф”). Среди танцующих выделены “злые маски”, что заставляет наделить дьявольской семантикой и черного капуцина с красным чертом из первой части. Веселый бал в залах-лабиринтах окружают ночь и снег, с устойчивой для них символикой смерти. Наконец, ритмическим эквивалентом к теме Смерти из первой части звучат строки четырехстопного хорая без пиррихий: “Пляшут дети в ярком свете” (ср.: “Входит гостя, щелкнет костью”), а также “Злые маски строят глазки” и, особенно, строка “Та и эта в ночь из света”, в которой слышится механический

стук, монотонный топот, подобный ударам сухой жерди гостыи-смерти.

С другой стороны, в Красном Домино появляется что-то психологически-жалкое: он “шепчет”, “ждет”, двигается “боком, легким скоком”, свои угрозы “шуршит” “ненароком” – и никто его не слышит. Кажется, это единственный живой человек среди бездушных “злых масок”. И даже свершив кровавую месть, Домино “пробегаёт”, словно в смятении. Еще более очевиден этот комплекс одиночества, заброшенности, несчастливости в Красном Домино (Николае Аполлоновиче) в романе “Петербург”: “А на лаках, на светах и над зыбью собственных отблесков как-то жалобно побежало вбок домино... оно все наклонилось вперед протянутым силуэтом; вперед протянутой красно-шуршащей рукой, будто немо их всех умоляя не гнать из этого дома обратно на петербургскую слякоть, умоляя не гнать из этого дома в злой и сырой туман”, “точно плакался кто-то”.

Красное Домино сначала предстает как призрак Смерти, Апокалипсиса для бездушного, порочного мира, сочетаясь с идеей революционного возмездия. Во второй части красный цвет домино символизирует мучительную любовь, страсть и ревность, а затем – личное страдание, искупительную жертву. В свою очередь, сатанинская семантика красного переносится на “злые маски” – личины. Царством Дьявола, плясками смерти становится тот бал, который казался таким веселым в начале.

Спасение Белый видит в бегстве в родные просторы. Возникает тема Родины. Поэт-пророк нес свою солнечную правду людям, а они осмеяли его, назвав дураком и сумасшедшим: “Они так ласково меня / Из дома выгнали на вьюгу”. Лирический герой бросает людям: “Я покидаю вас, изгнанник”.

В 1909 году почти одновременно выходят два сборника, в которых господствуют горькие, пессимистические настроения и – сами названия которых являются антитезой

к первому сборнику. Это книги “Пепел” и “Урна”. Основные мотивы этого сборника – мотивы хаоса, смерти, ветра, “больного”, изрытого оврагами пространства. Сборник посвящен Некрасову. Изменяется стиль стихотворений: демократичный язык, фольклорная песенность, характерные некрасовские дактили. Появляются образы бродяг, крестьян, мелких чиновников, с их говором и интонациями. Голос автора, глядящего в “поля моей скудной земли”, “в просторы голодных губерний”, неизменно скорбный и горький.

Родина

В.П. Свентицкому

Те же росы, откосы, туманы,
Над бурьянами рдяный восход,
Холодеющий шелест поляны,
Голодающий, бедный народ;

И в раздолье, на воле – неволя;
И суровый свинцовый наш край
Нам бросает с холодного поля –
Посылает нам крик: “Умирай –

Как и все умирают...” Не дышишь,
Смертоносных не слышишь угроз: –
Безысходные возгласы слышишь
И рыданий, и жалоб, и слез.

Те же возгласы ветер доносит;
Те же стаи насытых смертей
Над откосами косами косят;
Над откосами косят людей.

Роковая страна, ледяная,
Проклятая железной судьбой. –
Мать Россия, о родина злая,
Кто же так подшутил над тобой?

1908

Обратим внимание на выразительность звукового аккомпанемента в этом стихотворении, передающего скорбный стон: “над откосами косами косят, / Над откосами косят людей”, “стаи насытых смертей”.

Как отмечает А.Б. Лавров, в этом сборнике “восторженную “мистерию” вытесняет трагедия “самоожжения и смерти”, условно-фантастические, сказочные образы сменяются реальными картинами с избыточными натуралистическими подробностями, стилизации и ретроспекции – стихами о современной больной России”.

Взгляд А. Белого лишен той просветляющей уверенности в будущем России, которая была присуща А. Блоку.

Отчаянье

З.Н. Гиппиус

Довольно: не жди, не надейся –
Рассейся, мой бедный народ!
В пространства пади и разбейся
За годом мучительный год!

Века нищеты и безволя.
Позволь же, о родина мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать: –

Туда, на равнине горбатой, –
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой подъятой,
В косматой свинец облаков,

Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И в ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом,

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков,–

Туда, – где смертей и болезней
Лихая прошла колея, –
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

1908

Рыдающая интонация, интонация заклинания создается в этом стихотворении благодаря обращениям, воскли-

цаниям, усиливающим повторам. Лирический герой призывает Россию “исчезнуть”, потому что действительность слишком страшна. Пространство необъятное и пустое, изрытое буграми и оврагами, болезненное; бездомность подчеркивается образами ветра и Оторопи. Время – “века нищеты и безволя”. Такое время не движется вперед, это безвременье. Образ “безволя” обозначает и отсутствие свободы, и отсутствие активности, воли к свободе у нищего народа. Интонация потому такая пронзительная, что беда страны – это кровная, личная беда самого лирического героя: “мне в душу смотрят”, “Россия моя”, “Родина – мать”. Нагнетанию рыдающей интонации способствуют размер (напевный трехстопный амфибрахий), синтаксис (все стихотворение – один период), композиция (кольцевая).

Можно сопоставить со стихотворением “В полях” (1904) стихотворение под тем же названием, написанное в 1907 году. Такое сопоставление обнаружит изменения, которые претерпели образ лирического героя, поэтический мир и интонация, и вместе с тем выявит нечто постоянное, неизменное в поэзии А. Белого.

В полях

Я забыл. Я бежал. Я на воле.
Бледным ливнем туманится даль.
Одинокое, бледное поле,
Сиротливо простертое вдаль.

Не страшна ни печаль, ни тоска мне:
Как терзали – я падал в крови:
Многочисленные, тяжкие камни
Разбивали о кости мои.

Восхожу в непогоде недоброй
Я лицом, просиявшим как день.
Пусть дробят приовражные ребра
Мою черную, легкую тень!

Пусть в колючках, бичующих прутьях
Изодрались одежды мои.

Почивают на жалких лоскутьях
Поцелуи холодной зари.

Над простором плету, неподвижен,
Из колючей крапивы венки.
От далеких поникнувших хижин
Подымается тусклый дымок,

Ветер, плачущий брат мой, – здесь тихо.
Ты пролей на меня свою соню.
Иступленно сухая гречиха
Мечет под ноги яркий огонь.

Анализ начнем с выявления той тональности, которой проникнут поэтический мир. Если “поля” в стихотворении 1904 года создавали “образ Вечности”, царства света, то в этом стихотворении 1907 года на смену роскоши закатных красок приходит непогода. Аскетический и скорбный колорит задают эпитеты: бледный, бедное, тусклый, плачущий. Сквозь туман и ливень видны реальные приметы российских просторов: кусты, поникнувшие хижины, крапива, гречиха. В стихотворении нет сказочных или мифологических образов; даже венки не терновые, а крапивные (“крапивником” на Руси называли подкидыша, безродного сироту), вместо изысканной лексики – просторечное “соню”. Перекличка названий заставляет нас соотносить это стихотворение с созданным ранее, и мы воспринимаем его как прощание с прошлым: “Я забыл. Я бежал”. Но в стихотворении 1907 года выражена не только горечь утраты, но и приобретения (“Я на воле”), возмужание лирического героя (“Не страшна ни печаль, ни тоска мне”). Вообще сопоставление этих стихотворений свидетельствует о резком усилении субъективного личностного начала. Лирический герой не растворяется теперь в симфонии красок, заливших мир, напротив, он сам теперь становится носителем света: “Восхожу в непогоде недоброй / Я лицом, просиявшим как день”. Образ лирического героя по-прежнему высокий, вознесенный над бытом: на его жалких лоскутьях – поцелуи зари, ветер – брат ему. И по-прежнему центральным остается

ся символ огня. Но источники огня теперь другие: не Солнце или светозарная Душа мира, а сам лирический герой и гречиха, т. е. родная земля. Огонь в стихотворении 1907 года означает и самосжигание, и искупительную жертву за родину, и какую-то высшую веру в будущее торжество света и добра.

Завершая разговор о символизме как поэтическом течении, следует отметить константное и эволюционное в нем. К устойчивым чертам символизма можно отнести идею свободы личности, не сводимой к социальным обстоятельствам, и культ поэзии, антимещанский пафос, стремление разрушить стереотипы обыденного сознания, увидеть за материальными ценностями ценности духовные, дух поиска, высокую поэтическую культуру. Но символизм претерпел определенную эволюцию¹. Так, если в творчестве “старших” символистов обнаруживается свойственный романтизму абсолютный разрыв между идеалом и действительностью, уход в мир субъективных переживаний, то “младшие” символисты ставили задачу общественного служения искусства, видели в нем единственное средство изменить мир неревOLUTIONным путем. У них не было эстетического нигилизма в отношении к реальной действительности, напротив, они стремились найти соответствия разных миров. Английская исследовательница Аврил Пайман так определяет своеобразие символизма 1910-х годов: “Символисты теперь меньше писали об аде и рае, кентаврах и аргонавтах, Душе Мира и Духе Земли и больше – о России и интеллигенции, городе и деревне, политике и промышленности. Но и этот “реальный” мир в их произведениях оставался тем же подвижным, переливчатым, многомерным миром символизма...”². Для творчества Блока и Белого

¹ См.: Минц З.Г., Пустыгина Н.П. “Миф о пути” и эволюция писателей-символистов // Творчество А.А. Блока и русская культура XX в.: Тезисы 1 Всесоюзн. конф. Тарту, 1975.

² Пайман А. История русского символизма. М., 1998. С.283.

характерен лирический историзм, когда поэт говорит о личном, но звучит тема общего – судьбы страны, народа, космоса (например, “трилогия вочеловечения” А. Блока). Символисты не отрывали личное от общего и не поглощали личное общим, а стремились к их глубинному соответствию. В их поэзии отсутствует конкретно-исторический анализ действительности, свойственный реализму; цель символистов – метаисторический подход к ней, установление сверхисторических параллелей, а потому они открывали иногда что-то очень глубинное в развитии мира и человека, произносили пророчески звучащие слова о судьбах России.

Значение символизма для литературы “серебряного века” заключается в раскрепощении поэзии, в освобождении ее от узкопонятой гражданственности и примата темы над поэтической формой. Обогащение образности, расширение возможностей поэтического слова, новые ритмы и рифмы (например, дольник и неточные рифмы), музыкальность интонации – заслуга символизма. Эстетическое бунтарство “старших” символистов будет воспринято футуристами, а эстетические утопии “младших” отзовутся в творчестве В. Хлебникова. Символизм, наиболее чутко уловивший катастрофизм эпохи, явился мощным стимулом в развитии поэзии начала XX века.

Вместе с тем символизм быстро стал общепринятым, породил массу эпигонов, потерял прелесть новизны. Оригинальность переходила в оригинальничанье, стиль – в манерность, неординарность – в соединение “бытика с бредиком”, по меткому выражению А. Белого.

В русской действительности 1910-х годов миф о красоте, преобразующей хаос в космос, о России – духовном Граде Китеже, о человеке-артисте, воплощающем духовное начало в плоти земного бытия, – этот миф звучал как эстетическая утопия.

Об уязвимости символизма пишет С. Аверинцев, характеризуя одного из поэтов этого течения: “Из строк Вячеслава Иванова возникает образ странной и горячечной, замкнутой на себя самой жизни, которой жила символистская элита. Мы видим, какими напряженными были духовные искания этой среды и как часто они кончались ничем. Зияющее противоречие между грандиозностью замыслов и узостью контактов с реальной жизнью, опасная утрата твердых критериев в общественных и нравственных вопросах, не в меру близкое сосуществование высокого и маскаратно-игрового, серьезности и двусмысленности, “лица” и “личины”, легкое соскальзывание с высот культуры в эстетский культ варварства – все это не частные недостатки поэтической индивидуальности Иванова, а симптомы общего недуга символизма”¹.



¹ Аверинцев С. Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С.59.



АКМЕИЗМ. М. КУЗМИН, Н. ГУМИЛЕВ, А. АХМАТОВА, О. МАНДЕЛЬШТАМ

В 1910-е годы происходит кризис и распад символизма как школы. На смену ему приходят модернистские течения – акмеизм и футуризм.

Ф.А. Степун вспоминает: “В годы короткой передышки между двумя революциями и двумя войнами, в десятилетие от года 1905 до года 1915, Россия переживала весьма знаменательный культурный подъем. Писатели, художники, музыканты, лекторы и театралы без всяких затруднений находили и публику, и деньги, и рынок. В Москве одно за другим возникали все новые издательства – “Весы”, “Путь”, “София”. Эти издательства исходили не из запросов рынка, а из велений духа и осуществлялись творческим союзом интеллигентских направлений с размахом молодого меценатствующего купечества... Во всех редакциях, которые представляли собой странную смесь литературных салонов с университетскими семинарами, собирались вокруг ведущих мыслителей и писателей наиболее культурные студенты и просто публика для слушания рефератов, беллетристических произведений, стихов, больше же всего для бесед и споров. На выставках “Мира искусства” зацвела освободившаяся от передвижничества русская живопись. Крепли музыкальные дарования – Скрябина, Метнера, Рахманинова. (...) В театрах, и прежде всего на сцене Художественного театра, замечательно шли Ибсен, Гамсун, Стриндберг, Гольдони. Собирались изумительнейшие, мирового значения, коллекции новейшей французской живописи, и неоднократно выслушивались в переполненных залах доклады Верхарна, Матисса, Маринетти, Когена...

Но, конечно, не все было здорово, в этом культурном подъеме. Вокруг серьезнейшей культурной работы начинал завиваться и темный душок, поза, снобизм. Мистика начала обертываться мистификацией, интуитивизм символистского искусства – нарочитой невнятицей модернизма и платоновский эрос – огарковством Арцыбашева. К этим запахам духовного растреления примешивался и более страшный и тревожный запах гари, Под Москвой горели леса, и готовилась вновь разгореться тлеющая под пеплом революция”¹.

Мы уже отмечали, ссылаясь на сборник “Вехи”, что поражение революции 1905 – 1907 годов побудило к переосмотру духовной жизни русскую интеллигенцию. Неприятие революционных методов борьбы переносило центр тяжести на идею внутреннего совершенствования человека. Акмеисты в отличие от “младших” символистов не ставят перед поэзией задач переустройства мира. Отказываясь от утопий и мифологизма символистов, акмеисты видят в поэзии не идеологию (т. е. учение, философию), а феномен культуры, самореализацию свободных творческих сил человека. Такое понимание искусства было важной частью “духовного Ренессанса” в России, ибо, как писал С.Л. Франк, убогость, духовная нищета всей нашей жизни не дает у нас возникнуть и укрепиться непосредственной любви к культуре, как бы убивает инстинкт культуры...”². Акмеизм начинался с борьбы против многозначности поэтического образа у символистов. Образ-символ не изображает, а знаменует, он выводит читателя из мира обыденного в миры мифологии, истории, космоса. Акмеисты хотели вернуть образ в мир вещный и реальный. Для этого они изымали образ из идеологического ряда, преодолевали безграничную метафоричность и старались вернуть образу свойство точно

¹ Степун Ф.А. Памяти А. Белого // Русская литература. 1989. № 3. С.134–135.

² Франк С.Л. Этика нигилизма // Вехи. Свердловск, 1991. С.177.

изображать предмет. “Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более ли менее вероятными догадками – вот принцип акмеизма”, – писал Н. Гумилев в статье “Наследие символизма и акмеизм”. У акмеистов другой, по сравнению с символизмом, метод художественного мышления – они идут не об общего к частному, а от конкретного к общему. Поэтому их стихотворения не объединяются в масштабные циклы и “романы в стихах”, сохраняя свою самодостаточность и автономность. С этим же стремлением к конкретности связано отсутствие повышенной мелодичности, музыкальности стиха. Как заметил В. Жирмунский, поэзия акмеистов не музыкальна, а графична¹.

Понять установку акмеистов на преодоление символизма поможет обращение к поэзии М. Кузмина, многое из которой восприняли теоретики нового течения.

Как писал С. Городецкий, новые поэты “не символисты, потому что не ищут в каждом мгновении просвета в вечность. Они акмеисты, потому что они берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными”².

В 1910 году в журнале “Аполлон” была опубликована статья Михаила Кузмина “О прекрасной ясности”. М. Кузмин провозгласил главным критерием художественности ясность (кларизм), выступая против загадочной и трудной для восприятия многозначности метафор символистов. Ратуя за прямую и точную речь, Кузмин не выдвигал никаких требований к содержанию, предоставляя здесь полную свободу художнику: “Пусть ваша душа будет цельна или расколота, пусть миропостижение будет мистическим, реалистическим, скептическим или даже идеалистическим (если вы до того несчастны)... пусть будет настроение, впе-

¹ Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм. // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С.110.

² Цит по: Русская литература XX века. Дооктябрьский период: Хрестоматия. М, 1980. С.469.

чатление – что хотите, но, умоляю, будьте логичны – да простится мне этот крик сердца! – логичны в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе...”¹. Сам М. Кузмин не был акмеистом, он вообще не примыкал организационно ни к одной из школ, не терпел предписаний. Он был разносторонне одаренным человеком: композитор, прозаик, критик, поэт. Интересовался и эпохой Возрождения, и русским старообрядчеством. Много путешествовал по Европе, был в высшей степени светским человеком, но через всю жизнь пронес любовь к Волге, родному Ярославлю (он не эмигрировал – не смог бы жить вне России).

М. Кузмин обладал редким даром артистизма: говорить о сложном легко и просто. Он считал, что поэты должны так остро воспринимать мир, будто видят его в последний раз:

Где слог найду, чтоб описать прогулку,
Шабли во льду, поджаренную булку
И вишен спелых сладостный агат!

1906

Здесь в шуточной форме, рассчитанной на эпатаж читателя, привыкшего к литературе серьезного общественного и философского звучания, провозглашается отказ от идеологизма, утверждается гедонизм как позиция. (Ср. мучительные поиски слова у Ф. Тютчева: “Как сердцу высказать себя?” – или пушкинское: “Глаголом жги сердца людей”.)

И грусть и шутка, и “высокое” и “низкое” свободно соседствуют в мозаической картине мира, складывающейся в стихах Кузмина. Для передачи свободной, раскованной интонации поэт нередко использует белый стих (верлибр, без размера и рифмы), но повторы (анафоры и эпифоры), как эхо, скрепляют стихотворение:

Когда мне говорят: “Александрия”,
я вижу белые стены дома,

¹ Цит. по: Там же. С.474.

небольшой сад с грядкой левкоев,
бледное солнце осеннего вечера
и слышу звуки далеких флейт,

Когда мне говорят: “Александрия”,
я вижу звезды над сверкающим городом,
пьяных матросов в темных кварталах,
танцовщицу, пляшущую “осу”,
и слышу звук тамбурина и крики ссоры.

Когда мне говорят: “Александрия”,
я вижу бледно-багровый закат над зеленым морем,
мохнатые мигающие звезды
и светлые серые глаза под густыми бровями,
которые я вижу и тогда,
когда не говорят мне: “Александрия!”

1908

А. Блок восхищался М. Кузминым: “Господи, какой Вы поэт и какая это книга! (“Сети”, 1908. – Н.Б.) Я во все влюблен, каждую строку и каждую букву понимаю!”

А. Ремизов видел проявление артистизма Кузмина в “искусстве говорить ни о чем”, приводя в пример строки из повести “Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро”: “Ракета! Рассыпалась розой, роем разноцветных родинок, рождая радостный рев ротозеев”.

Но также как простота стиха этого поэта – простота стилизованная, результат изоощренной поэтической техники, так и легкость, “детскость” лирического героя лишь маска. Несовпадение Лица и Маски было одним из лейтмотивов в поэзии символистов (драма Блока “Балаганчик”, его цикл “Снежная Маска”, маскарад и арлекинада в стихах Белого и др.). В творчестве акмеистов это несовпадение стало характернейшей чертой лирического героя, отражая и драматизм времени, не располагающего к идиллии, и расхождение акмеистских деклараций с реальным состоянием души поэта. М. Кузмин не только призывает:

Забудем пасмурные взоры
И надоевшие слова!

не только обещает:

Тебе, Господь, твое отдам!
И, вновь созданный Адам,
Смотрю и в солнце, умиленный.

и не только просит:

Кто лишен семьи и дома,
Божья Мама, пожалей!

У него есть стихотворения, где приоткрывается другое лицо лирического героя: человека внутренне противоречивого и воспринимающего жизнь усложненно, только через призму искусства (поэма “Форель разбивает лед”, 1929). Есть стихотворения, господствующая интонация которых – ирония и сарказм:

Тени косыми углами
Побежали на острова,
Пахнет плохими духами
Скошенная трава.

Жар был с утра неистов,
День, отдуваясь, лег.
Компания лицеистов,
Две дамы и котелок.

Мелкая оспа пота –
В шею нельзя целовать.
Кому же кого охота
В жаркую звать кровать?

Тенор, толст и печален,
Вздыхает: “Я ждать устал!”
Над крышей дырявых купален
Простенький месяц встал.

1910 год – год смерти В. Комиссаржевской (великой актрисы), М. Врубеля (великого художника) и Л. Толстого (великого писателя) – стал годом кризиса символизма. Еще в 1909 году прекратил существование руководимый Брюсовым журнал “Весы”. Достигшие творческой зрелости поэты-символисты больше не нуждались в объединяющих их издательствах и журналах, каждый шел дальше своим путем. Времена “коллективного мифотворчества” миновали.

В 1910 году Вяч. Иванов выступил в Москве и Петербурге с докладом “Заветы символизма” (противники окрестили его “последней волей покойного”). Идеи этого выступления продолжил А. Блок в докладе “О современном состоянии русского символизма”. Оба говорили о необходимости преодолеть элитарность, сблизиться с жизнью.

20 октября 1911 году на квартире у Сергея Городецкого состоялось первое собрание “Цеха поэтов”, куда входили Гумилев, Ахматова, Городецкий, Мандельштам, Г. Иванов, Е. Кузьмина-Караваева, Г. Адамович, М. Лозинский и другие.

В самой истории возникновения акмеизма был элемент нарочитости и игры. О вечере на “башне” Вячеслава Иванова вспоминает А. Белый: “Мы распивали вино. Вячеслав раз, подмигивая, предложил сочинить Гумилеву платформу... С шутки начав, предложил Гумилеву я создать “адамизм”; и пародийно стал развивать сочиняемую мной позицию; а Вячеслав, подхвативши, расписывал; выскочило откуда-то мимолетное слово “акмэ”, острие: “Вы, Адамы, должны быть заостренными”. Гумилев, не теряя бесстрастия, сказал, положив ногу на ногу: “Вот и прекрасно: вы мне сочинили позицию – против себя: покажу уже вам “акмеизм”!”. Так он стал акмеистом, и так начинался с игры разговор о конце символизма”¹.

В 1913 году в журнале “Аполлон” появилась статья Н. Гумилева “Наследие символизма и акмеизм” и статья С. Городецкого “Некоторые течения в современной русской поэзии” – манифесты акмеизма. В этом же году была написана статья О. Мандельштама “Утро акмеизма”.

Акмеисты в своих манифестах ставили перед собой по преимуществу чисто литературные задачи – преодолеть символизм. Они декларировали реабилитацию вещного

¹ Белый А. Башенный житель // Н. Гумилев в воспоминаниях современников. М., 1990. С.19.

мира, предмета, посюсторонней реальности и отвергли всякий мистицизм. Поэт должен ясно и трезво смотреть на мир. Название происходит от греческого слова “акмэ”, что обозначает расцвет, апогей какого-либо явления. Акмеисты призывали к радостному приятию мира. Поэт, как первый человек, Адам, должен называть вещи их именами. “Борьба между акмеизмом и символизмом есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю... После всяких “неприятий” мир бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий” (С. Городецкий).

Акмеисты искали новый по сравнению с детерминизмом в реализме и мифологизмом в символизме тип связи человека и мира. В реализме человек определяется социально-историческими обстоятельствами. Символисты видели единство человека и мира в соответствии всех явлений некоей Души мира, творящей из Хаоса Космос. Человек в представлении акмеистов – это “человек культурный”, или “человек эстетизированный”. Культура мыслилась как духовное начало, противостоящее хаосу и катастрофизму эпохи¹. Время, история – это создатель и накопитель культурных ценностей. Культура как материальное выражение истории не умирает: “...я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему, Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл”².

Разные культурные пласты (античность, средневековье и т.д.) продолжают жить в настоящем: “Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настезь распахнута перед толпой. Внезапно все стало до-

¹ См. об этом: Поляков М.Я. Критическая проза О. Мандельштама // Мандельштам О.Э. Слово и культура. Статьи. М., 1987.

² Мандельштам О. Искусство слова // Мандельштам О.Э. Слово и культура. С.41.

стоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы”¹.

Предметный мир, вещная среда воспринимались акмеистами как “окультуренные”, как знаки определенной культурной эпохи. Поэзия стоит в центре культуры, является ее самосознанием. В художественном образе соединяются прошлое и настоящее. Язык, слово – и результат культуры, и ее строительный, организующий механизм. Словесная художественная реальность не менее реальна, чем материальная действительность, писал О. Мандельштам в статье “Утро акмеизма”. “Память” слова сохраняет прошлое для настоящего: “Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку... Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда – оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали...”². Поэт формирует культурную память своего времени. Поэтому так много у акмеистов стилизации, поэтому так часто лирический герой появляется в Маске.

Феномен “одновременности культур” – уникальное явление в поэзии “серебряного века”. Культура прошлого выступала не как предмет изучения, а как собеседник в живом диалоге, собеседник, от которого ждут ответа на вопросы сегодняшнего дня. Язычество и христианство, античность и средневековье, классицизм и романтизм участвовали в построении новой культуры, призванной обновить жизнь. А. Белый отмечал эту черту, особенно рельефно представшую в акмеизме: “Новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами, мы переживаем ныне в искус-

¹ Там же. С.42.

² Мандельштам О. Разговор о Данте // Там же. С.119.

стве все века и все нации; прошлая жизнь проносится мимо нас”.¹

Память для акмеистов – важнейшее нравственное начало, противостоящее хаосу, забвению, смерти. Память – высшая награда, забвение – высшее наказание. Исследователи говорят о “семантической поэтике” акмеистов – это поэтика цитаций, реминисценций и аллюзий; их образы отсылают к образам уже существовавших произведений литературы, живописи, архитектуры. Слово вбирает в себя обширную культурную память.

Первый “Цех поэтов” распался во время войны с Германией (в 1916 году), ненадолго был возрожден в 1917 году. В 1921 году заново был организован третий “Цех поэтов”, прекративший существование после расстрела Гумилева в августе этого года.

Чрезвычайно насыщенная культурными ассоциациями “филологическая” поэзия акмеистов словно “упаковывала” культурный багаж накануне катастрофической варваризации общества.

Борясь с символизмом, акмеизм не стал самостоятельным художественным методом, но представление о творчестве как силе, противостоящей забвению, уничтожению и хаосу, понимание поэзии как высокого мастерства, “зодчества” мира и человека – общая черта всех (таких разных!) художников, вышедших из “Цеха поэтов”.

Николай Степанович Гумилев (1886 – 1921)

Гумилев был человеком романтического мироощущения, он стремился к путешествиям в далекие страны, к подвигам, к мужественности и верности. Таким он был и в жизни: совершил четыре исследовательских путешествия в Африку, где охотился на леопарда; ушел добровольцем на первую мировую войну и заслужил два георгиевских (сол-

¹ Белый А. Символизм. М., 1970. С.143.

датских!) креста; был расстрелян в 1921 году за якобы участие в контрреволюционном заговоре (фактически же за недонесение о нем).

В ранних стихах Гумилева выражена тяга к романтическому простору, противопоставленному скучной повседневности:

Свежим ветром снова сердце пьяно,
Тайный голос шепчет: "Все покиньте
Перед дверью над кустом бурьяна
Небосклон безоблачен и синь,
В каждой луже запах океана,
В каждом камне веянье пустынь...

Открытие Америки, 1910

Говоря о ранней поэзии Гумилева, мы бы подчеркнули прежде всего ее экзотизм. Именно эта особенность демонстрирует обновление русской поэзии в акмеизме. Как указывал С. Городецкий, "первым этапом выявления этой любви к миру была экзотика. Как бы вновь сотворенные, в поэзию хлынули звери: слоны, жирафы, львы, попугаи с Антильских островов...". Экзотизм выражает акмеистское приятие земной жизни, реабилитацию "мудрой физиологичности", живой плоти. "Как адамысты, мы немного лесные звери, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению", – писал Н. Гумилев в статье "Наследие символизма и акмеизм"¹. Вместе с тем устремленность к необычному и яркому отчетливо выявляет романтическую природу поэзии Гумилева.

В первых сборниках Гумилева ("Путь конквистадоров", 1905, "Романтические цветы", 1908, "Жемчуга", 1910) мы видим Нил и озеро Чад, Каир и древний Рим; на страницах стихотворений встречаются ягуар и гиена, лев и носорог, тигр и жираф, орел и попугай. Герои стихотворений – Заратустра и Люцифер, рыцарь и "юный маг в пурпуровом хитоне", император Каракалла, воин Агамемнона, Одиссей.

¹ Цит. по: Русская литература XX века. С.471

Это люди “сильные, веселые и злые”. Выбор героев заставляет вспомнить поэзию Брюсова, прославляющего сильную и гордую личность. (Первое издание “Жемчугов” вышло с посвящением: “Посвящается моему учителю Валерию Брюсову”.)

Гумилев не воспроизводит сюжеты мифов или древней истории. Как акмеист, он выбирает только один миг, нередко даже лишенный острого события, но передающий дух, атмосферу, ассоциативный ореол, связанный с именем героя в культурной памяти человечества. Конкретны жесты и реплики героя, что делает его “живым” лицом. Глаголы действия, насыщающие стихотворения, часто стоят в настоящем времени. В качестве примера возьмем стихотворение “Помпей у пиратов”:

От кормы, изукрашенной красным,
Дорогие плывут ароматы
В трюм, где скрылись в волненье опасном
С угрожающим видом пираты.

С затаенною злобой боязни
Говорят, то храбрясь, то бледнея,
И вполголоса требуют казни,
Головы молодого Помпея.

Сколько дней они служат рабами,
То покорно, то с гневом напрасным,
И не смеют бродить под шатрами,
На корме, изукрашенной красным.

Слышен зов. Это голос Помпея,
Окруженного стаей голубок.
Он кричит: “Эй, собаки, живее!
Где вино? Высыхает мой кубок”.

И над морем седым и пустынным,
Приподнявшись лениво на локте,
Посыпает толченым рубином
Розоватые, длинные ногти.

И оставив мечтанья о мести,
Умолкают смущенно пираты
И несут, раболепные, вместе
И вино, и цветы, и гранаты

Гней Помпей Великий (106–48 г.г. до н.э.) – знаменитый римский полководец, участвовавший в подавлении восстания Спартака. Он завоевал популярность, разбив в открытом бою пиратов в Эгейском море и очистив тем самым пути для торговли с Востоком. В стихотворении Помпей показан на корабле, в море седом и пустынном (герой Гумилева всегда открыт ветрам и стихиям), одним окриком побеждающим недовольство раболепной черни. Герой Гумилева молод и презирает опасность. Обратим внимание на детали интерьера: они не столько воспроизводят историческую обстановку, сколько создают ощущение роскоши и восточной неги. Автору дороги подробности, “реабилитирующие” плоть: ароматы, шатры, вино, цветы, гранаты – не случайно Гумилев избирает Помпея, а не его соперника – аскетичного Цезаря).

Детали пейзажа и интерьера в экзотических стихах Гумилева имеют не этнографическое, а психологическое значение (романтический “пейзаж души”). Экзотика в стихотворениях открывает нам душу лирического героя, душу мужественную и вместе с тем утонченно-изысканную. “Золотой песок и мрамор черный”, “свежие и тиховейные” ветры, необычайные, как сны, растения, розовые птицы – это все знаки, приметы “садов души” лирического героя. Такой облик лирического героя определил тяготение Гумилева к двум поэтическим формам: к балладе, в которой всегда содержится элемент таинственного, чудесного, и к сонету, с его отточенностью и строгостью. Сами формы стиха, предполагающие мастерство и имеющие “память жанра”, становились знаками приобщения поэта-акмеиста к мировой поэтической культуре.

Бесстрашным завоевателем, мужественным рыцарем предстает лирический герой в стихотворении “Сонет”:

Я конквистадор в панцире железном,
Я весело преследую звезду,

Я прохожу по пропастям и безднам
И отдыхаю в радостном саду.

Как смутно в небе диком и беззвездном!
Растет туман... Но я молчу и жду,
И верю, я любовь свою найду...
Я конквистадор в панцире железном.

И если нет полдневных слов звездам,
Тогда я сам мечту свою создам
И песней битв любовно зачарую.

Я пропастям и бурям – верный брат,
Но я вплету в воинственный наряд
звезду долин – милею голубую.

Романтический герой (“пропастям и бурям вечный брат”) выдвинут в этом сонете на первый план (анафора в первой строфе, повтор “я конквистадор...”). Художественный мир по-романтически грандиозен и экзотичен (небо, звезда – и пропасти, бури – и радостный сад). Возвышенно-поэтична лексика (см. устаревшие формы: “беззвездном”, “лилея”). Энергичен ритм (пятистопный ямб).

Однако творчество Гумилева не укладывается в рамки “адамизма”. Уже у раннего Гумилева есть стихотворения, рисующие совсем другой облик лирического героя – человека с нежной, уязвимой, ранимой душой. И становится понятным, что “конквистадор” – это маска, а экзотические страны и моря – попытка – уйти, забыть несовершенство реального мира. В стихотворении “Жираф” (1907) герой утешает любимую, которая “верить не хочет во что-нибудь, кроме дождя”:

Сегодня я вижу, особенно грустен твой взгляд,
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далеко, далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озер.

.....
И как я тебе расскажу про тропический сад,
Про стройные пальмы, про запах немислимых трав...
Ты плачешь? Послушай... далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

1907

Позднее в сборниках “Костер”, “Шатер”, “Огненный столп” лирика Гумилева станет подлинно драматичной и философичной. Дух человека испытывает чувство сиротства (душа и тело лишь его отблески). Лирический герой позднего Гумилева ищет восстановления связей с миром. Его манит родство с далекими предками (“родная” цыганская душа, “скандинавский костяк”). Он чувствует пантеистическую близость к миру природы (“Я знаю, что деревьям, а не нам, / Дано величье совершенной жизни...” – стихотворение “Деревья”) и через него – к родине:

Детство

Я ребенком любил большие,
Медом пахнувшие луга,
Перелески, травы сухие
И меж трав бычачьи рога.

Каждый пыльный куст придорожный
Мне кричал: “Я шучу с тобой,
Обойди меня осторожно
И узнаешь, кто я такой!”

Только дикий ветер осенний
Прошумев, прекращал игру, –
Сердце билось еще блаженной,
И я верил, что я умру

Не один – с моими друзьями,
С мать-и-мачехой, с лопухом,
И за дальними небесами
Догадаюсь вдруг обо всем.

Я за то и люблю затеи
Грозových военных забав,
Что людская кровь не святее
Изумрудного сока трав.

Связь с миром устанавливается и через близость к возлюбленной. В стихотворениях Н. Гумилева, посвященных женщине, нет “демонизма”, упреков, сомнений, но есть рыцарство и доброта. Возлюбленная часто грустна, руки ее трогательно тонки, нежны завитки волос. Многообразны жанры любовной лирики Н. Гумилева: запись в альбом, канцона (жанр поэзии трубадуров, рифмы первой строфы обязательны и для остальных стрóf), молитва:

Перед той, что сейчас грустна,
Появись, как Незримый Свет.
И на все, что спросит она,
Ослепительный дай ответ...

Главной силой, способной преодолеть несовершенство и сиротство человеческого духа, видится Н. Гумилеву искусство, приобщающее отдельного человека к “прапамяти” культуры, и в этом он верен принципам акмеизма.

Знакомя учащихся с философской лирикой зрелого Гумилева, учитель может обратиться к стихотворениям “Слово”, “Шестое чувство”. В последнем из названных стихотворений речь идет о высшем человеческом чувстве – чувстве красоты. Любование миром лишено утилитаризма и практицизма, это – бескорыстный праздник духа. И именно искусство, запечатлевая красоту, пробуждает Человека.

Шестое чувство

Прекрасно в нас влюбленное вино
И добрый хлеб, что в печь для нас садится,
И женщина, которою дано
Сперва измучившись, нам насладиться.

Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?

Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать –
Мгновение бежит неудержимо,
И мы ломаем руки, но опять
Осуждены идти все мимо, мимо.

Как мальчик, игры позабыв свои,
Следит порой за девичьим купаньем,
И ничего не зная о любви,
Все ж мучится таинственным желаньем,

Как некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуяв на плечах
Еще не появившиеся крылья,

Так век за веком – скоро ли, господь? –
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

1921

Глубоко трагическое чувство выражено в стихотворении “Заблудившийся трамвай”. Погружение в самоанализ, саморефлексию потребовало от поэта смещения обычных пространственных и временных координат.

На “улице незнакомой” поэт вскакивает на подножку несущегося трамвая, подобного грозе, буре крылатой. Трамвай движется не в будущее, а в прошлое, он “заблудился в бездне времен”. По трем мостам (через Неву, Нил и Сену) он уносит поэта от Петрограда 1921 года в начало 1910-х годов, когда Гумилев совершал экспедицию в Африку, а затем в Париж, где поэт был в 1906–1910 годах. С этим переездом он попадает в места, вызывающие особое душевное волнение:

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

Формула немецких романтиков “Индия Духа” (духовная родина) использована Гумилевым в книге стихов “Жемчуга” (1910). По мнению Ю. Кроля, содержащийся в следующих строфах образ мира (вокзал, в переулке забор дощатый, дом в три окна, серый газон) может быть соотнесен с Царским Селом, где прошли юные годы и Гумилева, и Ахматовой. Воспоминание о “Машеньке” предваряется

кошмарным видением зеленой лавки, где “вместо капусты и вместо брюквы мертвые головы продают” – мрачное предвидение смерти поэта. Затем поэт и его любимая переносятся в XVIII век, ко временам Императрицы. Герой поступает на военную службу, предпочитая государственный долг любви. Образ Императрицы вызывает образ Медного Всадника, ею поставленного, и твердыню Исаакия, где поэт служит две странные службы: молебен во здравие умершей Машеньки и панихиду по себе, утверждая тем самым бессмертие любви и утрату легкости жизни для себя:

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

Томящие душу поэта противоречия не могут быть разрешены здесь, на земле.

Среди напечатанных уже после гибели поэта “Отрывков 1920–1921 гг.” есть такой:

А я уже стою в саду другой земли,
Среди кровавых роз и влажных лилий,
И повествует мне гекзаметром Вергилий
О высшей радости земли.

Зарубежная исследовательница Ирина Делич предлагает свою интерпретацию поэтической философии Гумилева (“самого непрочитанного поэта”, по словам Ахматовой). Гумилев утверждает превосходство духа над плотью, превосходство астрального мира над земным. Рождаясь в земную действительность, человек живет, окруженный материальным миром, – гордый, смелый, мужественный, умеющий добиться исполнения своих желаний. Но дух его не удовлетворится на земле никогда. От земного мира человека освободит смерть. Но до ухода в звездный мир – ничего знать о нем нельзя, и требуется “фигура умолчания” (помнить о запредельном, но не унижать его догадками и рассуждениями). Поэт должен рассказывать не о Сверхмире, а о своей душе, с трепетом приближающейся к иному

миру – причем, рассказывать без прямолинейности и без упрощений

Георгий Иванов в “Петербургских зимах” поставит рядом имена А. Блока и Н. Гумилева. Антиподы решительно во всем: в стихах, во вкусах, мировоззрении, политических взглядах, наружности, они в августе 1921 года приняли одинаково трагическую смерть. Они умерли за Россию и за поэзию. Спустя годы, стало ясно, что как поэты и как русские люди они не только не исключали, а дополняли друг друга. Оба жили и дышали поэзией, беззаветно любили Родину, были беспредельно честны и оба были готовы во имя этой “метафизической чести” – высшей ответственности поэта перед Богом и перед собой – идти на все, вплоть до гибели.¹

Анна Андреевна Ахматова (1889 – 1966)

Поэзия А.А. Ахматовой – одно из высочайших достижений в поэзии XX века. Анна Андреевна прожила долгую жизнь, неразрывно связанную с судьбой народа, и творчество ее, сложное, многогранное, может исследоваться в разных аспектах. Мы же в соответствии с общей логикой нашего рассмотрения “серебряного века” выделим один аспект: преломление в ранних стихотворениях Ахматовой “культурологического” характера поэзии акмеистов, их взгляда на литературу как на мир, управляемый собственными законами и параллельный миру реальному, акмеистское стремление к ценностному упорядочению реальности посредством культуры.

В “серебряный век” русской поэзии Ахматова входит ранними стихами, сборниками “Вечер” и “Четки”. Эти стихотворения посвящены очень земному чувству любви, воспринятой не мистически, как, например, у А. Блока, а жизненно-конкретно. Индивидуально-неповторима лирическая

¹ Иванов Г.В. Собр. соч.: в 3-х т.т. Т. III. М., 1993. С.157.

героиня (“не пастушка, не королева и уже не монашенка я – в этом сером, будничном платье на стоптанных каблучках”). Б. Жирмунский отмечал: “Если поэзия символистов видела в образе женщины отражение вечно-женственного, то стихи Ахматовой говорят о неизменно-женском”¹. Изменяется и предметный мир: не храмы, вьюги, небо, а бытовое окружение, запечатленное в деталях и подробностях.

Однако поэзия Ахматовой не “дамское рукоделье” (она не признавала слово “поэтесса”). Почему же художественный мир стихотворений о любви, разлуке, разочарованиях, встречах так масштабен и величав? Ахматова рисует многообразные ситуации, разные грани одного чувства, оттенки самых разнообразных переживаний. Лирическое переживание оказывается характерным, типичным (“Я – голос ваш, жар вашего дыханья, / Я – отраженье вашего лица”). Значение имеет не только широта переживаний, но и глубина, интенсивность чувства. Чувство лирической героини никогда не бывает мелким (“Я люблю тебя как сорок ласковых сестер” – не случайна ассоциация с высокой трагедией Шекспира “Гамлет”). Переживание, как правило, очень драматично. и потому, что любовь так велика, что ее конец подобен смерти (“Уйдешь, я умру”), и потому, что возлюбленный оказывается не под стать героине, более мелким, и потому, что любовная трагедия созвучна общему тревожному мироощущению эпохи. Безмятежное счастье не может быть уделом женщины, у которой “...взлетевших рук излом больной, в глазах улыбка исступленья”.

С драматизмом переживания связана драматургичность ситуаций, в которых оно выражается. Стихотворения Ахматовой часто напоминают маленькие спектакли: есть сюжет, включаются реплики диалогов, очень выразительны жесты.

¹ Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973, С. 60.

Сжала руки под темной вуалью
“Отчего ты сегодня бледна?”
Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот...
Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: “Шутка
все, что было. Уйдешь, я умру”.
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: “Не стой на ветру”.

1911

В стихотворении отражено конкретное и сиюминутное переживание, которое, однако, предполагает завязку и развязку. Все очень динамично, напряженно: вопрос “Как забуду?”, головокружительный бег, “перил (очень точно, а не метафорически – “земли”) не касаясь”, чтобы вернуть, раскаться, крик: “Уйдешь, я умру” и глубокий разрыв, невозможность прощения, отчужденность и скрытая нежность в заключительной фразе “Не стой на ветру”. Интонация не напевная, а разговорно-повествовательная (нет мелодических повторов, неполные синтаксические конструкции, перенос, обилие пауз). Такая способность объективировать собственное переживание в маленький спектакль, умение вынести житейские драмы на сцену “театра для себя” предполагает наличие высшего, “внеположенного” повседневности взгляда поэта-режиссера.

Самая характерная особенность поэзии Ахматовой – строгость, сдержанность в выражении чувства, обнаруживающие душевную стойкость, внутреннюю силу, достоинство. Чувство редко выражается прямо, обычно оно передается косвенно, через деталь мира внешнего. В. Жирмунский отмечал, что стихи Ахматовой душевно строги и целомудренны, она не говорит больше того, что говорят самые ве-

щи, она ничего не навязывает, не объясняет от своего имени.

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

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

.....

1911

Детали рисуют переживания героев и конфликт между ними. Вначале даны детали, изображающие душевное состояние "его": "дверь полуоткрыта" – взволнованный герой или забыл закрыть, или слишком сильно хлопнул дверью, "на столе забыты хлыстик и перчатка" – усиливается состояние взволнованности. В первых же строфах "вклиниваются" детали "ее": запах лип, желтый круг от лампы, передающий ощущение грусти, "шорохам внимаю" – выражение безысходности горя, обостренности всех чувств, каждого нерва. Интонация негромкая,держанная, основанная на психологических нюансах. К. Чуковский писал: "Главное очарование ее лирики не в том, что сказано, а в том, что не сказано. Она мастер умолчаний, намеков, многозначительных пауз. Ее умолчания говорят больше слов. Для изображения всякого, даже огромного чувства она пользуется мельчайшими, почти не приметными, микроскопические малыми образами"¹. Роль детали у Ахматовой заключается в том, что она создает психологический подтекст.

Сдержанность в проявлении чувства предполагает внутреннее мужество. Что же придает силу Ахматовой? Не в

¹ Чуковский К.И. Ахматова и Маяковский // Вопросы литературы. 1988. № 1. С.166.

последнюю очередь сознание того, что она – поэт, который способен из житейского “сора” создать высокую поэзию (см. “Вместо предисловия” к “Реквиему”).

Ощущение причастности к святому искусству обнаруживается у Ахматовой и на уровне тематики (стихотворения, посвященные поэтам: Пушкину, Блоку, Мандельштаму, Маяковскому; поздний цикл “Тайны ремесла”), и на уровне поэтики. Ее поэтическое слово не только средство, материал, но и результат поэзии. Оно не только прямо обозначает предмет, но и несет более глубокий культурологический смысл, вызывает историко-литературные ассоциации, т.е. становится знаком определенной поэтической традиции.

Рекомендуем учителю ознакомиться с анализом стихотворения “Смуглый отрок бродил по аллеям...”, предложенным Е.В. Джанджаковой¹.

Ахматовой, выросшей в Царском Селе, особенно был дорог образ Пушкина-поэта, для которого “где жизнь, там и поэзия” (В. Белинский). Ахматову привлекал гуманизм пушкинской концепции личности, присущее ему чувство гармонии. Н.В. Гоголь писал о Пушкине: “Даже и в те поры, когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня, – точно какой-то храм... Ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей... А между тем все там – история его самого. Но это ни для кого незримо. Читатель услышал одно только благоухание...”².

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

¹ Джанджакова Е.В. “Смуглый отрок бродил по аллеям...” // Русская речь. 1976. № 5.

² Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1950. С.154–155.

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

1911

Это стихотворение – лирическое воспоминание о молодом Пушкине, но имя поэта не называется, даются лишь несколько деталей смуглый отрок, столетие, треуголка, том Парни. Эти детали и воссоздают ассоциативно образ Пушкина. Например, эпитет “смуглый” имеет и конкретный словарный смысл (цвет лица), и обозначает земную, реалистическую поэзию (ср. у Брюсова о романтическом поэте: “юноша бледный со взором горящим”; тогда как свою музу Ахматова называла “смуглой”). Эпитет “еле слышный” имеет и конкретное (звуковое), и переносное значение (отдаленный во времени). Прошлое как бы раздвинуто и продлено настоящим; союз “и” – и соединительный союз, и имеет оттенок значения следствия. “Столетие” – и реальные столетия, и бесконечно долгое время. Аллитерация (“еле слышный шелест шагов”) словно ногами и вводит тему осени, любимого, самого творческого времени года для Пушкина.

Мы уже говорили о психологической функции детали у Ахматовой. Детали увидены очень зорко (нередко к ним даны по 2 – 3 уточняющих эпитета): это звуки, запахи, вещи. Ахматова обладала чисто художническим даром видеть окружающий мир. И чем дальше, тем большее внимание привлекают природа, родина, судьба народа. Здесь виден выход из мира, где “навсегда забиты окошки”, где “сердце мое суета, где живешь, “как кукушка в часах”.

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,
О смерти господя моля.
Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля.

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска.

И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных загорелых баб.

1913

В 1915 году написано замечательное стихотворение “Молитва”:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар –

Так молюсь за твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

Потом будут “Реквием” и стихи “Ленинградского цикла” (1941–1944), раздумья о роли и судьбе поэта, о ремесле. Появится острое ощущение истории.

Особенности своей ранней поэтики Ахматова делает предметом художественного анализа в “поэме без героя”. Это произведение писалось около 20 лет (1940–1962), вообрало в себя весь опыт драматической судьбы поэта, Это одно из самых загадочных произведений; по словам автора, здесь “ничто не сказано в лоб”, у поэмы-“шкатулки” тройное дно. В поэме утверждается неодолимость хода истории и включенность в него человека, личная ответственность каждого за свое время. Основная тема поэмы – дух эпохи 1913 года, его характерные приметы:

И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл,

Воссоздается 1913 год не прямо, а через использование различных знаков, отсылающих читателя к “серебряному веку”. Таким знаком” являются портреты-маски: Блок – “демон сам с улыбкой Тамары”, Олечка Судейкина – “петербургская кукла, актерка”, М. Кузмин – “Калиостро”, “изящнейший сатана”, сама Ахматова – “я – тишайшая, я –

простая”, “в ожерелье из черных агатов” и “кружевной ша-ли”. Знаками выступают и характерные для богемы 1913 года выражения: “Уверяю, это не ново... / Вы дитя, Signor Casanova...”; “На Исакьевской ровно в шесть...”; “Как-нибудь побредем по мраку; / Мы отсюда еще в “Собаку”... / “Вы отсюда куда” – “Бог весть”. 1913 год предстает как полночная гофманиана”, “адская арлекинада”, маскарад (ср. с характеристикой этой эпохи, данной Вяч. Ивановым в статье “Две стихии в русском символизме”: “Калейдоскоп жизни” стал обращаться в “дьявольский маскарад”).

Знаками “серебряного века” выступают цитаты, реминисценции, аллюзии, отсылающие читателя к поэзии начала века. Так, образ человека будущего, “гостя зазеркального”, вводится посредством мотива зеркала. “И во всех зеркалах отразился / Человек, что не появился”. Через мотив зеркала метонимически воссоздается блоковская тема “страшного мира”, с его зеркалами, двойниками. (Ср. в стихотворении Блока “Двойник”:

И шепчет: “Устал я шататься,
Промозглым туманом дышать,
В чужих зеркалах отражаться
И женщин чужих целовать...”).

Образ города в поэме весь соткан из знаков и мифов культуры начала XX века:

Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше,
И кладбищем пахла сирень.
И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый
Город в свой уходил туман.

Словно зеркале страшной ночи,
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек, –
А по набережной легендарной
Приближался не календарный –
Настоящий Двадцатый век.

Семиотичностью (знаковостью) обладает даже ритм поэмы (трехударный дольник с анапестом в начале стиха) – он воспроизводит ритм второй главки поэмы М. Кузмина “Форель разбивает лед”, Это не случайно, так как сам Кузмин в изображении Ахматовой предстает демоническим средоточием элитарного круга 1910-х годов.

Такая установка Ахматовой на знаки культурной эпохи отражает ее представление о прапамяти – той области сверхличного, родового в сознании человека, где утрачивается всякий смысл разницы между “своим” и “чужим”¹. Отторгнутое “бегом времени” прошлое создает область “зазеркалья”, где живут “тени”, “двойники” настоящего. Творчество, по мысли Ахматовой, это своеобразный путь приобщения сокровищ индивидуальной памяти ко всеобщей – к культурной памяти человечества.

“Поэма без героя” – это “победившее смерть слово”. Главные герои поэмы (написанной “из года сорокового” о годе тринадцатом) – память и слово поэта, противостоящие времени и уничтожению. Ахматова не пытается “преодолеть” время или уйти от него в романтический мир вечности. Она принимает свою эпоху как объективную данность. Заслуга Ахматовой состоит в нахождении такой позиции в историческом, часто антигуманном, времени, которая позволяет ей сохранить мужество и человечность.

Лирический герой Ахматовой не конквистадор, не рыцарь и не император. Это человек своего времени, но вобравший в себя извечные нравственные ценности, накопленные духовной культурой, позволяющих судить по законам добра и красоты свою эпоху.

Ахматова, как и Гумилев, переросла рамки акмеизма, но сохранила его наиболее плодотворные моменты. Отказ от свойственной символизму мифологизации места поэта

¹ См. об этом: Симченко О.В. Тема памяти в творчестве А. Ахматовой // Известия АН СССР. 1985. Т.44. № 6. С.507.

среди людей, реабилитация земного, вещного мира сближали поэзию с текущей современностью, способствовали утверждению реалистического взгляда на действительность. Ориентированность на мировую культуру, “вторую филологическую реальность” (Н. Бердяев) определила цивилизирующую роль акмеизма: поэт не только выражал, но и формировал культурную память людей своей эпохи. Заслуга акмеизма состоит в расширении семантических возможностей поэтического слова за счет межтекстовых или надтекстовых ассоциаций. Эта сложная для понимания учащихся особенность поэтики акмеизма особенно ярко выражена в поэзии О. Мандельштама.

Осип Эмильевич Мандельштам (1891 – 1938)

В “серебряный век” входит первый период творчества поэта, стихотворения, составившие сборник “Камень” (1914). Мандельштам начинал как преемник символистов, но быстро преодолел их влияние, в 1912 году примкнул к акмеистам. В его стихах через детали быта воссоздается мир земной, в звуках, красках, свете, и, как у Ахматовой (а ранее – у Анненского), детали эти передают душевное состояние человека:

Невыразимая печаль
Открыла два огромных глаза,
Цветочная проснулась ваза
И выплеснула свой хрусталь.

Вся комната напоена
Истомой – сладкое лекарство!
Такое маленькое царство
Так много поглотило сна.

Немного красного вина,
Немного солнечного мая –
И, тоненький бисквит ломая,
Тончайших пальцев белизна.

1909

Самая характерная черта раннего Мандельштама – архитектурность как буквальное воплощение трехмерности земного пространства. В статье “Утро акмеизма” поэт утверждает: “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... Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить”¹. Образы камня, башни, стрелы, иглы, пустого неба имеют у него антисимволический смысл.

Я ненавижу свет
Однообразных звезд.
Здравствуй, мой давний бред, –
Башни стрельчатый рост!

Кружевом, камень, будь,
И паутиной стань:
Неба пустую грудь
Тонкой игрою рань...

1912

Архитектура означает победу человека-творца над косной материей, победу конструкции над материалом”². Мандельштам любит соборами, как живыми существами:

...И в дугах каменных Успенского собора
Мне брови чудятся, высокие, дугой.

.....

1916

Соборов восковые лики,
Колоколов дремучий лес.
Как бы разбойник безъязыкий
В стропилах каменных исчез.

.....

¹ Мандельштам О. Слово и культура. С.143

² Гинзбург Л.О. О лирике. С.360.

Успенский, дивно округленный,
Весь удивленье райских дуг,
И Благовещенский, зеленый,
И, мнится, заворкует вдруг.

Архангельский и Воскресенья
Просвечивают, как ладонь, –
Повсюду скрытое горенье,
В кувшинах спрятанный огонь....

1916

(Эти стихотворения перекликаются со стихами о
Москве М. Цветаевой.)

Итак, поэтический мир раннего Манделъштама очень
структурен, буквально “выстроен”, Самое искусство поэт
мыслит как начало архитектоники, внесенной художником
в неупорядоченный материал жизненных явлений.

Сквозь призму искусства воспринимается природа:

На бледно-голубой эмали,
Какая мыслима в апреле,
Березы ветви поднимали
И незаметно вечерели.

Узор отточенный и мелкий,
Застыла тоненькая сетка,
Как на фарфоровой тарелке
Рисунок, вычерченный метко, –

Когда его художник милый
Выводит на стеклянной тверди,
В сознании минутной силы,
В забвении печальной смерти.

1909

Поэтический мир Манделъштама не только монументален, но и очень графичен. Царит линия, а не цвет, графика, а не живопись, как у символистов. Линия более рассудочна, чем экспрессивный цвет. В стихотворении “Равноденствие” Манделъштам воспринимает летний день через ассоциации с классическим стихом:

Есть иволги в лесах и гласных долгота
В тонических стихах единственная мера.

Но только раз в году бывает разлита
В природе длительность, как в метрике Гомера.

Как бы цезурою зияет этот день:
Уже с утра покой и трудные длинноты...

.....

1914

Стихотворения периода “Камня” можно, вслед за В. Жирмунским, назвать “поэзией поэзии” (выражение Ф. Шлегеля), т.е. “поэзией, имеющей своим предметом не жизнь, непосредственно воспринятую самим поэтом, а чужое художественное восприятие жизни. Мандельштаму свойственно чувствовать своеобразие чужих поэтических индивидуальностей и чужих художественных культур...”¹. Однажды Мандельштам определил акмеизм как “тоску по мировой культуре”. В стихах Мандельштама 1912 – 1915 годов даны зарисовки самых разных культур, разных культурных стилей: “Лютеранин”, “Казино”, “Теннис”, “Американка”, “Американский бар”, “Notre Dame”, “Царское Село”, “Адмиралтейство” и др. Детали в поэтическом мире Мандельштама не столько передают душевное переживание, сколько являются знаками определенной культурной среды (см., например, стихотворение “Кинематограф”). Вещи – предметы культуры, вызывающие у читателя культурно-исторические ассоциации. Л. Гинзбург считает, что “Камень” изобилует предметами. Но эти предметы особого рода. В первую очередь они являются признаками культурных структур, исторических стилей: будь то экседры храма или клетчатые панталоны диккенсовского персонажа, шинель правоведа или “шестнадцатые доли” в музыкальном творении Баха”². Например, эпоха 1812 года воссоздается в стихотворении “Декабрист” (1917) деталями бытовыми (“голубой в стаканах пунш горит”, “вольнлюбивая гитара”), политическими (“Европа плакала в тенетах”, “вольности

¹ Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм. С.123.

² Гинзбург Л. О лирике. С.391.

гражданства”), литературными (“шумели в первый раз германские дубы”). Поэтому и слово важно у Мандельштама не только своим прямым значением, сколько тем кругом культурных ассоциаций, который за словом закреплен:

Все перепуталось, но некому сказать,
Что, постепенно холодея,
Все перепуталось, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея.

В стихотворении “Петербургские строфы” (1913) город рисуется в своем архитектурном “ампирном” облике (“А над Невой – посольства полумира, Адмиралтейство, солнце, тишина”, “желтизна правительственных зданий”), через историческую тему Петра I (тьма моря, Россия – корабль), через образы Пушкина (Онегин, Евгений из “Медного всадника”), через декабристскую тему (“На площади сената – вал сугроба, дымок костра и холодок штыка”).

Причем, как отмечает Л. Гинзбург, поэтическая речь Мандельштама не стилизация (она однородна), а является речью современного человека, свободно совмещающей разные культурные стили и пласты, например высокую и обыденную лексику “Петербургских строфах”: “порфира”, “власяница” – и “склад пеньки”, “чудак Евгений” – “бензин вдыхает и судьбу клянет”. Стихотворения Мандельштама – это, прежде всего, структура, конструкция, такое единство, элементы которого взаимодействуют и борются между собой¹. Поэт овладевает материалом речи, культуры, жизни, создавая четкую, как бы архитектурную, форму. Например:

Как овцы жалкою толпой
Бежали старцы Еврипида.
Иду змеиною тропой,
И в сердце темная обида.

Но этого час уж недалек:
Я отряхну мои печали,
Как мальчик вечером песок
Вытряхивает из сандалий.

¹ Там же. С.364.

Откуда у Мандельштама это тяготение к законченным структурам в поэтике? Наверное, ни помогали ему, как человеку катастрофического начала XX века, преодолеть темную стихийность жизни силой человеческого созидания, культуры, разума. В стихотворениях Мандельштама Л. Гинзбург замечает стык жизнелюбия и жизнебоязни¹. Этот стык – сочетание гордости и ранимости, вызова и сомнения, силы и нерешительности – можно увидеть и в целом ряде ранних стихотворений поэта, особенно в тех немногих, где лирический герой является центром, как в стихотворении “Автопортрет”:

В поднятьи головы крылатый
Намек – но мешковат сюртук;
В закрытый глаз, в покое рук –
Тайник движенья непечатый.

Так вот кому летать и петь
И слова пламенная ковкость, –
Чтоб прирожденную неловкость
Врожденным ритмом одолеть!

1914

Поэзия Мандельштама, требующая культурного читателя, по духу не элитарна, а демократична. В середине 1930-х годов, в самое трудное для себя время, Мандельштам скажет:

Уж до чего шероховато время,
И все-таки люблю за хвост его ловить.
Ведь в беге собственном оно не виновато.

.....

Чур! Не просить! Не жаловаться! Цыц!
Не хныкать! Для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги,
Чтоб я теперь их предал...

Мандельштам своей поэзией и своей судьбой выразил свой век, свое время, многие из его противоречий:

¹ Там же. С.390.

Пора вам знать – я тоже современник,
Я человек эпохи Москвошвея.
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,
Как я ступать и говорить умею!
Попробуйте меня от века оторвать.
Ручаюсь вам – себе свернете шею...

В 1920–1930-е годы вера в гуманизирующее значение культуры помогала О. Мандельштаму “вести борьбу за полное сознание на самой границе бреда, борьбу за катарсис на самом пределе абсурда”¹, охранять духовные ценности от разрушительных сил времени.



¹ См. об этом: Аверинцев С. Ранний Мандельштам // Знамя. 1990. № 4; Бродский И. Сын цивилизации // Звезда, 1989. № 8.



СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ М. ЦВЕТАЕВОЙ (1892 – 1941)

Творчество М. Цветаевой не укладывается в рамки одного какого-либо течения в поэзии начала XX века. Жизнь ни в чем ее не щадила: эмиграция и возвращение в СССР, смерть близких, множество предательств и разлук, бедность. Она не пыталась избежать этих испытаний, делала их источником своего творчества. Цветаева, прежде всего, поэт.

Подобно символистам, она создает миф из собственной жизни. Как акмеисты, она черпает силу в памяти великого искусства. Подобно футуристам, Цветаева предельно насыщает семантикой звуковую ткань своего прерывистого, неровного стиха. Сам же поэтический характер¹ Цветаевой – ее собственный характер, уникальный, ни на кого не похожий.

Ранние стихи Цветаевой сближает с символизмом ощущение ломки и динамизма эпохи: мотивы ветра, бури, мятежа; антимещанский пафос, “безбытность”:

Руки люблю
Целовать, и люблю
Имена раздавать,
И еще – раскрывать
Двери!
– Настежь – в темную ночь!

1916

¹ Термин введен В. Орловым (см.: Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX в. М., 1976. С.292). “Поэтический характер” – носитель лирического переживания, он более конкретен, чем “лирический субъект” (благодаря наличию портретных штрихов, биографических деталей), однако не является персонифицированным образом “лирического героя”, представляя собой устойчивую художественную структуру с особой эмоциональной атмосферой.

или:

Июльский ветер мне метет – путь,
И где-то музыка в окне – чуть.
Ах, нынче ветру до зари – дуть.
Сквозь стенки тонкие груди – в грудь.

1916

Но если символисты представляли движущийся, стихийный мир как бесконечный и устремлялись за пределы реального в тот идеальный мир, где хаос сменяется гармонией, то Цветаева – предельно земная. Сравним одну деталь. Если герой “Стихов о Прекрасной Даме” Блока входит “в темные храмы”, где “мерцают” лампы, преклоняет колени, “в молчании” ждет Прекрасной Дамы, то храмы в “Стихах о Москве” Цветаевой горят куполами, златоглавые, солнцем залиты. Краски – яркие, радостные, а вокруг – многолюдье. Храм воспринят не с мистической точки зрения, а с чисто эстетической:

Червонные возблещут купола,
Бессонные взгремят колокола,
И на тебя с багряных облаков
Уронит Богородица покров,
И встанешь ты, исполнен дивных сил...
– Ты не раскаешься, что ты меня любил.

1916

Лирическая героиня Цветаевой – плоть от плоти этого, земного мира. Ей и после смерти хочется остаться земной (“Я слишком сама любила / Смеяться, когда нельзя, / И кровь прилиwała к коже, / И кудри мои вились... / Я тоже была, прохожий! / Прохожий, остановись!”). Ей и невещественное хочется сделать осязаемым, чувственно-конкретным, например имя:

Анна Ахматова

Это имя – огромный вздох;

Блок

Имя твое – птица в руке,
Имя твое – льдинка на языке

Одно-единственное движение губ.
Имя твое – пять букв,
Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту;

Марина

Но имя Бог мне иное дал:
Морское оно, морское!

Е. Г. Эткинд анализирует стихотворение «Кто создан из камня, кто создан из глины...»¹:

Кто создан из камня, кто создан из глины, –
А я серебрюсь и сверкаю!
Мне дело – измена, мне имя – Марина,
Я – бренная пена морская.

Кто создан из глины, кто создан из плоти –
Тем гроб и надгробные плиты...
– В купели морской крещена – и в полете
Своем – непрестанно разбита!

Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети
Пробьется мое своеволие.
Меня – видишь кудри беспутные эти? –
Земною не сделаешь солью.

Дробясь о гранитные ваши колена,
Я с каждой волной – воскресаю!
Да здравствует пена – веселая пена –
Высокая пена морская!

Стихотворение реализует смысл имени Марина. Наподобие волн сменяют друг друга полустушия, из которых образуются строки амфибрахия с цезурой; волнообразно сменяются строки трех- и четырехстопного амфибрахия. Характерно обилие дробных вводных предложений и стиховых переносов (enjambement). В результате возникает противопоставление ритмико-синтаксических структур: симметрично-устойчивой и порывисто-динамичной, что выражает столкновение суши и морской стихии, неподвижности и полета.

¹ Эткинд Е. Г. Материя стиха. СПб, 1998. С. 301-302.

Земной характер мироощущения Цветаевой вовсе не означает его заземленности. Напротив, стержень ее лирического характера – романтическая страсть, атмосфера душевного горения, вихревая испуленность и, главное, своеволие. И. Эренбург писал: “Марина Цветаева совмещала в себе старомодную учтивость и бунтарство, пиетет перед гармонией и любовь к душевному косноязычию, предельную гордость и предельную простоту. Ее жизнь была клубком прозрений и ошибок”¹.

В стихах Ахматовой о любви голос звучит сдержанно, камерно; голос Цветаевой – звонкий и громкий, чувство дано не в подтексте, а всегда открыто названо, всегда максимально: “безудержная нежность и слишком гордый вид”. Ее любимые герои – Стенька Разин, Кармен, “генералы двенадцатого года”. И если Ахматова в стихотворении о Пушкине “лелеет еще слышный шелест шагов” поэта, то Пушкин Цветаевой – “африканский самовол”:

Бич жандармов, бог студентов,
Желчь мужей, услада жен,
Пушкин – в роли монумента?
Гостя каменного? – он,

Скалозубый, нагловзорый
Пушкин – в роли Командора?

Критик – ноя, нытик – вторя:
“Где же пушкинское (взрыд)
Чувство меры?” Чувство моря
Позабыли – о гранит

Бьющегося?..

1931

Образ гиперболичен и заострен; интонация – ораторская: обилие вопросов и восклицаний; спор, полемика с теми, кто хотел бы “усреднить” Пушкина – “самого вольного, самого крайнего”; неполные синтаксические конструк-

¹ Эренбург И. Поэзия Марины Цветаевой // Литературная Москва. М., 1956. Сб.2. С.711.

ции, переносы, энергичная мужская рифма, аллитерации. Очень велика нагрузка на отдельное слово, поэтому Цветаева использует словоразделы – тире (потом у Маяковского слово будет выноситься в отдельную строку). Сближаются по сходству звучания контрастные по содержанию слова (“меры” – “моря”). Страстность лирического переживания выражается в предельной насыщенности стиховой ткани.

Вместе с тем “вихревое”, “громкое” начало сопряжено в поэзии Цветаевой с трагическим ощущением одиночества. Так, стихам о Москве придает лирическую окрашенность мысль о том, что Москва была отвергнута Петром (“Над городом, отвергнутым Петром, перекатился колокольный гром”). Эту деталь вносит она и в стихи, посвященные Блоку:

И проходишь ты над своей Невой

.....

Но моя река да с твоей рекой;
Но моя рука – да с твоей рукой
Не сойдутся, Радость моя, доколь –
Не догонит заря – зари.

1916

Чувство одиночества и своей ненужности выражено в одном из ранних стихотворений:

Вы, идущие мимо меня
К не моим и сомнительным чарам, –
Если б знали вы, сколько огня,
Сколько жизни, растроченной даром.

И какой героический пыл
На случайную тень и на шорох...
И как сердце мне испепелил
Этот даром истраченный порох.

1913

Звучат в стихотворениях мотивы смерти, горечи, разлуки. В громкости, с которой Цветаева заявляет о своей силе, своенравии, есть некоторый вызов, может быть, самозащита. Позднее Цветаева определит свой поэтический ха-

рактен как сочетание “гордости и робости”. Задушевно и грустно звучат цветаевские романы: “В огромном городе моем – ночь...”, “Мне нравится, что вы больны не мной...”, “Вот опять окно, где опять не спят...” и др.

Стремлением преодолеть одиночество продиктовано обращение героини стихотворений М. Цветаевой к людям прошлого (“Генералы двенадцатого года”, “Бабушке”) и настоящего (стихи дочери, сыну, поэтам-современникам), к образам искусства (Федра, Кармен). Мощные культурные пласты стоят за использованием традиционных поэтических приемов, например кольцовского дольника: ср. “Не шуми ты, рожь, / спелым колосом” (Кольцов) и “Исхожу пешком / – молодым шажком” (Цветаева) или образов-эмблем (море, рябина, зеркало, лебедь и др.). Образы-эмблемы более конкретны, чем образы-символы, значение их устойчиво в рамках определенной культуры и легко прочитывается. Эмблематичность образов, наряду с установкой на устную, ораторскую интонацию, – характерная черта поэтики барокко (и не случайно Державин был одним из любимых поэтов М. Цветаевой). В результате поэзия Цветаевой при всей ее музыкальности и лиризме обретает свойство некоторой монументальности.

Говоря о творчестве М. Цветаевой – таком откровенно-лиричном, – нельзя путать быт и поэзию. М. Гаспаров в статье «Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова»¹ пишет, что ранняя Цветаева превратила стихи в лирический дневник. В 1915-1916 гг. происходит перелом, в ее поэзию проникает тяжелое, темное, враждебное начало; Цветаева с полной самоотдачей переживает любовные увлечения (отразившиеся в циклах «Бессонница», «Ошибка»), но не находит ответной самоотдачи. Теперь ее идеал – Ахматова, сумевшая из житейского «сора» создать высокую

¹ Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995.

поэзию. С 1917 г. Цветаева пишет не откровенничающую, а игровую, ролевую лирику, примеряя маски Федры, Офелии, Кармен. Так или иначе, в ранний период творчества проблемы быта еще нет: счастливое детство (“Ты дал мне детство – лучше сказки”, – благодарит она Бога в стихотворении “Молитва”), юность – с интересными друзьями, влюбленностью, погруженностью в атмосферу поэзии.

Проблема быта возникла, когда началась “лютая юдоль” эмиграции (1922). Дочь Ариадна пишет: “Мама дважды сломала свою жизнь из-за отца. Первый раз – когда уехала с ним из России, второй – когда за ним же вернулась”. Цветаева непрактична, ее не понимают даже близкие люди. И. Бродский пишет об ее “философии дискомфорта”, о трагедийности ее мироощущения¹. Исследователи в качестве основной в творчестве Цветаевой выделяют тему смерти. Эта тема прослеживается в фольклорных и религиозных ассоциациях книги «Версты» (1921 и 1922), в поэмах «Царь-Деввица», «На красном коне», «Переулочки», «Молодец», в которых своевольный герой, переступая законы природы и общества, стремится к союзу с некоей демонической силой – и губит себя. В середине 1920-х гг., особенно в книге «После России», лирическая героиня все более осознает свою отчужденность от жизни, которую третирует как «рынок», «базар», и душа ее рвется ввысь, прочь от этого мира (стихотворение «Душа», особенно – «Поэма воздуха»).

Все это так. Но как поэт, Цветаева именно в 1920–1930-е годы работала много и увлеченно. Все, что она не могла реализовать в быту, она несла в стихи и тем себя реализовывала и утверждала. С житейской точки зрения ее судьба трагична. Но как поэт она не сломлена: “стихи быт переломали и отбросили”, – утверждала Цветаева.

¹ Бродский И. О Цветаевой: Интервью, эссе. М., 1997. С.70, 27.

Золото моих волос
Тихо переходит в седость.
– Не жалейте! Все сбылось,
Все в груди слилось и – спелось.

Спелось – как вся даль слилась
В стонущей трубе окраины.
Господи! Душа сбылась, –
Умысел твой самый тайный...

Цветаевская концепция человека оптимистична, так как она берет человека не таким, каким создал его житейский, социальный, исторический быт, а таким, каким его замыслил Бог (его “тайный умысел”). Цветаева открывает и в себе, и в поэтах-современниках, и в героях своих стихов некие лучшие возможности, созидательную энергию, “тайный жар” души.

Даже в стихах о смерти она сохраняет жизненный максимализм.

Знаю, умру на заре! На которой из двух,
Вместе с которой из двух – не решить по заказу!
Ах, если б можно, чтоб дважды мой факел потух!
Чтоб на вечерней заре и на утренней сразу!

Пляшущим шагом прошла по земле! – Неба дочь!
С полным передником роз! – Ни ростка не наруша!
Знаю, умру на заре! Ястребиную ночь
Бог не пошлет на мою лебединую душу!

Нежной рукой отведя нецелованный крест,
В щедрое небо рванулась за последним приветом.
Прорезь зари – и ответной улыбки прорезь...
– Я и в предсмертной икоте останусь поэтом!

1920

“Тайный жар” души человека накаляет его любовь до страсти. Нередко это любовь грешная, но ее оправдание – в животворной энергии. Такая концепция любви пройдет через все творчество Цветаевой, от ранних стихов (“В гибельном фолианте...”, 1915) до произведений 1920-х годов (“Час души”, “Раковина”, “Магдалина”, “Поэма горы”).

Офелия в защиту королевы

Принц Гамлет! Довольно червивую залежь
Тревожить... На розы взгляни!
Подумай о той, что – единого дня лишь –
Считает последние дни.

Принц Гамлет! Довольно царицыны недра
Порочить... Не девственным – суд
Над страстью. Тяжеле виновная – Федра:
О ней и поныне поют.

И будут! – А Вы с Вашей примесью мела
И тлена... С костями злословь,
Принц Гамлет! Не Вашего разума дело
Судить воспаленную кровь.

Но если... Тогда берегитесь!... Сквозь плиты –
Ввысь – в опочивальню – и всласть!
Своей королеве встаю на защиту
Я, Ваша бессмертная страсть.

1923

Вл. Орлов называет главной чертой поэзии М. Цветаевой – “сильный и звонкий голос”¹. Героиня Цветаевой – женщина с “гордым видом” и “бродячим нравом”, носительница “страстной судьбы”. Она выражает дух бунтарства, непокорности, готовности к самосжиганию, свойственные русскому национальному характеру.

Поэзия М. Цветаевой выражает принципиально новую ценностную ориентацию человека в мире – ощущение себя абсолютно свободной личностью (что было свойственно также и раннему Маяковскому). Лирическая героиня цветаевской поэзии не борется за обретение свободного самосознания, а владеет им. Раскованный, непосредственный и свободный от канонов и шаблонов человек как центр поэтического мира Цветаевой наиболее полно реализуется в возрожденной романтической традиции.

Цветаева – поэт мысли. Она углубляется в слово, в его звуковую и мифологический состав, чтобы за значением

¹ Орлов Вл. Перепутья. С.282.

найти тайный смысл, “умысел”. М. Гаспаров обращает внимание на стихотворение 1925 года

Рас-стояние: версты, мили...
Нас рас-ставили, рас-садили.

.....)

Нас рас-клеили, рас-паяли,
В две руки раз-вели, рас-пьяв...
Рас-слоили... Стена да ров.
Рас-селили нас, как орлов... –

где “героем” стихотворения становится уже не слово, не корень, а приставка¹. Слова сближаются не только по смыслу, но и по звуку, и этот звук подсказывает некий общий мерцающий смысл, в который вслушивается поэт. Нередко мысль сжимается до одного слова, смысл которого развивается не динамически, а статично, через уточнения, через нанизывание ассоциаций. Так, в стихотворении “Глаза” (1920):

Два зарева! – нет, зеркала!
Нет, два недруга!
Два серафических жезла,
Два черных круга... –

цепь метафор может обрываться на полустрочке, ибо настоящего выражения все равно не найти.

Именно словом поверяется у Цветаевой тема: созвучность слов становится ругательством истинного соответствия вещей и понятий в мире, как он был задуман Богом и искажен человеком².



¹ Гаспаров М. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова. // Гаспаров М. Избранные статьи. М., 1995.

² Гаспаров М. Цит. соч. С.315.



ФУТУРИЗМ, И. СЕВЕРЯНИН, В. ХЛЕБНИКОВ

Одновременно с акмеизмом и тоже как реакция на символизм возникло еще одно модернистское течение – футуризм.

Эмоциональная доминанта футуризма – бунтарство, пафос ненависти к прошлому и активной борьбы с ним. В манифесте 1912 года “Пощечина общественному вкусу” провозглашалось: “Прошлое тесно...”¹. В обращении 1916 года “Труба марсиан” В. Хлебников, М. Синякова, Бодижар, Г. Петников, Н. Асеев утверждали: “Мы верим в себя и с негодованием отталкиваем порочный шепот людей прошлого”². Одной из главных своих задач футуристы считали “освобождение от засилья людей прошлого”³. Бунтарство сочеталось с абсолютной уверенностью в своих силах (“Ведь мы боги”) и в своей правоте (манифесты имели характер приказов). Чем объясняется такая ненависть к прошлому? Оно мешает утвердиться людям будущего: “Прочь костлявые руки вчера”⁴, “Старшие! Вы задерживаете бег человечества и мешаете клокочущему паровозу юности взять лежащую на ее пути гору”⁵. “Грязные обычаи людей прошлых столетий” препятствуют победе “изобретателей” над “приобретателями”. Футуристы боготворили активного, творческого, созидającego человека. Антибуржуазность их очевидна. Однако вражда с прошлым носила весьма абстрактный в социальном отношении характер: речь шла об

¹ Пощечина общественному вкусу // Русская литература XX века. С.500.

² Хлебников В. Проза. М., 1990. С.52.

³ Там же. С.54.

⁴ Там же. С.53.

⁵ Там же. С.55.

антагонизме поколений (старшие – молодые), пространства и времени, обычаев, вкусов.

Поле своей борьбы футуристы избрали искусство. Почему? “Только мы – лицо нашего времени”¹, заявляли футуристы, “наше время” – время “мощного интереса к искусству”².

“Город, напоив машины тысячами лошадиных сил, впервые дал возможность удовлетворить материальные потребности мира какие-нибудь 6–7 часов ежедневного труда, а интенсивность, напряженность современной жизни вызвали громадную необходимость в свободной игре познавательных способностей, каковой является искусство”³. Чтобы утвердить новое искусство, требовалось разрушить старое (“Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности”⁴ и современное искусство (“парфюмерный блуд” Бальмонта, “бумажные латы” Брюсова, “грязная слизь” книг Л. Андреева)⁵. Прежние эстетические идеалы отвергались как идеалы помещиков, лабазников, портных, филантропов (“Старая красота затрещала, как корсет на десятипудовой поповне”)⁶. Борьба с прошлым вылилась в борьбу с искусством прошлого.

Каким представлялось футуристам искусство будущего? В их декларациях можно найти тезисы о задачах (“Нам слово нужно для жизни. Мы не признаем бесполезного искусства”⁷), темах (“Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности вос-

¹ Пощечина общественному вкусу. С.500.

² Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т.1. М., 1955. С.286.

³ Маяковский В.В. Указ. соч. С.275–276.

⁴ Пощечина общественному вкусу. С.500.

⁵ Там же.

⁶ Маяковский В.В. Указ. соч. Т. 1. С.298.

⁷ Там же. С.324.

петы нами”¹, “абсолютно новый цикл идей”²), стиле нового искусства (“быстрое, экономное”³).

Но преобладающий и исключительный интерес у футуристов был связан с языком, поэтическим словом. Они испытывали “непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку”⁴, к слову, которое “знает правила приличия” и подобно “потертой фотографии богатой и тихой усадьбы”⁵. Так, свобода футуристов подразумевала прежде всего свободу творчества нового языка.

Для нового искусства нужно новое слово, новизна поэтического видения мира должна выражаться в творчестве нового языка. Стремясь повысить информативность поэтического слова, преодолеть стертость языка, футуристы провозгласили лозунг “самовитого слова”, “слова как такового”⁶, т.е. слово – знак, слово, свободное от культурных, идеологических, историко-литературных ассоциаций. В слове важна, по мысли футуристов, внешняя сторона – звуковой состав (артикуляция) и буквенное начертание. Слово уравнивалось с вещью.

Футуристы устранили присущий символистам дуализм в понимании мира и культурологическую ориентацию акмеистов. Они признавали только одну, эмпирически данную реальность. Но понимание ее, как и трактовка искусства, было у них весьма механистичным, напоминающим высказывания Евгения Базарова. Стремясь к действенному, слитому с современной жизнью искусству, футуристы акцентировали его практическую функцию в ущерб художе-

¹ Садок судей. //Русская литература XX века. С.502.

² Маяковский В.В. Указ. соч. Т.1. С.316.

³ Там же. С.324.

⁴ Пощечина общественному вкусу. С.501.

⁵ Маяковский В.В. Указ. соч. Т.1. С.298.

⁶ Крученых А. Слово как таковое. // Русская литература XX в. С.504.

ственной¹. Для обновления языка создавались неологизмы, расшатывался синтаксис, упразднялись традиционные поэтические размеры, использовался звукообраз, семантизировались отдельные морфемы и даже фонемы в слове.

Футуристы стремились к активному вмешательству в жизнь, но их бунтарство ограничилось в основном рамками формотворчества. Это, как полагает Н.Л. Лейдерман, “свидетельство крайней неопределенности и противоречивости художественной платформы литературной группы футуристов”². Ценным в декларациях футуристов представляется идея созидательного активного начала, заложенного в самом человеке, пафос преобразования будничной повседневности, новаторские устремления, сближающие поэзию с живой разговорной речью масс, обновление поэтического языка и ритмов. Нам представляется справедливым вывод Н.Л. Лейдермана о взаимосвязи в футуризме романтического мировидения и экспрессионистического стиля.

В футуризме существовало два течения: эгофутуризм и кубофутуризм.

Игорь Северянин (Игорь Васильевич Лотарев) (1887 – 1941)

Эгофутуристом был Игорь Северянин. В 1911 году появился его первый сборник “Ручьи в лилиях”, а уже в 1912 году – 35 брошюр “Эпилога “Эго-футуризма””:

¹ О принципах словотворчества см.: Крученых А. Слово как таковое; Садок судей II; Хлебников В. Художники мира! // Хлебников В. Проза. М., 1990; а также: Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977; Григорьев В.Л. Грамматика идеостиля. В. Хлебников. М., 1983; Дуганов Р.В. Краткое “искусство поэзии” Хлебникова // Известия АН СССР. 1974. Т.33. № 5. (Отдел лит. и яз.).

² Лейдерман Н.Л. Логика бунта: к характеристике художественной системы раннего Маяковского // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1990. С.7.

Я – год назад – сказал: “я буду”,
Год отсверкал, и вот – я есть.

В 1913 году вышел из печати сборник “Громокипящий кубок”, имевший огромный успех. В 1918-м на вечере поэзии в Политехническом музее в Москве И. Северянин был избран королем поэтов (на втором месте Маяковский, на третьем – Бальмонт).

И. Северянин стремился к самоутверждению личности. Из культа своего “я” и возникла приставка “эго” в его названии футуризма.

Я гений Игорь Северянин,
Своей победой упоен:
Я повсеградно оэкрашен!
Я повсесердно утвержден!

От Баязета к Порт-Артуру
Черту упорную провел.
Я покорил литературу
Взорлил, гремящий, на престол!

.....

1912

Эксцентричное самовосхваление передано настойчивым выделением “я” (положением в начале строк, анафорой, паузой в первой строке), сохранением собственного имени для лирического героя, обилием неологизмов, выполняющих роль гипербол. (В отличие от кубофутуристов, Северянин стремился к созданию “осмысленных неологизмов”, т.е. не нарушающих законы словообразования.)

Подобно другим футуристам, И. Северянин увлечен динамикой жизни современного города. Но его урбанизм своеобразен – он слит с представлениями о комфорте и элитности. В стихотворении “Увертюра” на равных сосуществуют новинки техники и ананасы в шампанском, поэтическое вдохновение и щегольская одежда. Это создает ощущение сумятицы, веселой суеты и элементарности жизни, фарса. Не случайно эмоциональной доминантой выступают вкусовые ощущения “удивительно вкусно, искри-

сто и остро!”. Лирическому герою в его стремительном, но бесцельном порыве некогда взглядеться в частности (“в чем-то”, “кто-то”, “кого-то”). Короткие восклицательные фразы, с телеграфной скоростью следующие одна за другой, создают острый, вихревой ритм.

Увертюра

Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском!
Удивительно вкусно, искристо и остро!
– Весь я в чем-то норвежском! весь я в чем-то
испанском!
Вдохновляюсь порывно! и берусь за перо!
Стрекот аэропланов! беги автомобилей!
Ветропросвист экспрессов! крылолет буэров!
Кто-то здесь зацелован! там кого-то побили!
Ананасы в шампанском – это пульс вечеров!
В группе девушек нервных, в остром обществе
дамском
Я трагедию жизни претворю в грёзофарс...
Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском!
Из Москвы – в Нагасаки! Из Нью-Йорка на Марс!

1915

Отличительные черты поэзии Северянина – подчеркнутая моторность мировосприятия, преклонение перед молодостью, призыв “ловить мгновенье” быстротекущей жизни. Интонация часто мажорная, акцентированно-восторженная, призывная. Одно из стихотворений И. Северянина так и называется “Дифирамб” и имеет эпиграфом слова Ибсена “Почему не брать от жизни все, что она дает?”.

Цветов! огня! вина! и кастаньет!
Пусть блещет “да”! пусть онемает “нет”!
Пусть рассмеется дерзновенное!
Живи, пока живешь! спеши, спеши
Любить, ловить мгновенье!
Пусть жизнь за счастье сдачи даст гроши,
Что толку в том, когда все тленье?
Пей! Хохочи! танцуй! смехи!
Воспламенись! всех жги и сам гори!

Сгори! что там беречь!
Рискуй! рубись! выигрывай пари!
В свой фэзтон сумей Момент запрячь!
Сверкай мечом! орлом пари!
Бери!

Лишено драматизма восприятие родины лирическим героем И. Северянина. С любовью, по-детски наивно и радостно видит он дачную природу, как в стихотворении “Русская”:

Кружевет, розовеет утром лес,
Паучок на паутинке вверх полез.

Бриллиантится веселая роса;
Что за воздух! Что за свет; что за краса!

Хорошо гулять утрами по овсу
Видеть птичку, лягушонка и осу,

Слушать сонного горлана петуха,
Обменяться с дальним эхом: “ха-ха-ха”.

1910

Здесь нет “очарованной Руси” символистов, нет бунинских раздумий о “тайне ненужности и в то же время значительности всего земного”, нет цветаевского самосжигания. Достоинство Северянина в другом – в непосредственности и нежности любования самыми обычными деталями пейзажа. Мастерски используя звукообраз, Северянин не просто изображает, “описывает” природу, но умеет вызвать в читателе нужное чувственно-конкретное ощущение.

Например, первая строфа из стихотворения “Фиалка”:

Снежеет дружно, снежеет нежно
Над ручейками, хрусталит хруп.
Куда не глянешь – повсюду снежно,
И сердце хочет в лесную глубь.

Повторы согласных н, ж, р и протяжно-певучий повтор гласных э, у создают впечатление хрупкости и мягкости снега, чувство свежести леса.

“Поэзы”, “миньонеты” и “увертюры” раннего Северянина отражали жизнерадостность и энергичность лирического героя, который “солнце, солнце упрятал в грудь!”:

Не мне в бездушных книгах черпать
Для вдохновения ключи, –
Я не желаю исковеркать
Души свободные лучи!

Этим объясняется его отход от высокой, но книжной культуры в область искусства примитива, по-детски незамутненно видящего мир.

Однако нарочитое эстетство – это маска Северянина, рассчитанная на эпатаж. Это поэт-ироник, пользующийся “чужим” словом для дискредитации “чужого” – обывательского и мещанского – сознания. Сарказмом пронизано стихотворение “В блестящей тьме”:

В смокингах, в шик опроборенные, великосветские
олухи
В княжьей гостиной наструились, лица свои оглупив:
Я улыбнулся натянуто, вспомнил сарказмно о порохе.
Скуку взорвал неожиданно нео-поэзный мотив.
Каждая строчка – пощечина. Голос мой –
сплошь издевательство.
Рифмы слагаются в кукиш. Кажет язык ассонанс,
Я презираю вас пламенно, тусклые Ваши Сиятельства,
И, презирая, рассчитываю на мировой резонанс!
Блесткая аудитория, блеском ты зло отуманена!
Скрыт от тебя, недостойная, будущего горизонт!
Тусклые Ваши Сиятельства! Во времена Северянина
Следует знать, что за Пушкиным были и Блок,
и Бальмонт!

1913

Свою подлинную душу поэт раскрывает в автопортрете 1926 года “Игорь Северянин”:

Он тем хорош, что он совсем не то,
Что думает о нем толпа пустая,
Стихов принципиально не читая,
Раз нет в них ананасов и авто,

Фокстрот, кинематограф и лото –
Вот, вот куда людская мчится стая!
А между тем душа его простая,
Как день весны. Но это знает кто?

Благословляя мир, проклятье войнам
Он шлет в стихе, признания достойном,
Слегка скорбя, подчас слегка шутя

Над всей первенствующей планетой...
Он – в каждой песне, им от сердца спетой, –
Иронизирующее дитя.

Раннее творчество поэта – яркая страница в поэзии “серебряного века”, возвратившая в поэзию непосредственную живую речь (“говор”) после повышено-семиотичной поэтики акмеистов.

В 1918 году Северянин уехал в Эстонию. Отделение Эстонии от России сделало его эмигрантом. В стихотворениях И. Северянина 1920–1930-х годов звучит тоска по родине, исчезает салонность, игра неологизмами и созвучиями. Стихи становятся задушевно-грустными, лирический герой снимает маску.

Без нас

От гордого чувства, чуть странного
Бывает так горько подчас:
Россия построена заново
Не нами, другими, без нас

Уж ладно ли, худо ль построена,
Однако построена все ж.
Сильна ты без нашего воина,
Не наши ты песни поешь.

И вот мы остались без родины,
И вид наш и жалок, и пуст,
Как будто бы белой смородины
Обглодан раскидистый куст.

В стихах Северянина сильнее становится сатирическая нота: он “без бешенства, без раздраженья, без боли” не может перенести “ожиревших сердцем”, “похохатывающих” дачников, говорящих о чем-то пошлом “с мудростью ули-

ток". Ему ненавистны торгаши, сыщики ("Г-н Цап-Царап"), "дамы с собачкой" ("Поэза о знатной даме"), невежественные "граждане" ("Их культурность") и "вандалные правительства" ("Поэза правительству") Безумству войн и суете мещанства противопоставлено созерцательное одиночество погруженного в творчество поэта, чистота озер, свежесть лесов. Но изменяется мироощущение и самого лирического героя Он окружен "хамством и злобой", людьми, "лишенными крыльев телесных и крыльев духовных", и он умеет поставить себя над ними, стать выше. Но теряются мажор и энергия, присущие лирическому герою раннего Северянина, его постигает "возмездие":

Был дух крылат,
Бескрыло тело,
Земных палат
Не захотело.

Приобрело
И птицы крылья,
Превозмогло
Свое бессилье.

Все побороть!
Не тут-то было:
Крылата плоть,
Душа бескрыла.

1929

Прежний романтический порыв "все побороть!" не увенчался успехом; драматически расколота личность поэта. "Как это все на юность не похоже!" – восклицает лирический герой. Но и в "осенней" его душе сохранилась высота чувств и верность мечте.

Зовущая Грустью

Как женщина пожившая, но все же
Пленительная в устах своей,
Из алых листьев клена взбила ложе
Та, кто зовется Грустью у людей...

И прилегла – и грешно, и лукаво
Печалью страсти гаснущей влеча.
Необходим душе моей – как слава! –
Изгиб ее осеннего плеча...

Петь о весне смолкаем мы с годами:
Чем ближе к старости, тем все ясней,
Что сердцу ближе весен с их садами
Несытая пустынность осеней...

1926

Велимир (Виктор Владимирович) Хлебников (1885 – 1922)

С группой кубофутуристов связано раннее творчество замечательных поэтов Маяковского и Хлебникова.

Одним из лидеров группы футуристов был молодой В. Маяковский: “Значительность Маяковского как художника состояла в том, что он наполнял эстетические принципы футуризма, носившие по содержанию абстрактно-бунтарский, а по поэтике – формалистический характер, глубоким жизненным, социальным смыслом”¹.

Велимир Хлебников – поэт-романтик философского склада, рыцарь жизни, весь открытый природе и людям, мечтал “стать звонким вестником добра”. “У Хлебникова никогда не было ни копейки, одна смена белья, брюки рваные, вместо подушки наволочка, набитая рукописями. Где он жил, не знаю. Писал Хлебников постоянно и написанное запихивал в наволочку или терял. Читать свои вещи вслух совсем не мог, ему делалось нестерпимо скучно, он начинал и в середине стихотворения способен был сказать “и так далее”” (Л. Брик). В отличие от многих других поэтов, “поэтизовавших” свой внешний облик и поведение (носивших косоворотки или желтые кофты, орхидею в петлице фрака или туники), Хлебников был серьезен, наивен, рассе-

¹ Лейдерман Н.Л. Логика бунта: к характеристике художественной системы раннего Маяковского. С.6.

ян. В. Марков утверждает, что его чудачество, “высокое безумие”, было подлинным. Голова Хлебникова всегда была полна прекрасных и фантастических замыслов. По мнению исследователя, легенда о Хлебникове – легенда о последнем в XX веке поэте-романтике, не превратившемся из “изобретателя” в “приобретателя”¹:

Мне мало надо!
Краюшку хлеба
И каплю молока.
Да это небо,
Да эти облака!

1912, 1922

Из стихов, поэм, “сверхповестей” и статей Хлебникова встает величественная натурфилософия – “восстание (явление) природы”².

Поэтический мир Хлебникова огромен и космичен, полон разгула стихий, охватывает всю землю и всю человеческую историю. Знаками вечности выступают приметы Азии: курган, каменная баба, камень-дикарь, печенежский кубок. Парадоксально сплетаются с природными стихиями мощные творения человеческого духа:

...Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замирным полня...

или:

Усадьба ночью, чингисхань!
Шумите, синие березы.
Заря ночная, заратустрь!
А небо синее, моцарть!
И, сумрак облака, будь Гойя!..

Вместе с тем, стихи Хлебникова с нежностью подмечают удивительную красоту и вместе с тем – сложность маленьких обитателей великой Природы:

¹ Марков В. О Хлебникове // Марков В. О свободе в поэзии. СПб., 1994.

² Дуганов Р. Поэт, история, природа // Вопросы литературы. 1985. № 10. С.156.

Муха! нежное слово, красивое,
Ты мордочку лапками моешь,
А иногда за ивою
Письмо ешь.

1913

Замечательное стихотворение “Кузнечик” звонкой звукописью (по пять раз повторяются звуки у, к, л, р и шесть раз – звук з) создает ощущение света, солнца, простора.

Кузнечик

Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
“Пинь, пинь, пинь!” – тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

1908–1909

Отметим пристальность взглядывания поэта в живой мир, вплоть до “тончайших жил”. Образ кузнечика – живой машины (“кузов пуза”) чуть-чуть напоминает эстетику детского рисунка, примитива, как и соединение разных стилистических пластов (“крылышкуя” – “тарарахнул”), речевая игра. Сам автор указывал, что этот веселый стих – загадка: он, как матрешка, скрывает в себе “ушкуя” (др.-рус. ушкой – речное судно с веслами; в Новгороде XIV–XV в.в. ушкунники – воины, занимавшиеся захватами земель на севере и разбойничавшие на Волге). Натурфилософия Хлебникова заставляет вспомнить М. Ломоносова, восхищавшегося не только звездной бездной или северным сиянием, но и малым чудом естества:

Кузнечик дорогой, сколь много ты блажен...
Ты ангел во плоти, иль, лучше, ты бесплотен...

Правда, Ломоносов беззаботностью и свободой кузнечика оттенял человеческую обремененность долгом, службой, зависимостью.

Природа бесконечно разнообразна в своих проявлениях. Все: и камни, и растения, и животные, и люди – составляют часть единого целого. Вода живая, подобно человеку:

У колодца расколется
Так хотела бы вода,
Чтоб в болотце с позолотцей
Отразились повода.
Мчась, как узкая змея,
Так хотела бы струя,
Так хотела бы водица
Убегать и расходиться...

1912

Но и человеческая история подобна воде:

Годы, люди и народы
Убегают навсегда,
Как текучая вода.
В гибком зеркале природы
Звезды – невод, рыбы – мы,
Боги – призраки у тьмы.

В стихотворениях у Хлебникова растения подобны животным (“дерево-зверь”, “золотая мать-и-мачеха золотой черепашкой ползет”). Все в природе подчинено единым ритмам, одно есть часть другого.

Когда умирают кони – дышат,
Когда умирают травы – сохнут,
Когда умирают солнца – они гаснут,
Когда умирают люди—песни поют.

1913

Все в природе слито со временем, а само время предстает то в образе птицы (“пролетели, улетели / Стая легких времирей”), то становится растениями и камнями:

Времышы – камыши
На озера береге,
Где каменя временем,
Где время камнем.

В статье “Труба марсиан” Хлебников писал: “Мы зовем в страну, где говорят деревья, где – время цветет, как черемуха”¹.

Велимир Хлебников искал законы времени, т.е. математическую закономерность в повторяемости событий². В статье “Учитель и ученик” (1919) В. Хлебников писал: “Я не смотрел на жизнь отдельных людей, но я хотел издала, как гряду облаков, как дальний хребет, увидеть весь человеческий род и узнать, свойственны ли волнам его жизни мера, порядок и стройность”³. Пращуры сказываются в правнуках, в современном человеке живет древняя языческая мифология. Современный человек хранит подспудно опыт предков, “славянщину”. Поэзия Хлебников во многом опирается на фольклор, свободно сочетает неологизмы и архаизмы. (Футуристов он называл “будетлянами”, заменяя иностранное слово русским неологизмом.)

Кому сказатеньки,
Как важно жила барынька,
Нет, не важная барынька,
А, так сказать, лягушечка:
Толста, низка и в сарафане,
И дружбу водила большевитую
С сосновыми князьями.
И зеркальные топила
Обозначали следы,
Где она весной ступила,
Дева ветреной воды.

Если природа едина, а человек – часть природы, то и люди в будущем объединятся в одно человеческое братство. Хлебников мечтал о создании единого Государства Времени, противопоставлял шовинизму и истреблению народов в первой мировой войне идею Мирового правительства, в которое будет входить 317 Председателей Земного шара. Объединению людей будет служить новый, “за-

¹ Хлебников В. Проза. М., 1990. С.53.

² См.: Там же. С.83.

³ Хлебников В. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1993. Т.5. С.174.

умный” язык. Хлебников считал, что “умные” языки разъединяют народы, а “заумный” (т.е. подсознательный) их сплотит. Хлебников ищет общие для всех славянских языков корни и создает на их основе неологизмы. Затем пытается обнаружить общее для всех языков значение согласных звуков, начинающих слово. Так, по его мнению, “ч” означает пустоту одного тела, заполненную объемом другого; поэтому все виды обуви можно назвать “Че-ноги”. Графически вид пространства, обозначаемый буквой “ч”, можно представить в виде чаши. Прделав подобные операции со всеми остальными звуками и буквами, мы получим единый “заумный” язык, “общий для всех народов третьего спутника Солнца”¹.

Языковая утопия Хлебникова не осуществилась. Но в его собственной поэзии она породила порой интересные художественные образы. С артикуляцией звуков действительно связаны какие-то подсознательные пространственные ощущения, и путем умелого их подбора можно нарисовать струящийся, не имеющий жестких контуров, но все же обаятельный портрет:

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

до 1912

Современный исследователь замечает, что стихотворение построено, как двуязычный словарь: слева – “заумное” слово, справа – его “умный” перевод. Очень важен первый звук в слове; звукам Хлебников придавал цветное значение: “б” – красный, “в” – синий, “п” – черный, “л” – белый, “г” – желтый, “з” – золотой, “к” – небесно-голубой. Еще

¹ Хлебников В. Проза, С.66–70.

действие и событие (“смеются, “смеянутся”). Благодаря соединению корня “смех” с разными по значению префиксами и суффиксами, смех входит в состав все новых и новых слов, звуча каждый раз с новым оттенком. Смех настойчиво повторяется в звукописи (“усмей”, “осмей”, “смешики”, “смешики”), во внутренней (внутристрочной) рифме (“иссмейся” – “надсмейных”).

В стихотворении царит поэтика повторов: анафора (семь строк из одиннадцати начинаются одинаково – с восклицания “о”), синтаксический и морфологический параллелизм (например, между первой и второй строкой), симметричное членение строк третьей, пятой, шестой на две части, эпифора (в начале и в конце стихотворения), лексические повторы одного слова. Образ смеха нагнетается, концентрируется, как бы уплотняется, благодаря внутренне завершенной и небольшой по объему форме стихотворения. Стихотворение астрофично, и поэтому интонация нарастает без перерывов; парная (смежная) рифма создает напряженный, учащенный ритм; композиционный прием кольца (конец повторяет начало), замыкает, как рамкой, стиховое пространство. Хлебников любит смехом и хочет с его помощью объединить людей.

Хлебников писал о своем “заумном” языке: “Играя в куклы, ребенок может искренне заливаться слезами, когда его комок тряпок умирает, смертельно болен. Во время игры эти тряпочки – живые, настоящие люди, с сердцем и страстями. Отсюда понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке, участники этой игры. Для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы просто собрания звуковых тряпочек. Итак, слово – звуковая кукла, словарь – собрание игрушек”¹.

¹ Лурье А. Детский рай // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С.277.

Доброй шуткой проникнуты хлебниковские “фантазии будетлян”: разводить в озерах съедобных, невидимых глазу существ дабы каждое озеро было котлом готовых, пусть еще сырых озерных щей; закончить мировую войну первым полетом на луну; исчислять труд ударами сердца вместо денег. Мечтая о будущем свободном человеке, живущем в светлых городах-“солнцестанах” с необычайными домами (то в виде книги, то с садом или солярием на крыше), Хлебников ненавидел мещанство:

Сегодня снова я пойду
Туда, на жизнь, на торг, на рынок
И войско песен поведу
С прибоем рынка в поединок.

Поэт противопоставляет “приобретателей” и “изобретателей”. В поэме “Ладомир” революцию он приветствовал как гигантское явление природы, возвращающее мир и человека к самим себе, к своей изначальной доброй сути.

Сущность мира, проявляющаяся в живой и неживой природе, в прошлом и будущем, в любом народе и человеке, в каждом языке и в развитии общества, имеет творческий, созидающий характер. Поэтому весь мир может быть прочитан как “единая книга”:

Род человечества – книги читатель,
И на обложке – надпись творца,
Имя мое, письма голубые.

Отсюда высокая миссия Поэта, ради которой можно отказаться от житейских благ: читать книгу природы и вести людей к будущему, быть “звонким вестником добра”.





ЦЕЛОСТНЫЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЙ

Богатство течений и индивидуальностей в поэзии “серебряного века” требует владения разными методами анализа. Так, анализируя стихотворения К. Бальмонта, следует уделять особое внимание ритмико-мелодической выразительности. Обращаясь к ранним стихотворениям О. Мандельштама, необходимо видеть цепочку культурологических ассоциаций, порождаемых образами. Лирический характер, воплощенный в ритме, – в таком аспекте мы будем анализировать стихотворения М. Цветаевой. В дооктябрьской поэзии Б. Пастернака особую смысловую нагрузку несет поэтический мир, художественное пространство и время. Вместе с тем избирая один какой-то аспект анализа, мы должны учитывать целостность содержания и формы в поэтическом произведении. Результатом анализа всегда должно быть углубленное понимание образа переживания, выраженного в стихотворении.

1. К. Бальмонт. “Камыши”

Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши.

О чем они шепчут? О чем говорят?
Зачем огоньками между ними горят?

Мелькают, мигают – и снова их нет.
И снова забрезжил блуждающий свет.

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.

“Кого? Для чего” – камыши говорят.
“Зачем огоньки между нами горят?”

Но месяц печальный безмолвно поник.
Не знает. Склоняет все ниже свой лик.

И вздох повторяя погибшей души,
Тоскливо, бесшумно шуршат камыши.

Это стихотворение, если исходить из названия, является образцом пейзажной лирики. Однако пейзажа, отчетливой зрительной картины у читателя не возникает. Главным выразительным средством выступает не изображение (болото, камыши), а напевность. Это стихотворение показывает, какую большую роль у символистов играет музыка стиха, выражающая глубинный смысл поверх (помимо) прямого значения слов.

В стихотворении использована очень выразительная звукопись. Камыши шумят бесшумно, но тем не менее мы слышим их шелест благодаря повторам звуков “п”, “ч”, “ш”: “Полночной порою в болотной тиши / Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши”. Однако аллитерация не только создает звукообраз (звукоподражание), но и выполняет роль звукового аккомпанемента. Грустная, тихая мелодия начинает звучать с первых же строк. Она возникает в результате повторения не только согласных звуков, но и гласных. Если мы выпишем построчно все гласные звуки, на которые падает ударение, мы обнаружим, что преобладают в стихотворении звуки “о”, “и”, “а”. При определении характера мелодии важно учитывать темп. В этом стихотворении темп замедленный, напевный. Лирической монотонии способствует не только звуковая переключка слов в строке (“полночной порою”, “мелькают, мигают”, “повторяя погибшей души”), выравнивающая слова по звучанию, но и особенности поэтического синтаксиса. В первой, пятой и девятой строках (т.е. в начале, в середине и в конце стихо-

творения) предложения распространенные, с обилием определений, однородных членов, с инверсиями и парными конструкциями. Синтаксический параллелизм в строении строк, лексические повторы (“полночной порою”, “камыши”, “месяц”), анафоры (“и снова их нет”, “и тиной запахло”, “и вздох повторяя”), повторы интонационные (варьируются риторические вопросы) – все это способствует замедлению темпа. Мелодия стихотворения очень ритмична. Ритм легко улавливается, так как он однообразен и строится на четком соотношении элементов.

Стихотворение написано двустишиями со смежной рифмовкой, т.е. короткой строфой, в которой одна строка подхватывается, тесно связывается с другой. Пауза, отделяющая строфу от строфы, повторяется чаще, чем при строфе из четырех и более строк. Рифма (созвучие окончаний строк) заметна, акцентирована: это рифма точная (нередко даже глагольная), мужская на протяжении всего стихотворения. Концы строк интонационно всегда завершены, и рифмы подчеркивают основные стиховые паузы – после окончания строки. В стихотворении много и внутрискочных пауз, подобных цезуре (например: “мелькают, мигают, / и снова их нет”; “Кого? Для чего? / – камыши говорят”). Эти паузы замедляют темп и вносят симметрию в построение строки.

Как видим, мелодия стихотворения строится на повторах: звуковых, лексических, синтаксических, интонационных. В этих набегающих волнах повторов размывается предметность образов, остается только смутное ощущение зыбкости и таинственности поэтического мира. Очертания и свойства этого мира также передаются через мелодию. Обратим внимание на композиционные повторы. В стихотворении использован прием кольца (последняя строфа варьирует первую), поэтому создается завершенный, самодостаточный образ мира; грусть и таинственность все поглощают собой. Стихотворение (18 строк) состоит из трех

частей по 6 строк каждая – три вариации на одну тему. Формальным показателем членения выступает слово “камышы”, стоящее в начале (или близко к нему) в каждой из частей. В первой части преобладает изобразительность (ночь, камыши на болоте, тишина). Тайна мира волнует, и один за другим следуют три вопроса. Во второй части образ приобретает зловещие черты (“жабы гнездятся”, “змеи свистят”, “умирающий лик” месяца “печально поник”). Появляется мотив смерти (“трясина заманит, сожмет, засосет”). Третья часть возвращает нас к началу, но усиливается ощущение безнадежности; вопросы остаются без ответа, и слышен только вздох “погибшей души”. В мире зыбком, неверном (огоньки мелькают, “мигают – и снова их нет”, свет “блуждающий”, лик “дрожит”) царит злая, губительная сила. Она не названа прямо (рок? судьба? дьявол?), ее нельзя постичь разумом, ее можно только почувствовать через образ-символ. Таким символом в стихотворении является образ камышей. Их колеблющееся движение выступает характеристикой всего мира, их эмоциональная окраска (“тоскливо”) распространяется на все детали (месяц “печальный”), их шорох окрашивает всю мелодию стихотворения.

Сам образ камышей постепенно метафорически одушевляется: если в начале ему сопутствует изобразительный эпитет, то в конце – выразительный; в первой части кто-то спрашивает, о чем говорят камыши, а в третьей – сами камыши говорят. (Подобному одушевлению, а следовательно, очищению от предметности подвергается и образ месяца.) Не только человек, но сама ночная природа, лишенная животворящего солнца, страдает, никнет, исполнена меланхолии и покорности. Чувство, выраженное в стихотворении, характерно для “старших” символистов и по принципу антитезы оттеняет радостные гимны Огню и Солнцу, свойственные поэтической космогонии Бальмонта.

2. О. Мандельштам. “Я не слышал рассказов Оссиана...”

Я не слышал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?

И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине;
И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне!

Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.

И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет,
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Стихотворение звучит как манифест, декларация, мысль в нем выражена предельно ясно и заострена афоризмом (“И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет”). Культура прошлого не исчезает, она живет сейчас (“Я получил блаженное наследство”) и будет жить в грядущем (“и снова скальд чужую песню сложит”). “Чужое” культурное наследие живо именно как “свое”¹. Отметим ясность, конструктивную логику в построении (кларизм); четыре строфы симметрично членятся на две части по две строфы (1–2-я строфы – картина, 3–4-я – рефлексия по ее

¹ С. Н. Бройтман рассматривает это стихотворение как метапоэтическое, т.е. стихотворение о стихотворении. Исследователь анализирует интерсубъективность и интертекстуальность данного произведения. «Я» и «он» (Оссиан-Макферсон, «чужие певцы») объединяются в «мы». Интертекстуальное поле (куда входят и переклички с «Людмилой и Русланом» Пушкина, и «Желанием» Лермонтова) оказывается первичным и для «своего», и для «чужого». Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. - М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. С. 298-310.

поводу), отрицание уравнивается утверждением, вопрос – ответом. Синтаксис четкий, заверченный. Архитектурность композиции вызывает ассоциации со средневековым собором, если учитывать, что “архитектура” – одно из основных понятий философии культуры Мандельштама (культура “строит”, преодолевая “хаос” действительности). Любовь к готике и средневековью выражена в статье “Утро акмеизма”¹. Ассоциация поддержана названием сборника (“Камень”).

Содержание овнешнено в форме, идея выражена прямо, предельно четко. В этом смысле прав Б.Я. Бухштаб, утверждающий, что биографический и философский комментарий ничего концептуально нового не добавляют. Но архитектура оформляет некое внутреннее пространство, и нам хочется проникнуть внутрь содержания, увидеть линейные и застывшие контуры внутренне объемными и динамичными, увидеть те мощные смысловые пласты, которые скрываются за лаконизмом внешней формы. Итак, пробуем проникнуть в “подконтекст”, проследить расширение семантического поля за счет внетекстовых связей этого стихотворения с другими поэтическими произведениями других эпох и других авторов.

В стройном соборе, которому мы уподобили стихотворение, можно выделить три яруса, три культурных слоя.

“Песни Оссиана” – древний шотландский эпос, с его героическим, воинственным и в то же время сумрачно-меланхолическим содержанием (ночной лес, всадники, ветер, мрак битвы). Почему именно Оссиан привлек автора? В “Песнях Оссиана” смешиваются разные по времени создания песни и выражена вера в то, что души умерших приходят к живущим в ночном ветре; сам Оссиан поет о славе предков, а о нем споют “чужеземные барды”. В этом эпосе

¹ Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О. Слово и культура С.172.

звучит идея преемственности и сосуществования исторических времен. Шотландские сказания не дошли до нас в оригинале, они известны лишь в переложении, стилизации, сделанной Джеймсом Макферсоном, шотландским писателем середины XVIII века¹. У него “чужая” песнь прозвучала как “своя”. Наконец, эпос Оссиана – одно из явлений в мировом искусстве, которое оказало огромное влияние на русскую поэзию.

Приглядимся, как Мандельштам воссоздает песни Оссиана. Он не рисует легендарных поединков Фингала или Кухулина; все реминисценции (арфа, ветер, лес, кровь) касаются предметной обстановки, того антуража, который создает эмоциональный колорит оссианизма. Мандельштам использует не просто наиболее часто встречающиеся у Оссиана детали, но материализует шотландские сравнения, овеществляет признаки предметов (например, сравнение с луной прекрасной Брассолис, лица Кругала и т. д.). Эти признаки воссоздаются в “блаженных снах”, они “мерещатся”, “чудятся”, “мелькают”, “блуждают”. Такой характер введения средневекового культурного пласта выводит нас на второй ярус собора: на “золотой век” в русской поэзии – первую треть XIX века. Реминисценции из Оссиана выполняют роль аллюзий на русскую романтическую поэзию.

Уже ритм стиха напоминает не древний эпос, а классическую русскую поэзию: привычная трофика, пятистопный ямб, подчеркнуто ясный синтаксис, характерные зачины-формулы (“Я не слыхал...”, “Зачем же...”). Особенно велика роль лексики. В слове важно не его прямое значение (“арфа”, “луна”, “ворон”), а его принадлежность к словарю,

¹ Джеймс Макферсон (1736 – 1796) опубликовал свое сочинение в 1776 году. В своей стилизации он усилил сентиментально-меланхолический колорит песен. Литературная мистификация Макферсона, выдавшего стилизацию за оригинал песен Оссиана, вызвала множество откликов, как осуждающих “подделку”, так и признающих право на творческую переработку. В частности, А.С. Пушкин занимал сторону Макферсона в полемике, не утихавшей и в XIX веке.

стилю определенной культурной эпохи. На втором ярусе угадываются баллада Жуковского “Эолова арфа” (1814), стихотворение Баратынского “Финляндия” (1820) с характерной заменой “барда” на “скальда”, юный Пушкин (“Осгар” – переложение Оссиана) и особенно стихотворение Батюшкова “Мечта” (1806). В последнем произведении говорится о том, что своенравная мечта поэта бродит по разным культурным эпохам, выражена мысль о единстве культуры разных веков и народов.

Итак, “Оссиан”, “старинное вино”, “луна”, “арфа” – это слова из словаря русской романтической поэзии. Но можно выделить еще и третий ярус, третий культурный слой в стихотворении – “серебряный век” в русской поэзии, начало XX века. Этот пласт вводится не прямо, а весьма опосредованно (ср.: Оссиан прямо назван, Жуковский, Батюшков – легко угадываются, а “серебряный век” – едва намечен).

Обратим внимание на слово “ворон”. В песнях Оссиана эта птица не встречается. Скорее, здесь у Мандельштама другой источник – стихотворение американского поэта Э. По “Ворон” (1845), написанное по мотивам английского фольклора. В этой балладе с ее темой смерти любимой женщины и мрачным рефреном “Nevermore” (“Никогда”) ворон – символ печали, вестник дурного. Это произведение было популярным в начале XX века. Переводы были сделаны В. Брюсовым и М. Зенкевичем. У М. Зенкевича (тоже акмеиста) ворон назван демоном тьмы, и у Мандельштама ворон как бы материализуется из зловещей ночной тьмы и тишины. В 1906 году Бунин писал в стихотворении “Один” (о верховном божестве в скандинавской мифологии):

Древен мир. Он древней. Плащ Одина как вретнице,
Ржа веков – на железном мече...
Черный ворон Хугин, скорбной Памяти детище,
У него на плече.

И конечно, Мандельштам не мог не знать стихотворения “Оссиан” главы “Цеха поэтов” Н. Гумилева:

Когда я устану от ласковых слов и объятий,
Когда я устану от мыслей и дел повседневных,
Я слышу, как воздух трепещет от грозных проклятий,
Я вижу на холме героев суровых и гневных.

И в стихотворении Мандельштама утверждается право поэта презирать “родство и скучное соседство”, право на романтическое неприятие мещанской обыденности.

Попутно отметим, что ямб в стихотворении Мандельштама напоминает по звучанию характерный для “серебряного века” трехударный дольник (за счет пиррихий в 1-й и 4-й стопах).

Три яруса, три слоя культуры пронизаны вертикальными, устремленными вверх (из прошлого в будущее) линиями – сквозными образами, сконцентрированными по строфам: первая – Оссиан, вторая – “золотой век”, третья – “серебряный век” в русской поэзии. Однако жестких границ нет, слои как бы перекрывают друг друга: уже в первой строфе – “мерещится”, слово из романтической поэзии, а “блаженное” – в третьей строфе; “серебряный век” предугадывается уже во второй строфе (“ворон”), переключка с Гумилевым – в третьей строфе, организуя единое пространство культуры.

Ясность и логичность внешней формы придают стихотворению легкость и устремленность ввысь. Протяжная интонация первой строфы длинная строка, женская рифма в нечетных строках, окончания на открытые слоги, господство протяженного “а”) сменяется в последней, четвертой, строфе глагольной рифмой, энергичной аллитерацией “с”, окончанием на закрытые слоги, преобладанием коротких слов (и исчезновением пиррихий).

Напевно-мечтательно звучит первая строфа:

Я не слышал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна?

Интонация финала утвердительно-энергичная:

И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет,
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

Итак, собор выстроен, и встает проблема зодчего, т.е. лирического героя. Он открывает постройку (“я”, “мне”) и в конце устраняется. Но его эмоция, его лирический характер – это тот “раствор”, который связует все слои культуры. Каков этот лирический характер?

Стихотворение звучит как декларация, заканчивается победоносно, пророчески. Но лирический герой (может быть, в скрытой полемике с позой мэтра у Брюсова или Гумилева) человек очень мягкий, сдержанный. Такой характер чувствуется в том, что Мандельштам не использует мотивов, связанных с героикой кровавых битв, но подчеркивает печальный, меланхолический колорит (здесь “тоска по мировой культуре”). Далее, любясь сентиментально-романтической поэзией, Мандельштам и ироничен по отношению к ней: он нагнетает слишком традиционные образы-штампы, которые легко становятся объектом пародии (“луна”, “ворон”, “арфа”). Легкая ироническая подсветка “оссиановской” темы выдает взгляд на нее современного человека, который смотрит на прекрасное, но наивное детство.

Иронически-легкая улыбка в адрес романтической поэзии становится особенно заметной в третьей строфе. Строфа строится на контрасте, стилистическом несоответствии первой и второй ее половины. Напевная строка “Я получил блаженное наследство” с романтическим эпитетом “блаженное” сменяется прозаически-разговорной “Свое родство и скучное соседство”, в которой эмоционально доминирует эпитет “скучное”. Эта строфа наполнена реминисценциями из “Евгения Онегина” Пушкина: получить наследство, родство, скучное соседство, презирать, вольны. У Пушкина эти слова используются, как правило, при мягко-ироничном изображении романтика Ленского.

Наконец, ирония в стихотворении Мандельштама – это и самоирония. Она задана с самого начала: “рассказов” (а не “песен”!) герой “не слышал”. Разговорное слово диссоциирует с тем поэтическим рядом, который следует дальше.

Подводя итог, отметим, что поэт – архитектор культуры, цивилизатор современного человечества, чужд национальной ограниченности (стихотворение написано в 1914 году). Он утверждает преемственность культуры (в противовес нигилизму футуристов), противопоставляет духовные ценности прошлой культуры бездуховной современности.

3. М. Цветаева. “Самовластная слобода...”

Самовластная слобода!
Телеграфные провода!

Вожделений – моих – выпрених,
Крик – из чрева и на ветр!
Это сердце мое искроу
Магнетической – рвет метр.

– “Метр и меру”? Но чет-вертое
Измерение метит! – Мчись
Над метрическими – мертвыми –
Лжесвидетельствами – свист!

Тсс... А ежели вдруг (всюду же
Провода и столбы?), лоб
Заломивши, поймешь: трудные
Словеса сии – лишь вопль

Соловьиный, с пути сбившийся:
– Без любимого мир пуст! –
В Лиру рук твоих влю-бившийся,
И в Леилу твоих уст!

При первом чтении сразу поражает интенсивность, экзатичность чувства, которое выражено открыто, заявлено вслух: “Без любимого мир пуст!”. Обратим внимание на афористичность формы высказывания и на гиперболичность образа. Интонация – ораторско-декламационная

(обилие риторических вопросов и восклицаний, обращенность к другому: “ты”, “твоих рук”, “твоих губ”; введение “чужого слова”). Перед нами экстенсивная форма лирики, обращенная к слушателю. Отсюда использование императивной формы (“мчись”), неполные синтаксические конструкции, свойственные устной речи (“крик – из чрева и на ветер”), обилие стиховых переносов. (Цветаева сохраняет традиционную структуру строфы, но стремительный синтаксис как бы “опрокидывает” ее.) Тональность крика поддерживается трехударным дольником (´2 ´0 ´), мужскими окончаниями (“ветр” – “метр”, “мчись” – “свист”), звонкими аллитерациями “р”. Велика нагрузка на каждое отдельное слово (а у символистов оно как бы растворялось в музыке стиха). Поэтому так много пауз, обозначенных тире (слово-разделы) и дефисом (слогоразделы). Цветаева обыгрывает звуковой состав слова. Сближая сходно звучащие слова, извлекает дополнительный смысл: чет – нечет, метр – мертвый, мера (стиха) – измерение (характеристика мира), метрические свидетельства – стиховая метрика, любить – биться. Таким образом, Цветаева стремится быть предельно убедительной, максимально насыщает смыслом стиховую ткань.

Лирическая героиня М. Цветаевой заявляет свое право на свободное, самовластное чувство и на такую же поэзию. Строфически выделены первые две строки (на фоне четверостиший). В них использован так называемый “цветаевский дольник”: “самовла́стная слобода́” – два безударных слога, ударный, четыре безударных, ударный (схематическая запись ´2 ´4 ´0). Этот дольник напоминает анапест, и строки звучат вольно, немного плавно. В них многосложные слова (“самовластная”, “телеграфные”), они объединены синтаксическим параллелизмом и напоминают телеграфные провода, уходящие вдаль, как эмблема простора, воли, шири. Цветаева иронизирует над узкими чувствами и

выражающей их банальной поэзией с окаменевшими формами стиха.

Однако в стихотворении звучит не только ирония, но и самоирония: “вожделения выпренные”, “сии словеса”, “соловьиный вопль”, “лоб заломив”. Интонация неровная, с перепадом от крика к шепоту (“тсс...”).

Если объединить наблюдения, открывающиеся с первого взгляда, и то, что чувствуется при более пристальном прочтении, обнаружится сложность поэтического характера в стихотворении Цветаевой.

За бравадой скрывается застенчивость и робость. Нежность прорывается в заключительных традиционно-поэтических образах (“Лира”, “Леила”). Выравнивается ритм: предпоследняя строка (“В Лиру рук твоих влюбившийся”) звучит как правильный четырехстопный хорей. Мягкость звучания придают безударные зачины из двух слогов (прием, свойственный напевному стиху Бальмонта): “соло-вьиный”, “без любимого”; созвучия гласных звуков “и”, “у”, дактилические окончания: “сбившийся”, “влюбившийся”.

Чувство, выраженное в стихотворении, оказывается сложным, состоящим из противоположностей – гнев и нежность, вызов и застенчивость, сила и слабость.

Первые две строки с их плавностью сменяются далее совсем другим, “рваным” ритмом. Да и провода – эмблема пространства – оборачиваются каким-то образом несвободой, заграждением (провода и столбы “всюду”). Боль звучит в образах: “словеса трудные”, “крик из чрева”, “воплъ”, “с пути сбившийся”. Цветаева разделяет слова на части: “влюбившийся” – чувство бьется, теснится (хотя и декларирована самовластная свобода). Простору пространства мстит четвертое измерение – время; своевольному чувству – мера; любви – разлука, одиночество.

В целом стихотворение создает ощущение драматизма, нервности, напряженности всех душевных сил, по-

чти самосжигания. Цикл “Провода”, в который входит стихотворение, рассмотренное нами, обращен к Борису Пастернаку, горячая дружба с которым у Цветаевой завязалась с 1922 года в переписке, длившейся многие годы. В 1923 году, когда создавался цикл, Цветаева писала: “Борис Пастернак для меня – святыня, это вся моя надежда, то небо за краем земли, то, чего еще не было, то, что будет”¹. Лирическая героиня стихотворения охвачена высокой духовной любовью, которая означает и преодоление одиночества, и устремленность к романтическому идеалу, и диалог с родиной сквозь даль и заграждения, и братство поэтов, побеждающее политические и государственные границы. Потому так пронзительна нота горечи, напоминающая о том, как ранима и незащищена человеческая душа.

4. Б. Пастернак. “Урал впервые”

Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти
На ночь натываясь руками, Урала
Твердыня орала и, падая замертво,
В мучениях ослепшая, утро рожала.

Гремя, опрокидывались нечаянно задетые
Громады и бронзы массивов каких-то.
Пыхтел пассажирский. И, где-то от этого
Шарахаясь, падали призраки пихты.

Коптивший рассвет был снотворным. Не иначе:
Он был им подсыпан – заводам и горам –
Лесным печником, злоязычным Горынычем,
Как опий попутчику опытному вором.

Очнулись в огне. С горизонта пунцового
На лыжах спускались к лесам азиатцы,
Лизали подошвы и соснам подсовывали
Короны и звали на царство венчаться.

И сосны, повстав и храня иерархию
Мохнатых монархов, вступали

¹ Цит.по: Цветаева М. Через сотни разъединяющих лет... Свердловск, 1989. С.393. (Комментарии А.А. Саакянц).

На устланный наста оранжевым бархатом
Покров из камки и сусали.

Как всякий крупный художник, Б. Пастернак не укладывается в рамки какой-то одной поэтической школы. Однако небезынтересно наметить точки соприкосновения его лирики с поэзией начала XX века, прежде всего с символизмом и футуризмом. В начале своего творчества Б. Пастернак был связан с группой “Центрифуга”, имевшей футуристическую ориентацию. Вместе с тем Б. Пастернак участвовал в кружках при “Мусагете”, несомненно, знал книгу А. Белого “Символизм” (1910), хотя и не разделял взглядов последнего на природу стихового ритма. Оба поэта были в Марбурге, увлекались философией Когена. В 20-е годы между ними существовала переписка. Наконец, влияние поэзии А. Белого Б. Пастернак мог испытывать и косвенно, например через поэзию М. Цветаевой.

В стихотворении можно выделить три главных пласта содержания. Первый – “мифопоэтический” рисует своеобразный триптих о рождении мира, где масштабным образом соответствуют высокая лексика, величавый четырехстопный амфибрахий с его балладным ореолом.

В первой части стихотворения (первая и вторая строфы) громадная женщина – “твердыня Урала” изнемогает в борьбе с неким началом зла (“каких-то”, “где-то”). В этой части царит хаос, ощущение тесноты, преобладают центробежные силы отталкивания (“натываясь руками”, “падая”, “задеты”, “шарахаясь”).

Во второй части появляется Горыныч. Хотя и названный “злостью”, он не причиняет зла активно, открыто. Вторая часть – это момент затишья, изнеможения, краткая точка неустойчивого покоя и равновесия противоположающихся сил (заметим, что эта часть вдвое меньше по объему, чем первая и третья части).

К третьей части (четвертая и пятая строфы) статика сменяется новым движением. Из хаоса, взвеси кристалли-

зуются четкие контуры предметного мира. Господствуют силы согласия, центростремительные силы (“спускались к лесам”, “лизали подошвы”, “подсовывали короны”, “звали”). Солнечные лучи – “азиатцы” (так как солнце всходит на востоке и Урал расположен на границе Европы и Азии) и монархи-сосны вносят мотив царственного величия, торжества, ослепительной славы. Вместо мрака первой части здесь царит огонь, пунцовый, оранжевый, белый, золотой цвета. Из хаоса родился стройный космос.

Подобная персонификация сил природы в образах великанов, монархов, чудовищ встречается в первой (“Северной”) – симфонии А. Белого, во многих стихотворениях его сборника “Золото в лазури”. Перекликаются отдельные приемы поэтики, например передача цвета через уподобление тканям (у Белого: “золотился покров ледяной”, “голубеющий бархат эфира”, “желто-бархатный цвет зари”), вообще обилие ярких цветов, соответствующих культу “солнечного золота”.

Итак, в геологических катаклизмах впервые рождается Урал как горная страна. Сочетание “горы Урала” настолько богато модулировано, особенно в первой и последней строфах, (ро, ра, ру, рала, гр, ора), что стихотворение в этом отношении приближается к анаграмме.

Однако такой мифопоэтический смысл еще не исчерпывает содержания стихотворения. Вглядевшись, замечаем, что активное действующее “лицо” здесь не мифологическое, а вполне реальное – “поезд”. При всей эпической масштабности картины задана вполне определенная точка зрения в пространстве.

А. Белый объяснял “летучий ритм” своих симфоний тем, что они задумывались во время прогулок верхом на лошади. Но у Белого эта биографическая, “ландшафтная” подоснова художественного пространства отсутствует в самих произведениях. У Пастернака же она организует весь художественный мир, “заземляя” его, не давая мифологиче-

ским образом превратиться в символы некоей сверхреальности.

Первая строфа передает стремительный ночной въезд в ущелье гор, может быть, туннель: трудный синтаксис, повторы, грохот (“твердыня орала”), оптический эффект опрокинутости встречных предметов (“падая замертво”).

Вторая строфа рисует продолжение поворота поезда на крутом подъеме (“опрокидывались громады”, “нечаянно задеты”, “шарахаясь”, “пыхтел пассажирский”, обилие повторов “гр” – “бр”).

Третья строфа воссоздает наивысшую точку, пик подъема, которого поезд достиг на рассвете. Заводы и горы остались внизу, в дымке; замедление движения, тихий ход поезда передают аллитерации “х”, “ч”.

Четвертая и пятая строфы передают плавный спуск поезда в долину, ровный и быстрый его ход: лучи спускаются, свет сначала на вершинах сосен, затем на насте, сосны поднимаются (“повстав”) на склонах гор (“храня иерархию”).

Пространство в стихотворении слито со временем, оно пульсирует, формируется его даль и глубина. Мир предстает как сдвинутый с мертвой точки, несущийся “поверх барьеров” в мощном жизненном порыве к становлению. Эту энергию, силу мира передает “музыка” стиха. У символистов “дух музыки” призван был, приглушая прямое значение слов, вести через ассоциации к “мирам иным”. У Пастернака звучание стиха вызывает ощущение простора здешнего мира (ср. А. Белый в письме Б. Пастернаку от 23 июля 1928 года: “глубина и высота необратимы...”, “линия вверх и вдаль дает рельеф твердым предметам; а линия вдаль и вниз дает рельеф воздушным массам...”, “на вершинах гор

мы видим время: глазами из него выходя”¹). Это качество лирики Б. Пастернака чутко уловил О. Мандельштам: “Конечно, Герцен и Огарев, когда стояли на Воробьевых горах мальчишками, испытывали физиологически священный восторг пространства и птичьего полета. Поэзия Пастернака рассказала нам об этих минутах...”².

При формальном отсутствии лирического субъекта в стихотворении реально он присутствует, так как вся картина дана в его восприятии, в его почти физиологическом ощущении. (Сам автор утверждал, что искусство складывается из органов восприятия.) Лирический субъект в стихотворении реализован как комплекс ощущений.

Первые две строфы передают ощущение нехватки воздуха, судорожного вдоха, напряжения (нарушение метра в первых строках в каждой из этих строф, обилие твердых сочетаний согласных звуков “тв”, “гр”). Третья строфа воссоздает перехват дыхания, остановку его, разрешающуюся протяжным “о-о-о”.

Две последние строфы передают ощущение расслабления, выдоха (гипердактилическое окончание “подсовывали”, укороченные четные строки, преобладание мягкого “али” по сравнению с твердым “ала” в первой строфе). Семантизируется звуковая сторона слова, его артикуляция.

Чье это дыхание? Природы? Поезда? Или человека, который провел ночь в тяжелом забытии в стучащем, качающемся вагоне и вот, после глубокого вздоха, наконец проснулся, взглянул в окно и увидел великолепие зимнего утра? Увидел Урал впервые – как ребенок впервые видит нечто. Так из хаоса слепых младенческих ощущений вдруг прорезается свет, сознание мира и себя в нем.

Таким образом, в стихотворении три плана содержания: широкий – природа, пространство и время; средний –

¹ Белый А. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С.696, 697.

² Мандельштам О. Э. О поэзии. Л., 1928. С.51.

поезд, преодолевающий пространства во времени; близкий – человек, находящийся в поезде и “вписанный” в природу. Эти три плана едины в своем ритме. Стихотворение передает универсальный ритм дыхания, движения, рождения, творчества. В ритмическом совпадении трех планов содержания реализуется идея равноправности; принципиального единства мира и человека.

Таким образом, подобно футуристам, поэт стремится сблизить звучание стиха и его значение, не только выразить смысл, но и ритмически изобразить его, что, в свою очередь, сближало поэзию и отображаемую действительность. С поэтикой символизма данное стихотворение единит принцип художественного обобщения, когда при сохранении точного прямого смысла явления этот смысл оказывается инвариантным целому ряду других, все более широких значений. Вместе с тем художественный мир Пастернака находится в плоскости реальной действительности.





ЗАКЛЮЧЕНИЕ

“Серебряный век” в русской поэзии – уникальная по силе и красоте страница нашей литературы. Эта поэзия выражает раскрепощенную личность, обостренную духовность. Она возродила культуру стиха, открыла небывалые возможности выразительности буквально во всех элементах поэтического слова, Бунин довел до совершенства изобразительность образа, символисты научились активизировать ассоциативность слова, акмеисты пробудили в слове память культуры, футуристы сделали эстетически значимым материал слова, его звучание. Новые темы, образы, жанры, метры...

Это была попытка преодолеть мирным путем, средствами искусства, силой красоты надвигающийся социальный и нравственный хаос. Отказываясь от принципа жесткой причинно-следственной обусловленности личности средой, поэзия находила опору для человека в единстве с Душой мира (символизм), в приобщении к мировой культуре (акмеизм). В эстетическом преобразовании материала, вещества мира (футуризм). Но во всех случаях искусство мыслилось не как средство поучения или развлечения, а как сила, пересоздающая мир и человека, объединяющая и помогающая родиться Человеку-Творцу.

Однако в силу противоречивости устремлений, заложенных в платформах поэтических течений, в силу исторических обстоятельств эстетическим утопиям “серебряного века” не дано было осуществиться. 1917 год повернул поновому и историю страны, и историю поэзии. Многие достижения поэзии начала века были утрачены и возвращаются к нам только сейчас.

Традиции “серебряного века” были продолжены в творчестве лучших советских лириков и поэтов-эмигрантов. Не касаясь первого вопроса из-за его обширности, отметим традиции “серебряного века” в поэзии русского зарубежья. Владислав Ходасевич сохранил высокий культ поэзии. В первые годы после Октябрьской революции поэт будет занимать позицию хранителя священного огня “колеблемого треножника” культуры, будет стремиться “привить-таки классическую розу к советскому дичку”. Ощущение “вывихнутости времени”, грандиозной мировой несправедливости сохранится у Ходасевича и в эмиграции. Последний его сборник имеет символическое название – “Европейская ночь”. Миру, где “все просвистано, прособачено”, поэт противопоставляет классическую гармонию поэзии. Ходасевич сознательно использует традиционную метрику; верность “пушкинскому ямбу” – это сознательная ценностная ориентация на высокую духовность и гуманизм.

Не ямбом ли четырехстопным,
Заветным ямбом допотопным?
О чем как не о нем самом –
благодатном ямбе том?

С высот надзвездной Музики
Нам ангелами занесен,
Он крепче всех твердынь России,
Славнее всех ее знамен

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

.....

Таинственна его природа,
В нем спит спондей, поет пэон,
Ему один закон – свобода,
В его свободе есть закон...

1938

Но условия жизни в эмиграции, отсутствие читателей, ради которых стоило бы писать, не способствовали утверждению позиции Ходасевича. После 1928 года он почти полностью перестает писать стихи: “Теперь нет у меня ничего” (из письма к Н.Н. Берберовой от 19 июля 1932 года).

Для другого крупнейшего поэта эмиграции Георгия Иванова, исследующего “жизнь за пределами отчаяния”, даже искусство перестает быть священным, даже оно может становиться объектом трагической иронии, равно как и все некогда дорогие понятия.

Хорошо, что нет Царя.
Хорошо, что нет России
Хорошо, что Бога нет.

Только желтая заря,
Только звезды ледяные,
Только миллионы лет.

Хорошо – что никого,
Хорошо – что ничего,
Так черно и так мертво,

Что мертвее быть не может
И чернее не бывать,

Что никто нам не поможет
И не надо помогать.

В чем же заключается суть явления “серебряного века” в русской поэзии? Что делает это явление единым? При всем многообразии течений и творческих индивидуальностей эта поэзия выражала мироощущение единой эпохи – эпохи рубежа, кризиса, ломки. Этим обусловлено общее всем поэтам “серебряного века” острое чувство личности, переживающей драматический момент разочарования в прежних формах жизни и ищущей выхода к новой гармонии с миром. Каждый из поэтов по-своему осмыслял отношения человека и времени, стремился к преодолению их антагонизма. Поэзия “серебряного века” проникнута ощущением неразрывной связи каждого с общими судьбами России. По-разному представляя себе будущее Родины, по-

эты совпадают в главном: в гуманизме, в идее свободной творческой личности.

Будучи единым явлением, поэзия “серебряного века” не единообразна. Она представляет собой синтез противоречивых тенденций: от устремленности в идеальный мир вечных сущностей до предельного сближения поэзии с эмпирической реальностью, от влюбленности в культуру прошлого до ее отрицания во имя культуры будущего, от вознесения над бытом поэта-теурга до создания образа поэта, переделывающего быт, от повышенного идеологизма до формотворчества. Имея примерно двадцать пять лет истории, поэзия “серебряного века” претерпела определенную эволюцию. Одно из важнейших направлений в ее развитии видится нам в усилении действенного отношения к жизни, что особенно заметно при сопоставлении футуризма с погруженным в созерцание символизмом. Другая важная тенденция – углубление демократизма. “Старшие” символисты противопоставляли злему миру гордую своим одиночеством личность. Элитарен поэтический язык символизма, рассчитанный на узкий круг “посвященных”. Структура образа-символа предполагает в читателе высокую культурность, изощренную эстетическую восприимчивость, развитую интуицию. Футуризм обращается к массам (“Всемир! Всемир! Всемир!”), его поэтика ориентирована на живую разговорную речь. Выделенные нами тенденции развивались противоречиво и приводили к неоднозначным результатам. Развиваясь, поэзия “серебряного века” не только приобретала, но и утрачивала порой что-то ценное, Конец XIX – начало XX века – это век поэзии, вышедшей за рамки теоретических программ. Поэзия “серебряного века” ценна разработкой лирических форм воссоздания трагического драматизма эпохи: от героя-маски и эпатирующей иронии до раскованного дольника и акцентного стиха.

Поэзия “серебряного века” долгое время запрещалась, или отвергалась как “социально чуждая”, или замал-

чивалась. Но традиции ее были восприняты лучшими поэтами советской эпохи, согревали и поддерживали людей в эпоху тоталитаризма. Сейчас, в период возрождения общечеловеческих ценностей и напряженных духовных исканий, она стала особенно актуальной.





ТИПЫ ЗАДАНИЙ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ПОЭЗИИ “СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА”

Задания могут быть самого разного характера, в зависимости от того, какие задачи ставит учитель, проводя уроки по этой теме. Если преследуется цель вызвать общее эмоциональное впечатление о поэзии “серебряного века”, то можно давать задания, связанные с подготовкой урока-концерта: отработать выразительное чтение стихотворения, подобрать иллюстративный материал, подготовить выставку книг, журнальных публикаций. Если же ставится задача привить некоторые навыки анализа текста, то возможно использование такой формы, как творческий зачет “Мой любимый поэт начала XX века”. Ученик готовит краткое реферативное сообщение об одном из поэтов, а затем проводит самостоятельный анализ стихотворения этого автора.

Примерный план ответа:

1. Место творчества, поэта в течениях “серебряного века”.
2. Общее мироощущение поэта и основные темы (мотивы).
3. Характер лирического героя.
4. Особенности поэтического мира.
5. Ритмико-интонационное своеобразие.

Самостоятельная работа учащихся может включать библиографический поиск.

В тех случаях, когда учитель ставит задачу уяснить сущность, своеобразие поэтических течений, закрепить знание эстетических платформ и манифестов символизма, акмеизма и футуризма, целесообразно дать задание на ат-

рибуцию поэтического текста. Учащимся предлагаются три стихотворения, развивающие тематически схожие мотивы. Ученики должны определить, черты какого поэтического течения присутствуют в стихотворении и аргументировать свой вывод. Например, учитель может подобрать стихотворения, где использован мотив запаха трав (цветов).

К. Бальмонт. "Лесные травы"

Я люблю лесные травы
Ароматные,
Поцелуи и забавы
Невозвратные,

Колокольные призывы
Отдаленные,
Под ручьем уснувшим ивы
Полусонные.

Очертанья лиц мелькнувших
Неизвестные,
Тени сказок обманувших
Бестелесные.

Все, что манит и обманет
Нас загадкою
И навеки сердце ранит
Тайной сладкою.

А. Ахматова. "Обман (II)"

Жарко веет ветер душный,
Солнце руки обожгло,
Надо мною свод воздушный,
Словно синее стекло;

Сухо пахнут иммортели
В разметавшейся косе,
На стволе корявой ели
Муравьиное шоссе.

Пруд лениво серебрится,
жизнь по-новому легка...
Кто сегодня мне приснится
В пестрой сетке гамака?

И. Северянин. “Серенада”

Как сладко дышится
В вечернем воздухе,
Когда колышутся
В нем нежных роз духи!
Как высь оранжева!
Как даль лазорева!
Забудьте горе Вы,
Придите раньше Вы!
Над чистым озером
В кустах акации
Я стану грез пером
Писать варьяции
И петь элегии,
Романсы пылкие.
Без Вас – как в ссылке я,
При Вас же – в неге я

.....

В. Хлебников

Там, где жили свиристели,
Где качались тихо ели,
Пролетели. улетели
Стая легких времирей.
Где шумели тихо ели,
Где поюны крик пропели,
Пролетели, улетели
Стая легких времирей.
В беспорядке диком теней,
Где, как морок старых дней,
Закружились, зазвенели
Стая легких времирей.
Стая легких времирей!
Ты поюнна и вабна,
Душу ты пьянишь, как струны,
В сердце входишь, как волна!
Ну же, звонкие поюны,
Славу легких времирей!

В подборе стихотворений, посвященных теме города, поможет поэтическая антология “Петербург в русской поэзии XVIII – начала XX века” (Л., 1988).

В тех случаях, когда учителю представляется необходимым научить ребят пристально вглядываться в текст, привить навыки стиховедческого анализа, целесообразно проводить урок-практикум, посвященный целостному анализу одного-двух стихотворений.

И. Анненский. "То было на Валлен-Коски"

То было на Валлен-Коски.
Шел дождик из дымных туч,
И желтые мокрые доски
Сбегали с печальных круч.

Мы с ночи холодной зевали,
И слезы просились из глаз;
В утеху нам куклу бросали
В то утро в четвертый раз.

Разбухшая кукла ныряла
Послушно в седой водопад,
И долго кружилась сначала,
Все будто рвалась назад.

Но даром лизала пена
Суставы прижатых рук, –
Спасенье ее неизменно
Для новых и новых мук.

Гляди, уж поток бурливый
желтеет, покорен и вял;
Чухонец-то был справедливый,
За дело полтину взял.

И вот уже кукла на камне,
И дальше идет река...
Комедия эта была мне
В то серое утро тяжка.

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

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

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

Ход анализа, направленного на выявление характера лирического героя и сущности психологического символизма в этом стихотворении, может быть следующим:

Почему стихотворение включено в “Трилистник осенний”? Какое настроение в нем преобладает? Найдите прямое лексическое выражение чувства тоски, скуки. Какие подробности пейзажа создают эмоциональную атмосферу? Какой цвет дважды повторяется в пейзаже?

Почему чувство тоски столь пронзительно? Найдите выражения, передающие нелепость, абсурдность ситуации (“комедия тяжка”, “спасение для мук”, “потеха” и “слезы из глаз”).

Какая деталь становится центральной в поэтическом мире стихотворения? Проследите, как происходит метафорическое одушевление образа куклы.

Каков психологический подтекст образа потока (водопада, реки) и образа чухонца? (Олицетворение злой силы, рока, жестокого и бессмысленного.)

В чем смысл ассоциации человек-кукла? Найдите в стихотворении сравнения и метафоры, в которых происходит сращение, отождествление души человека и неживой природы.

Как происходит обобщение конкретной ситуации жестокой нелепой игры до символа всей жизни? Почему лирический субъект не только “я”, но и “мы”?

Сделайте вывод о характере лирического героя.

С какой интонацией звучит стихотворение? Каковы эмоциональные возможности стихового размера (амфибрахий) и его нарушений? Каковы особенности поэтической лексики и роль анафор и пауз?

В тех случаях, когда учитель ставит задачу углубления в творческую индивидуальность поэта, целесообразно

строить урок на сравнительном анализе стихотворений разных авторов, посвященных одной теме.

Например, сравнительный анализ стихотворений А. Ахматовой и М. Цветаевой, посвященных Пушкину, Блоку, Маяковскому.

Материал для анализа:

о Пушкине: Ахматова “Смуглый отрок бродил по аллеям...”, Цветаева “Бич жандармов, бог студентов”;

о Блоке: Ахматова “Я пришла к поэту в гости...”, Цветаева “Имя твое – птица в руке...”;

о Маяковском: Ахматова “Маяковский в 1913 году”, Цветаева “Маяковскому”.

При анализе необходимо учитывать специфику жанра посвящения. В посвящении выражен лирический герой (автор), адресат (поэт, которому посвящено стихотворение) и читатель. Степень их выявленности может быть различной.

А. Ахматова. “Смуглый отрок...”

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный томик Парни.

Общая характеристика ахматовской поэзии: лаконизм, точность и скупость деталей, психологический подтекст, задушевность тона, разговорность интонации.

Лирический герой и адресат в данном стихотворении предельно близки, соединяются в воспоминании о Царском Селе.

Восстановим логику лирического сюжета цикла “В Царском Селе”; в первом стихотворении – настоящее, горячность чувства; во втором – воспоминания о прежних

чувствах, состоянии элегической грусти, просветления; в третьем – воспоминания о другом поэте, светлые, ясные. Поэзия для Ахматовой – основа душевной стойкости.

Как создается образ Пушкина? Через какие детали?

Ритмико-интонационные особенности стихотворения “Смуглый отрок...”: краткость, стройность, ясность; трехударный дольник, обилие пауз, звуковая гармония.

М. Цветаева. “Бич жандармов, бог студентов...”

Бич жандармов, бог студентов,
Желчь мужей, услада жен,
Пушкин – в роли монумента?
Гостя каменного? – он,

Скалозубный, нагловзорый
Пушкин – в роли Командора?

Критик – ноя, нытик – вторя:
“Где же пушкинское (взрыд)
Чувство меры?” Чувство моря
Позабыли – о гранит

Бьющегося? Тот, соленый
Пушкин – в роли лексикона?

Две ноги свои – погреться –
Вытянувший и на стол
Вспрыгнувший при самодержце
Африканский самовол –

Наших прадедов умора –
Пушкин – в роли гувернера?

Черного не перекрасить
В белого – не исправим!
Недурен российский классик,
Небо Африки – своим

Звавший, невское – проклятым.
– Пушкин – в роли русопята?

Ох, брадатые авгуры!
Задал, задал бы вам бал
Тот, кто царскую цензуру
Только с душой рифмовал,

А “Европы вестник” – с...
Пушкин – в роли гробокопа?

К пушкинскому юбилею
Тоже речь произнесем:
Всех румяней и смуглее
До сих пор на свете всем,

Всех живучей и живее!
Пушкин – в роли мавзолея?

То-то к пушкинским избушкам
Лепитесь, что сами – хлам!
Как из душа! Как из пушки –
Пушкиным – по соловьям

Слова, соколáм полета!
– Пушкин – в роли пулемета!

Уши лопнули от вопля:
“Перед Пушкиным во фронт!”
А куда девали пекло
Губ, куда девали – бунт

Пушкинский? уст окаянство?
Пушкин – в меру пушкиньянца!

Томики поставив в шкафчик –
Посмешаете ж его,
Беженство свое смешавши
С белым бешенством его!

Белокровье мозга, морга
Синь – с оскалом негра, горло
Кажущим...

Поскакал бы, Всадник Медный,
Он со всех копыт – назад.
Трусоват был Ваня бедный,
Ну, а он – не трусоват.

Сей, глядевший во все страны –
В роли собственной Татьяны?

Что вы делаете, карлы,
Этот – голубей олив –
Самый вольный, самый крайний
Лоб – навеки заклеив

Низостию двуединой
Золота и середины?

“Пушкин – тога, Пушкин – схема,
Пушкин – мера, Пушкин – грань...”
Пушкин, Пушкин, Пушкин – имя
Благородное – как брань

Площадную – попугаи.
– Пушкин? Очень испугали!

Общий характер поэзии Цветаевой: безмерность, безудержность чувства, звонкий голос, стремительный синтаксис, повышенная нагрузка на звучание слова.

Это стихотворение, написанное к пушкинскому юбилею 1931 года, представляет собой речь, направленную на слушателя, которого надо убедить. Тут не может быть краткости, полемический задор нарастает, как шквал; резкие контрасты; экспрессивная лексика.

Как создается образ Пушкина? Через нагнетание пушкинских мотивов: Каменный Гость, Всадник Медный, море, гранит, Татьяна и др. Какое истолкование получают эти мотивы? Значение бунта, свободы.

Ритмико-интонационные особенности: четырех-стопный хорей, но за счет пиррихий звучит как энергичный двухударный дольник. В лексике акцентированы неологизмы, “чужое слово”, обилие риторических вопросов и восклицаний, пауз (тире), выделяющих отдельное слово. Объем строф уменьшается к концу стихотворения. Резкие аллитерации. Столкновение близких по звучанию, но контрастных по значению слов (“меры” – “моря”, “бич” – “бог”).

А. Ахматова. “Я пришла к поэту в гости...”

Я пришла к поэту в гости.
Ровно полдень. Воскресенье.
Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз

И малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом...

Как хозяин молчаливый
Ясно смотрит на меня!

У него глаза такие,
Что запомнить каждый должен;
Мне же лучше, осторожной,
В них и вовсе не глядеть.

Но запомнится беседа,
Дымный полдень, воскресенье,
В доме сером и высоком
У морских ворот Невы.

Жанр – посвящение, но на первом плане – сама лирическая героиня (“Я пришла...”). Ситуация очень домашняя, интимная. Из шестнадцати строк адресату непосредственно посвящены только три, но и они, скорее, характеризуют состояние самой лирической героини.

Как передается состояние лирической героини? Какова роль деталей интерьера? Обнаруживают остроту взгляда на мир человека, все чувства которого напряжены. Есть ли прямое лексическое выражение чувства? Нет, о нем сказано намеком: “Мне же лучше, осторожной, / В них и вовсе не глядеть”. Какова интонация в конце стихотворения? Спокойный и свободный тон “беседы”, вероятно беседы о поэзии. Главный предмет изображения – поэт, поэзия, которая преодолевает житейский “сор”, рождая гармонию.

М. Цветаева. “Имя твое птица в руке...”

Имя твое – птица в руке,
Имя твое – льдинка на языке.
Одно-единственное движенье губ,
Имя твое – пять букв.
Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту.

Камень, кинутый в тихий пруд,
Всхлипнет так, как тебя зовут.
В легком щелканье ночных копыт
Громкое имя твое гремит.
И назовет его нам в висок
Звонко щелкающий курок.

Имя твое – ах, нельзя! –
Имя твое – поцелуй в глаза,
В нежную стужу недвижных век,
Имя твое – поцелуй в снег.
Ключевой, ледяной, голубой глоток.
С именем твоим сон глубок.

Определим жанр. Формально это послание, но по существу – молитва-слава, заклинание. Цветаева славит имя Блока, как имя Бога.

Как создается образ Блока? Через игру звучанием фамилии, через блоковские мотивы, через ассоциативное уподобление многообразным живым стихиям – от птицы до поцелуя.

Ритмико-интонационные особенности: нет ахматовской затаенности, сдержанности; господствует безудержный лоток образов, взвихренность мысли, смелость в слове, напряженность двухударного дольника.

А. Ахматова. "Маяковский в 1913 году"

Я тебя в твоей не знала славе,
Помню только бурный твой рассвет,
Но, быть может, я сегодня в праве
Вспомнить день тех отдаленных лет.
Как в стихах твоих крепчали звуки,
Новые роились голоса...
Не ленились молодые руки,
Грозные ты возводил леса.
Все, чего касался ты, казалось
Не таким, как было до сих пор,
То, что разрушал ты, – разрушалось,
В каждом слове бился приговор.
Одинок и часто недоволен,
С нетерпеньем торопил судьбу,
Знал, что скоро выйдешь весел, волен
На свою великую борьбу.
И уже отзывный гул прилива
Слышался, когда ты нам читал,
Дождь косил свои глаза гневливо,
С городом ты в буйный спор вступал.
И еще не слышанное имя
Молнией влетело в душный зал,

Чтобы ныне, всей страной хранимо,
Зазвучать, как боевой сигнал.

Чем отличается это стихотворение от стихотворения, посвященного Блоку? Тоже воспоминание, но нет прежней взволнованности, выраженности своих чувств. Чем объяснить отсутствие лирического самораскрытия? Видимо, Маяковский – поэт не ее круга (“Я тебя в твоей не знала славе”). Не говоря о себе, она отдает должное не очень близкому ей поэту. На первом плане – адресат (стихотворение написано спустя десять лет после смерти В. Маяковского, в 1940 году).

Какие черты Маяковского выделяет Ахматова? Новаторство, пафос борьбы, разрушения старья. Какие использует мотивы? Город, дождь, скосивший глаза, – это мотивы ранней, футуристической поэзии Маяковского.

Найдите строки, где прорывается чувство, близкое Ахматовой (“Одинок и часто недоволен”). Стихотворение слегка окрашено грустью по давно прошедшему, дорогому ей 1913 году.

М. Цветаева. “Маяковскому”

Превыше крестов и труб,
Крещенный в огне и дыме.
Архангел-тяжелоступ –
Здорово, в веках Владимир!

Он возчик, и он же конь,
Он прихоть, и он же право.
Вздыхнул, поплевал в ладонь:
– Держись, ломовая слава!

Певец площадных чудес –
Здорово, гордец чумазый,
Что камнем – тяжеловес
Избрал, не прельстясь алмазом.

Здорово, бульжный гром!
Зевнул, козырнул – и снова
Оглоблей гребет – крылом
Архангела ломового.

1921

Определите жанр (послание-поздравление, привет живому Маяковскому).

Как звучит голос Цветаевой? Пафосно, заинтересованно, так как поэт ей внутренне близок.

Какие мотивы поэзии Маяковского использует Цветаева?

Что прежде всего поэт славит в Маяковском? Своеволие, творческую силу, созидательный пафос.



СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ *

- Белая Г.А. Смена года как экзистенциальная ситуация в русской литературе XX века // Лит. обозрение. 1996. № 5-6.
- Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XXвека. Томск, 1999.
- Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века». М., 1993.
- Гунн Г. Очарованная Русь. М., 1990.
- Дмитриев С.С. Очерки истории русской культуры начала XX века: Кн. для учителя. М., 1985.
- Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890 – 1925 годов в комментариях. М., 1993.
- Долгополов Л.К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л., 1985.
- Исаев С. Г. Литературные маски Серебряного века // Филологические науки. 1997. №1.
- История русской литературы: В 4 т. Т.4 / Под ред. К.Д. Муратовой. Л., 1983.
- История русской литературы конца XIX – начала XX вв. : В 2 тт. / Под ред. В. А. Келдыша. М., 2008.
- Литературно-эстетические концепции конца XIX – начала XX века. М., 1975.
- Ломтев С.В. Проза русских символистов. М., 1994.
- Максимов Д. Русские поэты начала века. Л., 1986.
- Минералова И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М., 2008.
- Орлов В. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. М., 1976.
- Пайман А. История русского символизма. М., 1998.

* За помощь в составлении библиографического списка автор благодарит Л.В. Грунину.

Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб., 1993.

Серебряный век: Мемуары. М., 1990.

Серебряный век: Петербургская поэзия конца XIX – начала XX в. Л., 1991.

Сто поэтесс Серебряного века: Антология. СПб., 1996.

Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов: ранний символизм. СПб., 1999.

Черников А.П. Серебряный век русской литературы. Калуга, 1998.

Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.

Эткинд Е. Единство “серебряного века” // Звезда. 1989. №12.

Эткинд Е. Русская поэзия XX века как единый процесс // Вопросы литературы. 1988. № 10.

Философские основы символизма

Декоративное искусство. 1991. № 3.

Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989.

Искрицкая И.Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. М., 1997.

Колобаева Л. А. Русский символизм. М., 2000.

Кувакин В. А. Философия Вл. Соловьева. М., 1988.

Лосев А.Ф. Вл. Соловьев. М., 1983.

Минц З.Г. Владимир Соловьев – поэт // Вл. Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.

Минц З.Г. Об эволюции русского символизма // Уч. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1986. Вып. 735.

Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб, 2004.

“Старшие символисты”

Алпатова Т. А. Пушкинский миф «Царского Села» в лирике И. Анненского // Литература в школе. 1999. № 2.

- Бальмонт Е.А. Мои воспоминания о К.Д. Бальмонте // Литературная Россия. 1987. 2 июня.
- Банников Н. В. Федор Сологуб // Русская речь. 1994. №6.
- Барковская Н.В. Поэтика света в лирике К. Бальмонта // Филологический класс. Екатеринбург, 1996. № 1.
- Беренштейн Е. П. «...Поэт Божьей милостью». Судьба и стихи Константина Бальмонта // Литература в школе. 1994. №3.
- Бруни-Бальмонт Н. Россия – мой дом. Дочь К. Бальмонта рассказывает... // Книжное обозрение. 1989. № 9.
- Воротников Ю. Л. Образ качелей в творчестве А. Фета и Ф. Сологуба // Русская литература. 2001. №2.
- Гавриш Т. Р. «Безрадостный гений». Федор Сологуб: жизнь и творчество // Литература в школе. 2004. №5.
- Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. Гл. “Вещный мир” (об И. Анненском).
- Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996.
- Козубовская Г.П. Лирический мир И. Анненского // Русская литература. 1995. № 2.
- Кравченко Ю.М., Пересунько Т.К. Ф. Сологуб // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР. 1989. № 11.
- Куприянова М. А. К. Бальмонт «Золотая рыбка» (5 класс) // Уроки литературы. Приложение к ж. «Литература в школе». 2001. №7.
- Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. Поэт Константин Бальмонт: Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2002.
- Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969.
- Михайловская Н.Г. Брюсов – поэт и гражданин // Русская речь. 1983. № 6.
- Пименова О. В. Поэт с утренней душой (о К. Бальмонте) // Литература в школе. 1998. №1.
- Сапожников С. В. Мережковский-поэт // Литература в школе. 2000. №8.

Тименчик Р. О составе сборника И. Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. 1978. №8.
Федоров А.И. Анненский. М., 1984.
Чуковский К. Путеводитель по Сологубу // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1966.

Андрей Белый

Авраменко А. Сборники “Золото в лазури” и “Пепел” А. Белого. К вопросу о традиционности и новаторстве в поэзии символизма // Филологические науки. 1969. № 5.
Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988.
Андрей Белый: Публикации, исследования. М., 2000.
Гаспаров М. Л. Слово между мелодией и ритмом. (Об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого) // Русская речь. 1989. №4.
Долгополов Л. Неизведанный материк: Заметки об А. Белом // Вопросы литературы. 1982. № 3.
Колобаева Л.А. Человек и его мир в художественной системе А. Белого // Филологические науки. 1980. № 5.
Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995.
Лавров А. В. Андрей Белый: Размышления и этюды. М., 2007.
Лавров А.В. Мифотворчество “аргонавтов” // Миф – фольклор – литература. Л., 1978.
Скатов Н. Некрасовская книга А. Белого (“Пепел”) // Скатов Н. Некрасов. Современники и продолжатели: Очерки. М., 1986.
Соколов Б. А. Белый и М. Булгаков // Русская литература. 1992. №2.
Спивак М. Андрей Белый: мистик и советский писатель. М., 2006.
Тарасенков А. Поэзия А. Белого // Тарасенков А. Поэты. М., 1956.

Хмельницкая Т. Поэзия А. Белого // Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966.

Чурсина Л. К. О художественной структуре поэмы Андрея Белого «Первое свидание» // Русская литература. 1992. №4.

Акмеизм. М. Кузмин

Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Мемуары. М., 1997.

Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Лейдерман Н.Л., Тагильцев А.В. Лирика Анны Ахматовой. Екатеринбург. 2005.

Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. М., 1998.

Невзглядова Е. Дух мелочей, прелестных и воздушных. (О лирике М. Кузмина) // Аврора. 1988. № 1.

Нинов А. Так жили поэты: Документальное повествование // Нева. 1978. № 6–7. Ч.1; 1982. № 10. Ч.2.

Новое литературное обозрение. 1993. №3 (библиография по творчеству М. Кузмина).

Ремизов А. Послушный самокей (М. Кузмин). Литературный портрет // Литературная учеба. 1990. № 6.

Тимофеев А. Из плена забвения // Нева. 1988. № 1.

Толмачев М. Он был поэт перворазрядный // Книжное обозрение. 1988. 3 апр.

Тынянов Ю. Промежуток // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Н.С. Гумилев

Ахматова А. Самый непрочитанный поэт // Новый мир. 1990. № 5.

Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990.

Гумилевские чтения. СПб., 1996.

Давидсон А. Муза странствий Н. Гумилева. М., 1992.

Дудин М. Охотник за песнями мужества: Н.С. Гумилев // Аврора. 1987. № 12.

- Казанцева А. Анна Ахматова и Николай Гумилев: диалог двух поэтов. СПб, 2004.
- Колосова С. «И воин, и всадник»: Николай Гумилев: прозаик и поэт. М., Ярославль, 2004.
- Клинг О. Стилевое становление акмеизма: Н. Гумилев и символизм // Вопросы литературы. 1995. №5.
- Кравченко Ю. М., Пересунько Т.Н. Н. Гумилев // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР. 1989. № 8.
- Кроль Ю.Л. Об одном необычном трамвайном маршруте ("Заблудившийся трамвай" Н.С. Гумилева)// Русская литература. 1990. № 1.
- Лукницкая В. Н. Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990.
- Лукницкий С. Есть много способов убить поэта: Социально-правовое исследование. М., 2002.
- Н.С. Гумилев: Pro et contra: Личность и творчество Н. Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 1995.
- Николай Гумилев и русский Парнас. СПб., 1992.
- Николая Гумилев: Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994.
- Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1988.
- Павловский А. Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1986. № 10.
- Панкеев И. Николай Гумилев // Литература в школе. 1990. № 5.
- Радзишевский В. Три смерти: Блок, Гумилев, Цветаева // Литературная газета. 1991. № 31. С.11.
- Раскин Е.Ю. Пространство России и поэтическая география Гумилева // Русская литература. 2001. №2.
- Рогозинский В.В. Поэзия Н. Гумилева: Конспект урока // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР. 1990. № 8.

Роднянская И. Возвращенные поэты // Литературное обозрение. 1987. № 10.

Скатов Н. О Николае Гумилеве и его поэзии // Литературная учеба. 1988. № 4.

Терехов Г.А. Возвращаясь к делу Н.С. Гумилева // Новый мир. 1987. № 12.

Тименчик Р. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1987. № 2.

Фельдман Д. Дело Гумилева // Новый мир. 1989. № 4.

Чупринин С. Судьба и стихи Николая Гумилева // Октябрь. 1989. № 3.

Шубинский В. Николай Гумилев: жизнь поэта. СПб, 2004.

А. Ахматова

Анна Ахматова и русская литература XX века: Сб. статей. М., 1989.

Анна Ахматова: К 100-летию со дня рождения // Литературное обозрение. 1989. № 5 (темат. выпуск).

Ахматовский сборник. Париж, 1989.

Бродский И. Скорбная муза // Юность. 1989. № 6.

Верхейл К. Тишина русской лирики // Иностранная литература. 1991. № 3.

Виленкин В.Я. В сто первом зеркале: Об А. Ахматовой. М., 1990.

Джанджакова Е.В. "Смуглый отрок бродил по аллеям..." // Русская речь. 1976. № 5.

Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1968.

Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.

Коржавин Н.А. Ахматова и "серебряный век" // Новый мир. 1989. № 7.

Лейдерман Н.Л., Тагильцев А.В. Лирика Анны Ахматовой: Очерки. Екатеринбург, 2005.

Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989.

Об А. Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма. Л., 1990.

- Павловский А. Анна Ахматова. Л., 1966.
- Симченко О.В. Тема памяти в творчестве А. Ахматовой // Известия АН СССР. 1985. Т. 44. № 6.
- Тименчик Р.Д. К семиотической интерпретации “Поэмы без героя” Ахматовой // Уч. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1973. Вып. 308.
- Тименчик Р.Д. О “библейской тайнописи” у Ахматовой // Звезда. 1995. № 10.
- Хейт А. Анна Ахматова: Поэтическое странствие. М., 1991.
- Цивьян Т.В. Заметки к дешифровке “Поэмы без героя” // Уч. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1971. Вып. 284.
- Цивьян Т. Дидона, Федра, Кассандра – зеркала Ахматовой // Литературное обозрение. 1989. №5.
- Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. М., 1989.
- Чуковский К.И. Ахматова и Маяковский // Вопросы литературы. 1988. № 1.
- Эйхенбаум Б. Анна Ахматова // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969.

О. Мандельштам

- Аверинцев С. Ранний Мандельштам // Знамя. 1990. № 4.
- Ахматова А. Явление поэта: Листки из дневника // Юность. 1987. № 9.
- Бродский И. Сын цивилизации // Звезда. 1989. № 8.
- Бройтман С.Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М., 2008.
- Бухштаб Б. Поэзия Мандельштама // Вопросы литературы. 1989. № 1.
- Гаспаров М.Л. Поэт и культура // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995.
- Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. (О Мандельштаме см. со с.358.)
- Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, 1990.

Лейдерман Н.Л. Феномен Осипа Мандельштама. // Лейдерман Н.Л. Русская литературная классика XX века. Моногр. очерки. Урал. гос. пед. ун-т. 1996.

Лейдерман Н. Л. «Человек эпохи Москвошвея» – между современностью и вечностью (О. Мандельштам. Лирика 1930-х годов) // Лейдерман Н. Л. Постреализм: теоретический очерк. - Екатеринбург, 2005.

Македонов А.В. Пути Осипа Мандельштама и его посох свободы // Русская литература. 1991. № 1.

Мандельштам Н.Я. Воспоминания. М., 1989.

Мандельштам О. Слово и культура: Статьи. М., 1982.

Ронен О. Осип Мандельштам // Литературное обозрение. 1991. № 1.

Фрейдин Г. Сидя на санях: Осип Мандельштам и харизматическая традиция русского модернизма // Вопросы литературы. 1991. № 1.

Юрченко Т.Г. Зарубежные исследования творчества Мандельштама // Сб. обзоров “Русская литература в зарубежных исследованиях 1980-х годов” / ИНИОН. М., 1990.

М. Цветаева

Акбашева А.С. Лирика Цветаевой: слова и смыслы // Лит. в школе. 1996 № 3.

Бродский И. О Марине Цветаевой // Новый мир. 1991. № 2.

Гаспаров М.Л. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М. 1995.

Данилина Т.М. Литературная композиция “Москва М. Цветаевой” // Лит. в школе. 1997. № 5.

Зубова Л.В. Поэзия М. Цветаевой. Л., 1989.

Коркина Е.В. Поэтический мир Марины Цветаевой // Цветаева М. Стихотворения и поэмы. М., 1990.

Корниенко С. «Пушкиниана» Марины Цветаевой: чтение как текстопорождение // Интерпретация и авангард: Сб. науч. трудов / Под ред. И. Е. Лощилова. Новосибирск, 2008.

- Кудрова И. Последние годы чужбины // Новый мир. 1989. № 3.
- Кукулин И. Русский Бог на *rendez-vous* (Цветаева. «Стихи к Пушкину») // Вопросы литературы. 1998. №5.
- Кутьева Л.В. «Моим стихам настанет свой черед» // Литература в школе. 1997. №5.
- Мустафин Р. За перегородкой // Литературное обозрение. 1989. № 7.
- Павловский А. Куст рябины: О поэзии М. Цветаевой. Л., 1989.
- Рогозинский В.В. Лирика М. Цветаевой: Контекст урока // Русский язык и литература в средних учебных заведениях СССР. 1990. № 6.
- Саакянц А. Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества. (1910 – 1922). М., 1986.
- Эфрон А.С. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М., 1989.

Футуристы

- Васильев И.Е. Русский поэтический авангард. Екатеринбург, 1999.
- Вроон Р. «Кузнечик» Велимира Хлебникова: искусство словесной двусмысленности // Интерпретация и авангард: межвуз. сб. ст. науч. трудов / Под ред И. Е. Лощилова. Новосибирск, 2008.
- Гервер Л. Музыкально-поэтические открытия Велимира Хлебникова // Советская музыка. 1987. № 9.
- Григорьев В.П. Велимир Хлебников // Новое литературное обозрение. № 34.
- Григорьев В.П. Грамматика идиостиля В. Хлебникова. М., 1983.
- Дуганов Р. Краткое искусство поэзии Хлебникова // Известия АН СССР. 1974. Т. 33. № 5. (Серия лит. и яз.)
- Дуганов Р. Поэт, история, природа // Вопросы литературы. 1985. № 10.

- Дуганов Р. Проблема эпического в эстетике и поэтике Хлебникова // Известия АН СССР. 1976. Т. 35. № 5.
- Иванов В.В. Классика глазами авангарда // Иностранная литература. 1989, № 11.
- Колеватова Л.Т. Игорь Северянин. Стихи о природе // Уроки литературы (Приложение к ж. «Литература в школе». 2001.№7.
- Лейдерман Н.Л. Логика бунта: к характеристике художественной системы раннего Маяковского // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1990
- Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000..
- Певцов В. О Велимире Хлебникове // Вопросы литературы. 1966. № 7.
- Рогозинский В.В. Творения В. Хлебникова: Конспект урока // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР. 1990. № 7.
- Русский футуризм: Антология / Сост. В. Терехина, А. Зименков. М., 1999.
- Сарычев В. А. Кубофутуризм и кубофутуристы. Липецк, 2001.
- Степанов Н.Л. Велимир Хлебников: жизнь и творчество. М., 1975.
- Ханзен-Леве А. Русский формализм. М., 2001.
- Храброва Н. Роса оранжевого часа // Огонек. 1986. № 29.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
МИРООЩУЩЕНИЕ ЭПОХИ РУБЕЖА ВЕКОВ	7
“СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК” В РУССКОЙ ПОЭЗИИ. ЛИРИКА ПРИРОДЫ И. БУНИНА	17
ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ СИМВОЛИЗМА. ОБРАЗ- СИМВОЛ. “СТАРШИЕ” СИМВОЛИСТЫ. Д. МЕРЕЖКОВСКИЙ, Ф. СОЛОГУБ, В. БРЮСОВ, К. БАЛЬМОНТ, И. АННЕНСКИЙ	26
Понятие образа-символа	29
Эволюция русского символизма	34
Валерий Яковлевич Брюсов (1873– 1924)	43
Константин Дмитриевич Бальмонт (1867 – 1942)	53
Иннокентий Федорович Анненский (1856 – 1909)	60
“МЛАДОСИМВОЛИСТЫ”. А. БЕЛЫЙ	71
Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев) (1880 – 1934)	74
АКМЕИЗМ. М. КУЗМИН, Н. ГУМИЛЕВ, А. АХМАТОВА, О. МАНДЕЛЬШТАМ	92
Николай Степанович Гумилев (1886 – 1921)	101
Анна Андреевна Ахматова (1889 – 1966)	110
Осип Эмильевич Мандельштам (1891 – 1938)	119
СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ М. ЦВЕТАЕВОЙ (1892 – 1941)	126

ФУТУРИЗМ, И. СЕВЕРЯНИН, В. ХЛЕБНИКОВ	136
Игорь Северянин (Игорь Васильевич Лотарев) (1887 – 1941)	139
Велимир (Виктор Владимирович) Хлебников (1885 – 1922)	146
ЦЕЛОСТНЫЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЙ	155
1. К. Бальмонт. “Камыши”	155
2. О. Мандельштам. “Я не слышал рассказов Оссиана...”	159
3. М. Цветаева. “Самовластная слобода...”	165
4. Б. Пастернак. “Урал впервые”	168
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	174
ТИПЫ ЗАДАНИЙ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ПОЭЗИИ	
“СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА”	179
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	192
Содержание	203

Учебное издание

Барковская Нина Владимировна

ПОЭЗИЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Редактор *И.М.Харитонова*

Компьютерная верстка *В.С.Горшков*