

В. В. Семенова

Югорский государственный университет, г. Ханты-Мансийск

Поэзия русских символистов как художественная культура

Russian Symbolist poetry as an art culture

УДК 82 -1 ; 20

Аннотация: Статья обращена к поэзии русских символистов, как явлению модернистской культуры. Раскрыто своеобразие картины мира, характерной для лирических текстов Д. Мережковского, В. Брюсова, З. Гиппиус, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Белого, А. Блока, рассмотрены основополагающие модернистские оппозиции: реальность – сверхреальность, время – вечность, конечное – бесконечное. Особое внимание уделено пониманию символистами мифа как культурного пространства и своеобразию проявления неомифологизма как одной из определяющих черт модернистского сознания. В статье рассмотрены особенности воплощения образа лирического героя в символистской поэзии.

Summary: The article is devoted to the Russian Symbolist poetry as a phenomenon of modernist culture. It reveals the originality of the world picture, which is typical for the lyrical texts of D. Merezhkovsky, V. Bryusov, Z. Gippius, K. Bal'mont, F. Sologub, A. Bely and A. Blok. The fundamental modernistic oppositions such as reality and surreality, time and eternity, finite and infinite are reviewed. Particular attention is paid to the peculiarities of lyrical character personification in Symbolist poetry.

Ключевые слова: модернизм, авангардизм, декаданс, картина мира, пространство, время, реальность, сверхреальность, двоемирие, символ, философия искусства, мифологизм, неомифологизм, мифотворчество.

Key words: modernism, avant-garde, decadence, picture of the world, space, time, reality, surreality, symbol, philosophy of art, mythological, neomythological

Не придерживаясь абсолютно четкой периодизации истории русской литературы в XX веке, мы условно выделяем в ней три периода: 1). 1890-1920-е годы, 2). 1930-1950-е годы, 3). После 1950 года.

В этой статье речь пойдет о первом периоде, закончившемся приблизительно в 1929 году, когда переломилась история русской культуры, когда было окончательно прервано и насильственно направлено в другое русло её развитие. Начался этот процесс в октябре 1917-го, это рубеж, который разделил культуру всего периода на два отличающихся друг от друга этапа.

Итак, 90-е годы XIX века – время, когда в литературе наряду с реалистическим искусством начинает функционировать новый вид искусства – модернизм².

Термин «модернизм» [1] (от франц. *moderne* – новейший) несет в себе некую расплывчатость, неопределенность, как и другие, часто употребляемые в качестве его эквивалентов: «авангардизм» (от франц. – *avant-garde* – передовой отряд) или «декаданс» (от франц. *dekadance* – упадок, разложение). Все они в той или иной степени применимы для определения данного явления, но при этом каждый в отдельности не отражает полноты и многообразия подразумеваемого явления, иногда пользуются также термином «неоромантизм», и в этом тоже есть своя логика, но об этом чуть ниже.

² В силу идеологических догм, долгие годы все, связанное с модернизмом, выдавалось в советском литературоведении за чуждое, реакционное и непонятное народу: «культура разлагающего буржуазного общества», «культура упадка, далекая от интересов народа и ему непонятная» и т. д. и т. п. – такими характеристиками пестрят исследования 30-80-х годов, в которых упоминается модернизм. В этих исследованиях не столько анализировалось конкретное художественное явление, сколько на него наклеивались бранные идеологические ярлыки. Для обозначения данной культуры мы будем пользоваться преимущественно термином «модернизм».

Возникновение модернизма существенно меняет структуру искусства, структуру культуры. Мы будем исходить из того, что обозначаемое термином «модернизм» художественное явление объединяет новые течения в искусстве, порывающие с реалистическими традициями, представляющие иную, отличную от реализма картину мира.

В основе модернистских представлений о пространстве и времени лежит идея «двоемирия». В произведениях модернистской культуры реальный мир сопрягается со сверхреальным, история сопрягается с метафизикой, время с вечностью. Как и в романтизме, в модернистской картине мира стабильными являются оппозиции: реальность – сверхреальность, время – вечность. Однако эта картина мира не тождественна романтической, как и другим дореалистическим, основанным на подобного же рода пространственно-временной двусферности.

Принципиальное отличие заключается в том, что все предыдущие двусферные типы культуры имели единое, «коллективное» понимание того, что такое сверхреальность. Представление о ней было воплощено в идее высшего разума, в божественном начале. Это было некое общее осознание того, что «есть и Божий суд». Модернизм, будучи эгоцентрической культурой, предполагает большую свободу, большую индивидуальность в понимании сверхреальности. В модернистском искусстве не только каждое направление, течение или школа, но и каждая творческая индивидуальность создает свое представление о сверхреальном, моделирует свою картину сверхреального неземного бытия, времени и пространства.

Одна из принципиальных особенностей модернистского восприятия и воспроизведения мира заключается в том, что каждое явление, каждый элемент и компонент его понимается и в качестве результата исторического движения (как это понимается в реализме), и в то же само время в качестве явления сверхисторического, метафизического. Такое сопряжение лежит в основе основополагающих модернистских оппозиций: реальность – сверхреальность, время – вечность, конечное – бесконечное. Другое дело, что картина мира модернизма не тождественна таким же двусферным картинам мира, известным в культуре до него. Принципиальное отличие заключено в том, что в модернизме принято характерно различное, многообразное понимание сверхреальности. Двусферные домодернистские культуры, начиная от античности (при всей их вариативности), имели единое, общеколлективное понимание сверхреальности, связанное с идеей высшего разума, высшей истины, связанное с идеей богов и бога. А в модернизме свою модель, свое представление о сверхреальности имеют не только символизм, акмеизм, футуризм и т. д., но каждый художник.

Так символисты, начиная с Поля Верлена (1844-1896), Артюра Рембо (1854-1891), Стефана Малларме (1842-1898) исходили из того, что представление о сверхреальности дает только символ, как ее знак. Поэт Жан Мориас в «Манифесте символизма» (1886) обосновал необходимость нового течения в искусстве тем, что прямое изображение реальности, быта только скользит по поверхности, не давая постичь «тайны-жизни», ибо это доступно только с помощью символа-намёка: «тайна-жизнь» познается не исследованием, а интуицией через эмоции благодаря подсознанию. Реальность как таковая ценности не имеет: она представляет собой только своеобразную систему знаков, свидетельствующих о существовании сверхреальности. Поэтому ей символисты неизменно ставят знак «минус».

Символисты считали главным в искусстве символ как условный знак реальности, который «неисчерпаем и беспределен» в своем значении.

Они считали, что верно понятый, правильно разгаданный символ может быть основой жизни, бытия человека. Для Шарля Бодлера (1821-1867) сама природа как пространство – это храм, наполненный символами в виде обрывков «смутных фраз». Задача художника заключается в том, чтобы найти «глубокий, темный смысл» в переключках и слиянии звука, запаха, формы, цвета, которые есть в природе:

Природа некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.

Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются как звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье... [1]
(Пер. В. Левики)

Символизм создал свою философию искусства, выработал свои эстетические принципы. Они строились на том, что окружающая «видимая» действительность мнима и иллюзорна, хотя внешне видна, а подлинная сущность явлений и всего мира в целом скрыта, но она подлинная, настоящая. Поэтому символистами либо отвергается ценность реального мира, либо декларируется, подчеркивается его незнание, нежелание знать:

Я действительности нашей не вижу,
Я не знаю нашего века,
Родину я ненавижу, –
Я люблю идеал человека.
И в пространстве звенящие строки
Уплывают в даль и к былому;
Эти строки от жизни далеки,
Этих грез не поверю другому.
Но, когда настанут мгновенья,
Придут существа иные.
И для них мои откровенья
Прозвучат как песни родные. [2]

«Я действительности нашей не вижу...», 1896

В признании Валерия Яковлевича Брюсова (1873–1924) о том, что он «действительности нашей» не видит и не знает «нашего века» – принципиальная установка символистов, не признающих ценности реального мира, поэтому их строки «уплывают в даль и к былому», поэтому они «от жизни далеки». Не зная «нашего века» и не видя «действительности нашей», символисты находят утешение в другом, в небесном, т. е. сверхреальном:

А я всегда, неизменно,
Молюсь неземной красоте;
Я чужд тревогам вселенной,
Отдавшись холодной мечте.
Отдавшись мечте – неизменно
Я молюсь неземной красоте. [3]

В. Брюсов. «Как царство белого снега...», 1896

Земная жизнь, реальность воспринимается символистами лишь как «сон», «тень» некоего прекрасного мира. Реальности неизменно противопоставляется мир мечты, фантазии, «неземная красота». Отсюда стремление к «неземной красоте» и неверие «добродетели земной», отсюда вера не в земное, а «голубую, недосыгаемую твердь», как это происходит в стихотворении Дмитрия Сергеевича Мережковского (1866-1941) «Голубое небо»:

Я людям чужд, и мало верю
Я добродетели земной:
Иною мерой жизнь я мерю,
Иной, бесцельной красотой.
Я верю только в голубую
Недосыгаемую твердь.
Всегда единую, простую
Непонятную как смерть.
О, небо, дай мне быть прекрасным,
К земле сходящим с высоты,
И лучезарным, и бесстрастным,
И всеобъемлющим, как ты. [4]

Здесь – и собственная «особость» («я людям чужд»), и неверие в «земную добродетель», и «бесцельная красота» как мера жизни, измерение всего значимого и сущего. «Бесцельная красота», представления о «прекрасном», «лучезарном» нередко сочетаются у Мережковского с понимаем поэта как провозвестника новой красоты и таинственного, «неведомого».

Противопоставляя мир реальности и мечты, символисты отдавали предпочтение последнему. На грани этих миров, связывая их между собой, находится искусство. Главным связующим звеном между мирами в искусстве является символ. Он дает возможность преодолеть границу между реальностью и сверхреальностью. Одним из девизов своего творчества символисты считали латинское выражение: «a realibus ad realiora», то есть от действительного низшего плана и низшей онтологической сущности к реальности реальной или: от реального к реальному. К примеру, в стихотворении «Швея» (1901) Зинаиды Николаевны Гиппиус (1869–1945) роль такого символа играет «жарко-алый шелк»:

Уж третий день ни с кем не говорю...
 А мысли – жадные и злые.
 Болит спина. Куда ни посмотрю –
 Повсюду пятна голубые.
 Церковный колокол гудел. Умолк.
 Я все наедине с собою.
 Скрипит и гнется жарко-алый шелк
 Под неумелою иглою.
 На всех явлениях лежит печать.
 Одно с другим как будто слито.
 Приняв одно – стараюсь угадать
 За ни другое, – то, что скрыто.
 И этот шелк мне кажется Огнем.
 И вот уж не Огнем – а Кровью.
 А кровь – лишь знак того, что мы зовем
 На бледном языке – Любовью.
 Любовь – лишь звук... Но в этот поздний час
 Того, что дальше, – не открою.
 Нет, не огонь, не кровь... а лишь атлас
 Скрипит под робкою иглою. [5]

Первые три строфы этого стихотворения воспроизводят пространство и время реального мира: «третий день» (время), «пятна голубые, жарко-алый шелк», «игла» (пространство). Присутствуют детали, передающие реальность ощущений человека в этом пространстве и в этом времени («мысли – жадные и злые», «болит спина», «куда ни посмотрю – повсюду пятна голубые», «неумелая игла»), есть даже изображение реально движущегося времени в реальном пространстве («церковный колокол гудел. Умолк»). Но уже в третьей строфе возникает ощущение, ожидание чего-то необычного, выходящего за рамки данной реальности:

На всех явлениях лежит печать.
 Одно с другим как будто слито.
 Приняв одно – стараюсь угадать
 За ним другое, – то, что скрыто.

Длительное («уж третий день»), напряженное до боли («болит спина, куда не посмотрю – повсюду пятна голубые») вглядывание в «жарко-алый шелк» и работа с ним, которая даже не очень ладится («неумелая игла»), открывают целый мир, который скрыт за этим шелком, и который может быть открыт не всеми. Игра, переливы жарко-алого атласа открывают иной мир, в котором есть свой Огонь, своя Кровь, своя Любовь (все три слова – с заглавной буквы!), есть даже свой звук. Однако таинственный мир открывается лишь на какое-то мгновение, и за Огнем, Кровью, Любовью, Звуком кроется что-то еще («что дальше, – не открою»), может быть, еще более значительное и таинственное, но художественный мир

стихотворения снова возвращен в первоначальное состояние, к реальному времени и пространству: «... лишь атлас Скрипит под робкою иглою».

Утверждать, что символисты полностью отрицают реальность, было бы неверно: для них реальность может служить средством постижения сверхреальности, средством проникновения в ее сущность, как это видно на примере стихотворения З. Гиппиус «Швея», когда роль такого средства выполняет «жарко-алый шелк». В русле такого понимания реальности звучит и мысль Федора Сологуба (Федор Кузьмич Тетерников, 1863-1927) о том, что «для высокого искусства образ предметного мира – только окно в бесконечность». А так как художественный образ – основной элемент мышления в искусстве, то последнее понимается в качестве связующего звена между реальностью и сверхреальностью.

Для того чтобы «высокое искусство» выполняло свою связующую функцию, оно должно быть областью «таинственных намеков», «знаков», смутных ожиданий. Оно постоянно должно стремиться запечатлеть нечто непостоянное, мимолетное, изменчивое, наполненное знаками, символами, образами иных миров:

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу 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! [6]

«Я не знаю мудрости, годной для других...», 1902

В этом стихотворении Константина Дмитриевича Бальмонта (1867–1942) – своеобразная программа символистской поэтики: и индивидуальность «мудрости», которая годна не для всех, и необходимость «влагать» в свой стих «мимолетности», которые для поэта-символиста наполнены целыми мирами, меняющимися и красочными («радужной игры»). Словно бы развивая тезис об индивидуальном характере символистской «мудрости», Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев, 1880–1934), размышляя о месте символизма в философии культуры, писал: «Всякое познание есть фейерверк слов, которыми я наполняю пустоту, меня окружающую; <...> Никто никого не убедит. Никто никому ничего не докажет; всякий спор есть борьба слов, есть магия; я говорю только для того, чтобы заговорить; фехтование словами, имеющее вид диспута, есть заполнение пустоты чем бы то ни было <...>» [7].

Так поэзия становится окном в мир мечты и фантазии, таинственного и неявного. Эту тягу ко всему таинственному и неведомому символисты считали своей отличительной чертой, выделяющей их среди современников:

И, с надеждою в сердцах,
Умирая, мы тоскуем
О несозданных мирах.
Мы неведомое чуем. [8]
Д. Мережковский. «Дети ночи», 1896

Обращение к мифу у модернистов может носить и традиционно мифологический характер. К примеру, у Владислава Фелициановича Ходасевича (1886–1939) есть стихотворение «Путем зерна», давшее название сборнику 1920 года. В нем он обращается к мифологеме «путь зерна» для того, что раскрыть свое отношение к событиям октября 1917 года (стихотворение написано 23 декабря этого года).

Чаще всего писатель-модернист не столько цитирует миф, воспроизводит систему мифологем и персонажей, сколько сообщает этому мифу новое содержание. Получается не цитирование, а трансформация мифа, в результате которой существенно изменяется его традиционное содержание, становясь, порой прямо противоположным тому, которое было заложено в мифе изначально. Иными словами, в модернистском искусстве миф становится явлением рефлексивным, индивидуально-интеллектуальным.

Например, у Константина Бальмонта есть стихотворение «Нить Ариадны» (1894). Каждый грамотный читатель, хорошо помня известный миф о дочери критского царя Миноса Ариадне, которая помогла афинскому герою Тесею выйти из лабиринта Минотавра, снабдив его клубком ниток, конец которого был закреплен при входе, вправе ожидать поэтического переложения этого классического сюжета мировой литературы. Однако уже в самом начале стихотворения читаем:

Меж прошлым и будущим нить
Я тку неустанной проворной рукою:
Хочу для грядущих столетий покорно и честно служить
Борьбой, и трудом, и тоскою, –
Тоскою о том, чего нет,
Что дремлет пока, как цветок подводою,
О том, что когда-то проснется чрез многие тысячи лет,
Чтоб вспыхнуть падучей звездой. [9]

«Позвольте, – вправе спросить знающий древнегреческий миф читатель, – при чем тут «Я тку», ведь речь-то идет о «нити Ариадны»? И при чем здесь «нить Ариадны» как связь с грядущими столетиями, да еще и «борьбой, и трудом, и тоскою»? Роль этой нити в мифе совершенно иная». Однако такой упрек произведению модернисткой (в данном случае символистской) литературы несправедлив и неприемлем. В стихотворении Бальмонта «нить Ариадны» – это не попытка пересказать, переложить хорошо известный миф, а лишь повод для разговора о своем понимании роли поэта в современном мире, о своем, символистском, понимании сущности поэзии.

Поэт Валерий Брюсов в 1902 году создает стихотворение с точно таким же названием, как и у Бальмонта, в котором встречаем еще одну авторскую версию, еще одну интерпретацию мифологемы «нить Ариадны»:

... и долго я бежал по нити
И ждал: пахнет весна и свет.
Но воздух был все ядовитей,
И гуще тьма... Вдруг нити – нет.
...Завесой сумерки упали.
В бездонном мраке нет дорог [10].

Перед нами – миф, созданный уже Валерием Брюсовым, который только обратился к мифологеме «нить Ариадны» как к отправной точке для выражения собственных воззрений на «тьму» и «мрак» современного мира. Пытаясь объяснить сущность эпохи и человека в этой эпохе, Дмитрий Мережковский также обращается к мифу, наполняя его при этом новым содержанием, внося в него те смысловые компоненты, которые конкретно взятому мифу не характерны. Так происходит в стихотворении «Парки» (1892), начало которого вполне соответствует содержанию древнегреческих мифов о Парках, дочерях Зевса и Фемиды, богинях судьбы. Однако, развивая тему применительно к своей эпохе и своему поколению, Мережковский «находит» в образе древних богинь греческой мифологии то, чего в этом образе никогда до него не было, но то, что волнует его лирического героя сегодня:

<...> Мы же лгать обречены:
Роковым узлом от века
В слабом сердце человека
Правда с ложью сплетены.
Лишь уста открою – лгу,
Я рассечь узлов не смею,
А распутать не умею,
Покориться не могу.
Лгу, чтоб верить, чтобы жить,
И во лжи моей тоскую.

Пусть же петлю роковую,
Жизни спутанную нить,
Цепи рабства и любви,
Все, пред чем я полон страхом,
Рассекут единым взмахом,
Парка, ножницы твои! [11]

Богини судьбы, которые прядут нить человеческой жизни и в нужный, известный только им момент, перерезают эту нить, у Мережковского получают дополнительное содержание («правда с ложью»), они становятся даже «спасительницами» ото лжи: так проявляется неомифологическое начало поэтического сознания Дмитрия Мережковского.

Так проявляется в модернизме неомифологизм сознания художника, в котором миф, по сути дела, это уже не миф, а мифообраз, возникающий не как средство воспроизведения хорошо известного, традиционного содержания, а для создания своего собственного, отражающего индивидуальную систему воззрений на мир и на человека, а также актуальное для современной художнику эпохи. Миф, таким образом, понимается модернистами как культурное пространство для строительства своего индивидуального мира. Символисты вообще считали, что правильно понятый, разгаданный, правильно созданный миф может стать основой и быта и бытия человека.

Такое понимание мифа является одним из отражений того, что культура модернизма – это исключительно эгоцентрическая культура. Это культура личности, осознающей свою исключительность в окружающем пространстве и текущем времени, в мире, где ее не удовлетворяет современное общественное устройство, с его социальными контрастами, угнетением, войнами. Не удовлетворяют и сложившиеся формы искусства. На такой бунт способна исключительная творческая личность, которая только одна может возвыситься над абсурдностью и несправедливостью реального мира. В 1893 году поэт Валерий Брюсов записал в дневнике: «Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!» [12].

Не менее «скромно» назвал начинающий поэт и свою первую книгу – «Шедевры» (1895), в которой стремился продемонстрировать новые возможности декадентской лирики. Зинаида Гиппиус признавалась:

Но люблю я себя, как Бога, –
Любовь мою душу спасет. [13]

или:

Я не могу покоряться Богу,
Если я Бога люблю. [14]

Такие утверждения неоднократно встречаются в лирике З. Гиппиус. Постоянно подчеркивает исключительность своего лирического «я» К. Бальмонт. К примеру, стали хрестоматийными его строки:

Я – изысканность русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты – предтечи,
Я впервые открыл в этой речи уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны <...> [15].

Подобного возвышения собственного «я», возвышения надо всем и любыми способами искусство до модернистов не знало: «Ибо всё и во всем – Я, и только Я, и нет ничего, и не было, и не будет... И нет вне меня бытия», [16] – заявлял, например, в предисловии к сборнику «Пламенный круг» Федор Сологуб, а в стихотворении 1896 года писатель идет еще дальше:

Я – бог таинственного мира,
Весь мир в одних моих мечтах.
Не сотворю себе кумира
Ни на земле, ни в небесах.

Моей божественной природы
 Я не открою никому.
 Тружусь, как раб, а для свободы
 Зову ночь, покой и тьму [17].

Однако эгоцентризм не был для модернистов самоцелью. «Бог таинственного мира», как заявляет Ф. Сологуб, – это бог того времени-пространства, которое он создает сам как художник, как демиург.

Модернисты видят в художнике не только автора художественного текста, творца образов, но и демиурга, способного создавать свои миры, пересоздавать окружающий мир. Свое искусство они (особенно символисты) понимали как разновидность религии, как теургию, магию, с помощью которой можно изменить контуры окружающего пространства и ход текущего времени, подчинить их себе посредством собственной художественной мысли. Александр Блок был убежден в том, что «символизм есть воспоминание поэзии о её первоначальных целях и задачах».

Федор Сологуб неоднократно обращается к образу созданной им звезды Маир, убежденный в том, что этот образ, если его правильно, а главное вдохновенно воплотить, обязательно материализуется:

Звезда Маир сияет надо мною,
 Звезда Маир,
 И озарен прекрасною звездою
 Далекий мир <...> [18]
 «Звезда Маир», 1898

«Далекий мир» возникает у Сологуба как надежда на спасение, как оппозиция тому реальному миру, в котором живет поэт.

В очерке «Проблемы культуры» из книги «Символизм» (1909) Андрей Белый обосновывает свое убеждение, по которому «последняя цель искусства – пересоздание жизни; недосказанным лозунгом этого утверждения является лозунг: искусство – не только искусство; в искусстве скрыта произвольно религиозная сущность».

Последняя цель культуры – пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в проблемы практические; она заставляет рассматривать продукты человеческого прогресса как ценности; самую жизнь превращает она в материал, из которого творчество куёт ценность» [19].

«Пересоздание человечества» для модернистов – это сотворение нового человека и начинается оно с себя. Поэтому одной из центральных проблем модернистской литературы является проблема личности, индивидуального сознания как в окружающем мире, в реальности, так и в сверхреальности, как с точки зрения социума, так и с точки зрения вечности. Художники модернисты испытывают стойкое недоверие к реалистическому пониманию и воспроизведению окружающего мира и человека в нем, считая реалистов заложниками текущей действительности, не способными возвыситься над элементарным наблюдением за этой действительностью, тогда как сами они – мыслители, способные возвыситься до сферы идеального: «<...> Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты – всегда мыслители».

Реалисты схвачены, как прибоем, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, – символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь – из окна. Потому что каждый символист, хотя бы самый маленький, старше каждого реалиста, хотя бы самого большого. Один еще в рабстве у матери, другой ушел в сферу идеальности» [20].

Индивидуальный процесс мышления ушедшего «в сферу идеальности» творческого сознания, заметим, сознания, как правило, разочаровавшегося в рационалистических способах решения проблемы, позволяет найти новые, нетрадиционные пути, приемы упорядоченного объяснения действительности и понимания сущности человеческой личности, ее места

как в социуме, так и в вечности. Эти пути и приемы в модернизме мало связаны с научным знанием, с рационалистической философией, скорее к личности модернисты подходят с позиций мифотворческого метода. В нем они ищут возможности исследования сознания отдельно взятого индивидуума.

Показательным примером такого мифотворчества может служить первая книга Александра Блока – «Стихи о Прекрасной Даме», вышедшая в свет в 1905 г. (написана в 1901–1902 гг.). В ней стихи понимаются как миф, со своей атмосферой тайны, чудесного и сверхъестественного. Сама Прекрасная Дама – это плод мифотворческого сознания поэта. Однако, понятно, что ведущий мотив этой книги – мотив романтически-рыцарского поклонения мистической Даме выходит за пределы только мистического представления о ней. Поэту введома любовь-страсть, абсолютно земная и естественная, он способен ощутить не только сверхъестественное начало, но и физически притягательное, реально осязаемое ее совершенство:

Я понял смысл твоих стремлений–
Тебе я заслоняю путь.
Огонь нездешних вожделений
Вздыхает девственную грудь.
Моей ли жалкой, слабой речи
Бороться с пламенем твоим
На рубеже безвестной встречи
С началом близким и чужим! <...> [21].

Интимное, личное постоянно сопрягается с мировым, вселенским. Чувство любви в «Стихах о Прекрасной Даме» переливается в мечтания о преображении мира Красотой, о грядущем (в соответствии с философской утопией В. С. Соловьева) схождения Вечной женственности на Землю. Такое соединение возможно через отношение к Прекрасной Даме. Высшая любовь лирического героя – это любовь-преклонение, но это и надежда на будущее счастье:

Все бытие и сущее согласно
В великой, непрестанной тишине.
Смотри туда участно, безучастно, –
Мне все равно – вселенная во мне.
Я чувствую, и верую, и знаю,
Сочувствием провидца не прельстишь.
Я сам в себе с избытком заключаю
Все те огни, какими ты горишь <...> [22].

Гимны Прекрасной Даме определили эмоциональный тон всей книги. Для рассказа о своей любви поэт избирает мотив Встречи лирического героя и Дамы. Эта Встреча должна преобразить мир лирического героя. Меняются его настроения: он то разочаровывается, то ревнует, то страстно жаждет земной любви, то даже боится знаменательной Встречи.

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо –
Всё в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне – и ясен нестерпимо,
И молча жду, – тоскую и люблю.
Весь горизонт в огне, и близко появление,
Но страшно мне: изменишь облик Ты <...> [23].

Это, во многом программное стихотворение, вобрало в себя и пламенную веру в неизменность Дамы («Всё в облике одном предчувствую Тебя»), и страх перед тем, что Дама может изменить свой лик («Но страшно мне: изменишь облик Ты»).

В книге «Стихи о Прекрасной Даме» преображения мира и лирического героя не происходит. Поэт оказался влюбленным в далекую от жизни мечту, он ждет земного воплощения идеала, сомневается в возможности такого воплощения и все-таки остается верным светлым надеждам на будущую полноту любви и счастья, на грядущее обновление мира.

Мысли о Прекрасной Даме не покидают поэта даже тогда, когда в его сознании постепенно разрушается поэтический миф о мистической красоте. Вечной Женственности, спасающей мир, тогда, когда этот мир предстает перед ним как смена хаотических впечатлений, смысл которых сложен и непостижим. Меняется мироощущение поэта. Если Мир Прекрасной Дамы он понимал как нечто вечное и нетленное, по сравнению с которым меняются лишь дела «мирские», «земные», то теперь он стремится к осознанию движения и разрушения, созидания. Поэт развивает новый для него поэтический символ – «стихию», основной показатель которой – неизменная способность к бесконечной изменчивости.

Мир «стихии», в отличие от мира Прекрасной Дамы, неотделим от земного, поэтому в лирике поэта большое место начинают занимать стихи о городе, о природе. Меняется характер лирического переживания: рыцарское, небесное поклонение Даме становится земной страстью к женщине, к «незнакомке», встреченной в мире большого и уродливого города. В стихотворении «Незнакомка» (1906) поэт взволнованно вглядывается в прекрасную посетительницу загородного ресторана, пытаясь узнать, угадать ее тайну. Есть в этом стихотворении трепетное чувство тайны, есть неутолимая потребность разгадать эту тайну, но есть горькая ирония по поводу того, где же истина. Есть реальный, «пыльный», «пьяный» и «тлетворный» мир, которого проблема тайны просто не волнует.

Для литературы модернизма характерно понимание детства как одного из безвозвратно утраченного (Пруст) или искаленного психической болезнью («Шум и ярость» Фолкнера), условиями жизни и системой воспитания:

Среди шатания в умах и общей смуты,
Чтобы внимание подростков
И наложить на пагубные мысли путы,
Понадобилась им классическая речь.
Грамматики народов мертвых изучая,
Недаром тратили вечерние часы
И детство резвое, и юность удалая
В прилежном изученье стройной их красы.
Хирели груди их, согнутые над книгой,
Слабели зоркие, пытливые глаза,
Слабели мускулы, как будто под веригой,
И гнулся хрупкий стан, как тонкая лоза.
И вышли скромные, смиренные людишки,
Конечно, уж они не будут бунтовать;
Им только бы читать печатные коврижки
Да вкусный пирожок казенный смаковать [24].

И это еще одна деталь, которая свидетельствует о том, что реальный мир для культуры модернизма – это мир без будущего.

Литература

1. Бодлер Ш. Соответствия // Европейская поэзия XIX в. Серия вторая. Т. 85. М. : Худож лит., 1977. С. 697.
2. Брюсов В. Я. Я действительности нашей не вижу... // Собр. соч. в 7 т. М. : Худож. лит. 1973-1975. Т. 1. М., 1973. С. 100.
3. Брюсов В. Я. Как царство белого снега... Там же. С. 99.
4. Мережковский Д. С. Голубое небо // Д. С. Мережковский. Собр. соч. в 4 т. М. : Правда, 1990. Т. 4. С. 523.
5. Гиппиус З. Швея // З. Н. Гиппиус Стихотворения. Проза. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 83-84.
6. Бальмонт К. Я не знаю мудрости... // К. Д. Бальмонт Собр. соч. в 2 т. М. : Можайск-Терра, 1994. Т. 1. С. 578-579.
7. Белый А. Символизм и философия культуры // Символизм как миропонимание. М. : Республика, 1994. С. 137.
8. Мережковский Д. С. Дети ночи // Д. С. Мережковский. Собр. соч. в 4 т. М. : 1990. Т. 4. С. 522.

9. Бальмонт К. Д. Нить Ариадны // К. Д. Бальмонт Собр. соч. в 2 т.. М. : Можайск-Терра, 1994. Т. 1. С. 13.
10. Брюсов В. Я. Нить Ариадны // Собр. соч. в 7 т. М. : Худож. лит. 1973-1975. Т. 1. М., 1973. С. 275-276.
11. Мережковский Д. С. Парки // Д. С. Мережковский. Собр. соч. в 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 530-531.
12. Брюсов В. Дневники. (1891-1910). М., 1927. (запись от 4 марта 1893 г.). С. 12.
13. Гиппиус З. Посвящение // З. Н. Гиппиус Стихотворения. Проза. Екатеринбург : У-Фактория, 2005. С. 21.
14. Гиппиус З. Свобода. Там же. С. 123.
15. Бальмонт К. «Я – изысканность русской медлительной речи...» // Русская поэзия конца XIX – начала XX века. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. С. 209.
16. Сологуб Ф. Пламенный круг. М., 1908. С. 4.
17. Сологуб Ф. «Я – бог таинственного мира...» // Русская поэзия конца XIX – начала XX века. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. С. 252.
18. Сологуб Ф. Звезда Маир. Там же. С. 253.
19. Белый А. Проблемы культуры // Символизм как миропонимание. М. : Республика, 1994. С. 23.
20. Бальмонт К. Элементарные слова о символистской поэзии // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия. – М. : Высш. шк., 1988. С. 54-55.
21. Блок А. «Я понял смысл твоих стремлений...» // А. А. Блок Собр. соч. в 6 т. М. : 1971. Т. 1. С. 86-87.
22. Блок А. «Все бытие и сущее согласно...». Там же. С. 90-91.
23. Блок А. «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» Там же. С. 93.
24. Сологуб Ф. Восьмидесятники // Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха. – Л. : Изд-во Лен. ун-та. 1984. С. 228-229.