



- sage et de sen aprenant» (*Les Saisnes*, vv. 9–11). Цит. по: *Fleischman S.* On the Representation of History and Fiction in the Middle Ages // *History and Theory*. (Oct., 1983). Vol. 22, № 3. P. 299, note 57.
- ¹⁶ См.: *Marichal R.* Naissance du roman // *Entretiens sur la Renaissance du 12e siècle*. Paris – La Haye, 1968. P. 464.
- ¹⁷ Отрывок из сочинения Гиральда в переводе на русский язык. цит. по: *Михайлов А.Д.* Книга Гальфрида Монмутского и ее судьба // *Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина*. М., 1984. С. 223–225.
- ¹⁸ «Герой, который занимал место Карла Великого в истории Британии и Бретани, с точки зрения англичан вовсе не был продуктом воображения, он был властителем, внесенным в анналы («Ce héros qui tenait la place de Charlemagne dans l'histoire de la Grande et de la Petite Bretagne, n'était point aux yeux des Anglais un produit de l'imagination, mais un souverain catalogué») (*Fourrier Anthime.* Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen-Age. Tome I. Les débuts (XII siècle). Paris, 1960. P. 21).
- ¹⁹ *Алексеев М.П.* Литература средневековой Англии и Шотландии. М., 1984. С. 90.
- ²⁰ См.: *Le Goff J.* Naissance du roman historique au XIIe siècle? // *La Nouvelle Revue Française*. Paris. 1972. Octobre. № 238. P. 166.
- ²¹ *Wace.* Le roman de Brut. Edité par I. Arnold. V. 1–2. Paris, 1938–1940.
- ²² О translatio imperii и translatio studii применительно к античным романам подробнее см.: *Baswell C.* Marvels of translation and crises of transition in the romances of Antiquity // *The Cambridge Companion to Medieval Romance* / Ed. by Roberta L. Krueger. Cambridge, 2000. P. 29–44.
- ²³ См.: *Ollier M.-L.* The Author in the Text: The Prologues of Chretien de Troyes // *Yale French Studies*. 1974. No. 51. Approaches to Medieval Romance. P. 28.
- ²⁴ См.: *Евдокимова Л.В.* Системные отношения между жанрами средневековой французской литературы XIII–XV вв. и жанровые номинации // *Проблема жанра в литературе Средневековья*. М., 1994. С. 290.
- ²⁵ «Ce nous ont nos livres appris / Que Grèce eut de chevalerie / Le premier prix et de clergie, / Puis vint chevalerie à Rome / Et de la clergie la somme / Qui or est en France venue». Цит. по: *Marichal R.* Naissance du roman. P. 464.
- ²⁶ *Кретьен де Труа.* Клижес // *Кретьен де Труа.* Эрек и Энида. Клижес. М., 1980 (Литературные памятники). С. 213. Стих 30.
- ²⁷ «Certes Alexandre, Etéocle, Polynice, Antigone, Ismine, Enée, Didon, Grecs et Troyens sont des héros courtois semblables à ce qu'étaient ou voulaient être les hommes et les femmes de la noblesse chrétienne au temps des Plantagenêts et des Capétiens» (*Le Goff J.* Naissance du roman historique au XIIe siècle? P. 167).
- ²⁸ Ср., например: Кретьен обозначает свои произведения и как conte, и как estoire, и как livre, и как roman. Подробнее о значении этих наименований см.: *Ollier Marie-Louise.* The Author in the Text. P. 27–29.
- ²⁹ *Зюмтор П.* Опыт построения средневековой поэтики. С. 94.

УДК 821.161.1.09-1 + 929 Брюсов

В.Я. БРЮСОВ В ПОИСКЕ НОВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ

Н.Е. Мусинова

Военная академия РХБЗ им. Маршала Советского Союза
С.К. Тимошенко
E-mail: NataliyaMysinova@yandex.ru

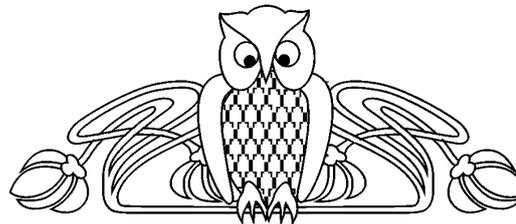
В данной статье символизм в целом рассматривается как логическое проявление эволюции мировой культуры и, вместе с тем, как уникальное направление нового мировидения и воплощения его в новых художественных формах. В кризисную эпоху рубежа XIX–XX вв. и западные, и русские символисты попадали в эпицентр борьбы двойной духовной морали. Судьба и творчество известного русского символиста В.Я. Брюсова – яркое тому подтверждение. «Займствуя» основные принципы эстетики западного символизма, В.Я. Брюсов сумел привнести в него национальную самобытность, определяя пути художественных инноваций в русской культуре XX века.

Ключевые слова: эпоха рубежа XIX–XX вв., новые художественные формы, символизм.

V.Ya. Bryusov in the Quest for New Artistic Forms

Н.Е. Musinova

In the article the symbolism as a whole is considered as the logical development of world culture evolution and alongside with that



as a unique trend of the new world outlook and its externalization into new artistic forms. In the crisis epoch at the turn of the XIX–XX centuries both the western symbolists and the Russian ones got into the epicenter of the spiritual double standard struggle. The fate and creative work of the famous Russian symbolist V. Ya. Bryusov is a vivid confirmation of this. «Borrowing» the main principles of the western symbolism aesthetics V. Ya. Bryusov managed to introduce the national identity into it, designating the ways of artistic innovations in Russian culture in the XX century.

Key words: the epoch at the turn of the XIX–XX centuries, new artistic forms, symbolism.

Символизм рассматривается нами как органический и неотъемлемый этап эволюции мирового искусства и культуры в целом и одновременно как дерзкая попытка построения нового мировидения и воплощения его в новых художественных формах.

Символисты, как бы они не расходились в частностях, единодушно признавали, что этот



поиск новых художественных форм пролегает «через собственную субъективную творческую интуицию», через свободное художественное видение без «заданных целей и априорных заключений», без канонических табу, по словам А. Пайман¹. Такое видение выработалось во многом потому, что литература Серебряного века в целом выявила «растерянность человека перед миром – и страдание его в мире, часто самим не сознаваемое, но лишь вырывающееся наружу в образах, которые несут в себе нередко неприязнь к жизни, уныние, отчаяние...», по справедливому замечанию М.М. Дунаева². Причина же такого необъяснимого уныния во многом определяется отступлением человека от Бога, а «вне истинной веры мир превращается в разрозненную бессмыслицу и теряет свою бытийную и художественную целостность»³.

Поэтому всё и погрузилось в разлад, что религия перестала быть «началом» жизни. Это, по видимому, понимали и Отцы Церкви, неслучайно вопрос о церковной реформе был в те годы поставлен сверху. Высочайшим указом 12 декабря 1904 г. было предрешиено «укрепление начал веротерпимости». При обсуждении этого указа в Комитете министров митрополит Санкт-Петербургский Антоний указал на необходимость изменить правовое положение «господствующей Церкви», ибо иначе она будет оставлена стеснённой в своих действиях внешним давлением или опекой государства. Эта опека связывает самостоятельность церковных властей и духовенства, «делает голос Церкви совсем неслышным ни в частной, ни в общественной жизни», по высказыванию протоиерея Г. Флоровского⁴. Таким образом, в начале прошлого века реально существовала проблема в самой Церкви, которой необходимо было освободиться от давления государства, от всякой политической миссии и вернуться к своей непосредственной деятельности, направленной на удовлетворение духовных нужд обычных прихожан – православных христиан. Именно закрепощенность, несвобода делала в то время Церковь бездейственной и снижала её авторитет в народных массах.

Этот «религиозный сдвиг» (определение Г. Флоровского) отражается сразу же и в искусстве, и в философском творчестве. В России «возникает» религиозная философия во многом из-за потребности самой мысли в религиозном питании и укреплении. На высвобождающееся пространство православной веры проникают идеи религиозной метафизики и мистики. Произведения Э. Сведенборга, Я. Бёме, Ф. Ницше становятся излюбленным чтением творческой интеллигенции. Так постепенно философия начинает решать религиозные задачи. А мистика уводит «ослабленное» сознание в гностицизм, а зачастую, – и в антиправославные, антихристианские дали.

Очень справедливо об этом двойном религиозном «возрождении» говорит Валерий Яковлевич

Брюсов: «Мы зачарованы не только Голгофой, но и Олимпом, зовёт и привлекает нас не только Бог страдающий, умерший на Кресте, но и Бог Пан, бог стихии земной, бог сладострастной жизни, и древняя богиня Афродита, богиня пластичной красоты и земной любви... И мы благосклонно склоняемся не только перед Крестом, но и перед божественно прекрасным телом Венеры»⁵. Очень многие художники Серебряного века не смогли устоять перед соблазном такой двойной духовной морали, находясь на архитипическом перепутье между аполлонизмом и дионисизмом. В их числе: и В. Брюсов («И Господа, и дьявола / Хочу прославить я»), и З. Гиппиус («За Дьявола тебя молю / Господь!»), и Ф. Сологуб («Отец мой, Дьявол»), и Д. Мережковский («Люблю я зло, люблю я грех / Люблю я дерзость преступленья»), и многие другие авторы, прельщённые иной моралью и эстетикой.

Жизнетворчество В.Я. Брюсова – яркая иллюстрация принципа эстетической и художественной «раздвоенности». С одной стороны, В. Брюсов был активным пропагандистом символистских, «надбытийных», мистических идеалов в пространстве русского искусства, особенно – поэзии, с другой – заинтересованный любитель «научной поэзии», жаждущий «технического» объединения искусства и науки.

С одной стороны, В. Брюсов в своих собственных произведениях, особенно до 1906 г., явно тяготеет к символистской архитектонике, с другой – его критические оценки творчества других авторов, да и его собственные стихи после 1906 г., постоянно демонстрируют повышенный интерес к техническому мастерству, к умелому владению авторами художественными приёмами, к проблеме совершенства формы, к особенностям рифмы, ритма и композиции, то есть к акмеистическим изыскам.

С одной стороны, В. Брюсов отчаянно увлекается всякого рода оккультизмом, чёрной магией и мистицизмом, уводящими в тайное логово «огненных ангелов», «антихристов» и чертей («вечных половинностей, полу-вер, полужнаний, полу-искусств»), с другой – его влечёт «чудо Божьих дел» и «борьба с Чёртом», которая начинается «борьбой за полноту, за цельность, за истинную веру, за истинную науку, за истинное искусство»⁶. Очень остро ощутив созревшую в русском искусстве органическую необходимость эстетического реформирования, Брюсов утвердился в желании стать вождём новой литературной школы, которая вернёт отечественному искусству былую мощь и как минимум спасёт мир от краха всех основ жизни или покажет совершенно иной, неведомый прежде, путь для выживания чувствительных душ художников и поэтов. Это желание ещё более обострилось, когда он познакомился с творчеством поэтов-символистов Франции. «Его, без сомнения, привлекали скандальная аморальность и откровенное эстетство Бодлера и Леконта



де Лиля, а также вызов общепризнанным ценностям во имя чистого искусства»⁷. Он с восторгом читал произведения Верлена, Малларме, Рембо, Лафорга и Мореаса и «свою» школу предпочёл заимствовать у французов-декадентов, создавая свои первые стихи в духе декадентской лирики.

Следует отметить, что В. Брюсов понимал, что русский символизм как художественное направление органично вписывается не только в общемировую, преимущественно в западную эстетическую и мировоззренческую традицию, но и имеет под собой определённую отечественную основу. В своей статье «Поэзия Владимира Соловьёва» (1900) Брюсов представляет целостное исследование творческого наследия Вл. Соловьёва, справедливо обосновывая существование двух видов поэзии. «Одна довольствуется изображением того, что можно постигнуть умом, выражением чувств, доступных ясному знанию. Её сила в передаче зримого, внешнего, в яркости описаний и точности определений... Таковы были Пушкин, А. Майков, граф А. Толстой, – размышляет В. Брюсов. – Поэзия другого рода беспрестанно порывается от зримого и внешнего к сверхчувственному. Её влекут темные, загадочные глубины человеческого духа, те смутные ощущения, которые переживают где-то за пределами сознания... Эта поэзия освящена у нас именами Тютчева и Фета. Ей же принадлежит имя Вл. Соловьёва»⁸. Видим, что В. Брюсов улавливает то еле заметное, но всё же особенное символистское звучание лирики Ф. Тютчева и А. Фета – представителей классического Золотого века, которые связывают русскую литературу с Серебряным веком в единый социокультурный контекст. Это лишний раз доказывает, что русский символизм – не компиляция западного (французского) символизма, а предсказуемое художественное явление отечественной культуры, хотя, конечно, и не без активного иностранного влияния.

Наивысшее литературное мастерство Брюсов проявил в журнале «Весы», одним из основателей и фактическим вдохновителем которого он был. Деятельность в «Весях» (чуть раньше – в «Скорпионе», а позже – в «Русской мысли») стала своеобразной кульминацией всей его литературной активности. В ходе своей издательской и литературно-критической деятельности он пытался уравнивать возможность русского и западного влияния на художественную жизнь современников и добивался этого примерно так, как Дягилев – в области изобразительных искусства.

В. Брюсов был и блестящим рецензентом книг стихов молодых и уже известных авторов. «Он был в своей стихии, внимательно и пронизательно рассматривая чужой текст, высвечивая философскую идею и выявляя настроение, анализируя форму и показывая, убедительно цитируя, до какой степени форма сама по себе способна выражать мысль и индивидуальность поэта. Его, прежде всего, интересовала “материя стиха”, но,

как и все символисты, Брюсов явно отдавал себе отчет в том, что избитые идеи рожают избитые слова, тогда как “новая чувствительность”, “новый строй души” рано или поздно обязательно заставят всякого истинного художника искать новые средства выражения», – справедливо пишет А. Пайман⁹. Замечаем, что повышенный интерес к «технике стиха» – это, пожалуй, акмеистическое кредо. Неслучайно основоположник акмеизма Н. Гумилёв именно в диалоге с символистом-Брюсовым выпестует позже свою акмеистическую формотворческую школу.

Однако В. Брюсов истово боролся именно за теоретизацию символизма в русском искусстве. «О искусстве» (1899), «Истины. Начала и намёки» (1901), «Ключи тайн» (1903) и «Священная жертва» (1905) – это литературные манифесты «коллективного сознания» русского символизма. В этих работах Валерий Яковлевич «пользовался почти хрестоматийными цитатами, апеллировал к общепризнанным авторитетам и высказывал настроения, которые уже “носились в воздухе”, включая такие прямые веяния, как религиозный эстетизм мыслителей “Мира искусства” и представителей нового религиозного сознания, апокалипсические предчувствия Соловьёва и его приверженцев и культ Страдающего Бога Диониса, воспетый Вячеславом Ивановым», по мысли А. Пайман¹⁰. В статье «О искусстве» (1899) В. Брюсов пишет: «Искусство запечатлевает для земли душу художника; оно удовлетворяет двойной жажде общения: вступить в единение с другим и открыть перед другими тайну своей личности; самого художника искусство ведет к самопознанию». В другой программной, как её называют исследователи, статье «Истины» (1901), которая открыла в 1901 г. «Северные цветы», Брюсов доказывал право художника на свободу, при этом, по мысли автора, искусство не обязано было иметь какие-то моральные или практические цели. «Истинно то, что признаю я, признаю теперь, сегодня, в это мгновение», – писал В. Брюсов¹¹. В 1903 г. в принципиальной статье «Ключи тайн» (1903), открывшей первый номер «Весов», Брюсов сформулировал практически теургические функции искусства, которые, к слову, позже очень осуждал у младших символистов. Он даже прибегнул к авторитету Шопенгауэра, в свободной форме изложив его мысль: «Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство – то, что в других областях мы называем откровением. Создание искусства – это приотворённые двери в Вечность»¹². Так В. Брюсов ратует за свободу искусства, замечая, что «романтизм, реализм и символизм – это три стадии в борьбе художников за свободу» и «теперь оно сознательно предаётся своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне мышления по причинности». В этой связи объяснимы и представления В. Брюсова по поводу Красоты, значение которой как эстетической категории автор умалывает так



же, как неизменность и объективность Истины и Добра, что предельно раскрепощает личность художника, позволяя ему творить всё, что ему вздумается, несмотря на моральные и эстетические законы, которые всё же существовали в классических видах искусства. Брюсов размышляет об этом так: «Нет особой всечеловеческой меры красоты. Красота не более как отвлечение, как общее понятие, подобное понятию истины, добра... Красота меняется в веках. Красота различна для различных стран. Что было красотой для ассирийца, нам кажется безобразным; модные костюмы, которые пленяли красотой Пушкина, у нас возбуждают смех; что и теперь считает прекрасным китаец, нам чуждо... В искусстве есть неизменность и бессмертие, которых нет в красоте»¹³. За некрасивость, за безобразие поэт К. Случевский даже получает одобрение В. Брюсова в рецензии «Поэт противоречий» (1904): «Стихи Случевского часто безобразны, но это безобразие, как у искривлённых кактусов или у чудовищных рыб-телескопов. Это – безобразие, в котором нет ничего пошлого, ничего низкого, скорее своеобразие, хотя и чуждое красоты»¹⁴. Так В. Брюсов сознательно смещает эстетические ценности в сторону деструктивного искусства. В четвёртой программной статье «Священная жертва» (1905), которая открыла «Весы» за 1905 г., Брюсов уже предстаёт не просто в образе теоретика символизма, но и в образе жреца. Он обосновывает мысль о том, что гениальный Пушкин был востребован только своей эпохой, а сегодня пришло время для иной поэзии. Современные поэты, по мысли Брюсова, должны обращать взор внутрь себя и выражать свои переживания, которые и являются «единственной реальностью, доступной нашему сознанию – вот что стало задачей художника»¹⁵. При таком отношении к деятельности художника «символы стали необходимы, чтобы облечь внутреннюю реальность во внешнюю форму». Поэтому поэт должен смело отражать свои переживания со всеми своими сомнительными и тёмными побуждениями, «Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь»¹⁶. Вот появился-таки и знакомый принцип жизнотворчества, столь любимый и популярный символистами начала XX века. Это уже в чистом виде – дионисизм, в отличие от известного пушкинского принципа о «священной жертве Аполлону».

Если анализировать наиболее интересные и значимые, с точки зрения изучения проблемы поиска новых художественных форм, литературно-критические статьи В. Брюсова, то следует обратиться в первую очередь к рецензии В. Брюсова на книгу лирики Вяч. Иванова «Кормчие звезды» (1903). В ней В. Брюсов с сожалением констатирует: «У нас, у русских, совсем не разработана техника стихотворчества. Может быть, это потому, что наша поэзия никогда не развивалась свободно. Разве только во времена Пушкина... Россия почти не участвовала в общечеловеческом

труде над созданием стихотворной формы. У нас были великие мастера стиха: стих Пушкина – совершенство; стих Фета – сладость; но у нас нет искусства писать стихи как общего достояния... Конечно, под “искусством писать стихи” надо разуметь не одно умение владеть размером и рифмой. Эволюция поэзии состоит в создании новых приёмов творчества, новых способов изобразительности, новых средств воплотить всё более и более углублённую идею». Вот здесь-то В. Брюсов, думаем, и обозначил свою главную цель как теоретик нового художественного мировидения – это совершенство формы. Именно за эту идею и «ухватится» Н.С. Гумилёв, назвавший себя последовательным учеником В. Брюсова, ставший одним из известных русских формотворцев начала XX века. Далее в своей рецензии на стихи Вяч. Иванова В. Брюсов не без удовольствия замечает, что «его стих – живое, органическое целое, самостоятельная личность», актуализируя подзабытую для русского искусства тему онтологии художественной формы. Такое видение художественной формы окажется весьма близким Н.С. Гумилёву как теоретику акмеизма и автору прекрасных, органически целостных произведений. И, наконец, завершая анализ стихов Вяч. Иванова, Брюсов обращает особое внимание именно на техническую составляющую произведений поэта: «Автор верно выбирает для стихов рифмы... Он ищет новых размеров, которые точно соответствовали бы настроению стихов, дополняли бы содержание... Он не довольствуется безличным лексиконом расхожего языка, где слова похожи на бумажные ассигнации, не имеющие самостоятельной ценности. Он понимает удельный вес слов, любит их, как иные любят самоцветные камни, умеет выбирать, гранить, заключать в соответствующие оправы, так что они начинают светиться неожиданными лучами»¹⁷. Замечаем, что и здесь В. Брюсов озвучивает важную не только для символистов, а даже в большей степени для акмеистов проблему технического умения в стихосложении и важность особого, трепетного отношения к сакральности самих слов. Таким образом, В. Брюсов, возможно, и не особенно желая того, синтезировал символистскую и возникшую позднее акмеистскую теории, определив им место закономерного взаимовлияния в контексте эпохи, живущей под девизом диалога эстетических инноваций в начале XX века.

Весьма показательна также рецензия В. Брюсова на книгу стихов К. Бальмонта «Будем как солнце» (1903). В. Брюсов в ней пишет: «Равных Бальмонту в искусстве стиха в русской литературе не было и нет... Но там, где другим виделся предел, Бальмонт открыл беспредельность... Он впервые открыл в нашем стихе “уклоны”, открыл возможности, которых никто не подозревал, небывалые перепевы гласных, переливающихся одна в другую, как капли влаги, как хрустальные звоны... Стих Бальмонта – это стих Пушкина, стих



Фета, усовершенствованный, утончённый, но по существу всё тот же». Замечаем, что В. Брюсов не только восторгается творчеством Бальмонта, но и жёстко критикует его: «Движение, которое создало во Франции и Германии *vers libre*, которое искало новых приёмов творчества, новых форм в поэзии, нового инструмента для выражения новых чувств и идей, – почти совсем не коснулось Бальмонта. Мало того, когда Бальмонт пытается перенять у других некоторые особенности нового стиха, это ему плохо удаётся. Его “прерывистые строки”, как он называет свои безразмерные стихи, теряют всю свою прелесть бальмонтского напева, не приобретая свободы стиха Верхарна, Демеля и Аннунцио...»¹⁸. Однако, по мысли самого же В. Брюсова, Бальмонт «ближайший и единственный преемник» Тютчева и Фета. Тем самым В. Брюсов вписывает в поэтическую традицию и ярчайшего символиста К. Бальмонта, считая его «самым значительным – и по силе стихийного дарования, и по своему влиянию на литературу» среди современных поэтов.

В рецензии В. Брюсова на третью симфонию (так названа автором книга стихов) «Возврат» А. Белого рецензент демонстрирует один из ключевых принципов символистского искусства – «текучести форм»: «Мы сами творим наш мир, – в том смысле, что формы длящейся во времени, протяжённой в пространстве, подчинённой закону причинности вселенной обусловлены свойствами нашей воспринимающей способности. Мы лишь смутно угадываем какими-то еще тёмными силами духа иное миропонимание, иной, второй план вселенной, сознавая, что вся окружающая нас “реальность” – лишь его проекция»¹⁹. Согласимся, что здесь В. Брюсов почти осознанно определил источник творчества символистов – «темные силы духа», вот именно в этом, мы считаем, – основная трагедия жизни и творчества деятелей этого художественного направления, прельщённых «тёмными силами», дающими по-своему красивые и вдохновенные образцы лжеискусства, ведущего по пути распада целостности мира и человека. В творчестве А. Белого именно это «смещение двух планов» «поэта – амфибии», субъективное отношение к вещам, облечённым в «собственную форму, не существовавшую» до него, и одобряются рецензентом. Это, естественно, уводит читателей, признававших авторитет Брюсова, к иным, часто антиэстетическим и антидуховным ориентирам.

Весьма значимой в контексте исследуемой нами проблемы представляется статья в форме рецензии «Александр Блок» (1915), в которой представлен литературно-критический анализ творчества А. Блока более чем за десять лет. Критик отмечает, что в первом сборнике стихов «Стихи о Прекрасной Даме» (1905) А. Блок предстаёт перед читателем как «верный ученик Вл. Соловьёва», воспевающий «божественное, вечно женственное начало, которое должно проникнуть в мир, возродить, воскресить его». А. Блок «не-

изменно погружён в свои мечты», «чужд жизни», и «все чувства, все переживания перенесены в какой-то идеальный мир». Тогда как во второй книге «Нечаянная радость» (1907) «в его поэзию вторгается начало демоническое» в образе «твёрдей весенних», «болотных попикиков», чертей и колдунов, «извечно влекущих человеческую душу от Божества, соблазняющих её вечной прелестью преходящего». Эта борьба двух начал, божественного и демонического, продолжается в поэзии А. Блока и в его последующих сборниках стихов. Так, в третьей книге А. Блока «Земля в снегу» (1908) демоническое начало олицетворяется в образе «Снежной Маски» и «Незнакомки», «вовлекающих душу поэта в мир чувственной страсти, раньше чуждой его поэзии». Однако В. Брюсов признаёт, что в этой книге представлены наиболее сильные стихи Блока, хотя «господствующее чувство в этих стихах – ожидание гибели, но эта конечная гибель кажется поэту соблазнительной и желанной». В четвёртой книге «Ночные часы» (1911) А. Блок, по мнению В. Брюсова, нарочито «не ищет примирения между двумя вечно враждующими началами бытия», видимо, где-то в глубине души осознавая, что «идёт один, утратив правый путь», воспевая «Знакомый Ад», «обожжённый языками преисподнего огня». Но независимо от всех этих «трагических внутренних переживаний Блок во все периоды своего творчества оставался истинным поэтом и подлинным художником», по убеждению В. Брюсова, который отмечает особую технику его стиха. «Чаще, чем другие новые поэты, Блок отказывается от однообразных четверостиший и даёт свои произвольные, нестрофические сочетания стихов, чередуя строки длинные и короткие, умея безошибочно находить соответствующий метр для выражения того или иного чувства. Вместе с тем есть в стихе Блока невыразимое своеобразие, дающее этому стиху самостоятельное место в русской литературе», – пишет В. Брюсов. Также критик отмечает, что А. Блок свободно относится и к рифме, часто заменяя её аллитерацией, или рифмует слова, которые не могут быть рифмами. Однако «большое чутьё к музыке слов и тонкий вкус поэта позволяют Блоку выходить победителем из этих опасных опытов». В итоге В. Брюсов утверждает, что А. Блок – «большой мастер стиха, хотя и не стремящийся во что бы то ни стало к новым формам»²⁰. Таким образом, В. Брюсов замечает особую поэтическую одарённость А. Блока, творящего в духе символизма в «двух реальностях», балансирующего на грани запредельного, вторгающегося в дионисийские пределы культурного пространства.

Естественно, В. Брюсову как критику было весьма непросто рецензировать такое многообразие разных поэтических книг того времени ещё и потому, что с начала десятых годов прошлого века в поэзии очень активно начинают формироваться самые разные течения. Символистскую эстетику, которая и сама дала трещину и раздробленность



на «старших» и «младших» символистов, горячо оспаривает футуризм, первые альманахи которого вышли в 1910 г., а осознанное наступление началось в конце 1912 года. Затем на поэтическую арену выходит эго-футуризм, первые декларации которого появляются в 1911 году. И, конечно, — акмеизм, о его существовании было заявлено весной 1912 г., а манифесты и первые программные стихи появились в начале 1913 года. В известных статьях В. Брюсова «О “речи рабской” в русской поэзии» (1911) и «Сегодняшний день русской поэзии» (1912) эта сложность литературной жизни того времени очень активно обнаруживается. А в фундаментальной статье «Новые течения в русской поэзии» (1913) В. Брюсов уже определяется в своих художественных пристрастиях. Критик отмечает: «Нам кажется, что оздоравливающее течение в русскую поэзию может внести футуризм, конечно, если он не останется в руках В. Хлебникова, А. Крученых, В. Гнедова и им подобных. Эти занимаются одним: коверканьем русского языка, что и бесцельно, и неприятно, и скучно. Но футуризм как доктрина призывает к двум важным вещам: к воплощению в поэзии современной жизни и к новой работе над словом. Если футуристическое движение найдет у нас последователей серьёзных и талантливых, оно, быть может, откроет новые пути поэзии. Ходить же взад и вперёд по старым, только любясь вновь выдуманскими рифмами, пора бы и перестать»²¹. При анализе сборников стихов эго-футуристов В. Брюсов настойчиво разграничивает их «кричащую» юношеским максимализмом и местами несерьёзную теорию от конкретных стихов, многие из которых весьма хороши. Причем В. Брюсов, как обычно, проследживает литературную традицию, помещая русский эго-футуризм в контекст западной преемственности, однако, отличая «наш» символизм от школы, например, итальянских поэтов, во главе которой стоит Ф.Т. Маринетти. И «ближайшую задачу футуризма» критик видит в изменении самого поэтического словаря, «так как новое отношение к миру и к жизни требует новых слов», таких как: «блестящий файв-о-клок», «крем-де-мандарин».

Однако в статье «Здравого смысла тартарары. Диалог о футуризме» (1914) В. Брюсов всё же высказывает свои опасения за культ формы в футуризме и заявляет, что «истинно великие создания футуризм даст лишь тогда, когда с этим культом соединит тот самый символизм, который теперь так надменно хоронит», ибо «только через символизм мы можем влить в душу стихотворения его истинное содержание», так как именно «символизм — исконное начало искусства»²². Замечаем, что здесь В. Брюсов опять возвращается к ценностям символизма, хотя отчетливо понимает, что символизм пребывает в кризисе, вырождаясь в грубый аллегоризм, теряя свои характерные черты реального образа. Поэтому-то, по мысли критика, и заявляют о себе новые художественные

движения: акмеизм и футуризм. Если акмеисты «торжественно заявляли, что намерены вернуть поэзию к её первоначальной выразительности слов», то футуристы «разбивали установившийся канон форм» и «искали новых ритмов, высмеивая академические рифмы символистов, в общем, занимались “словотворчеством”»²³. Причем обе эти тенденции пришли к крайностям «формотворчества», опять-таки не решая художественных задач новой эпохи начала XX века. Конечно, замечает В. Брюсов далее, «всегда новое содержание в литературе», рождающееся из новизны самого времени, «требует и новых форм». «Новое содержание не может быть адекватно выражено в старых формах; для этого нужен новый язык, новый стиль, новые метафоры, новый стих, новые ритмы», — утверждает критик²⁴. И в итоге своих размышлений В. Брюсов приходит к следующему выводу: «Разные течения нашей литературы, в близком будущем, должны будут слиться в одном широком потоке, который и даст нам то, чего мы все так ждём: выражение современного мироощущения в новых, ему отвечающих формах. То будет поэзия вновь всенародная и общедоступная. Пока же наша поэзия делает то, что может и что обязана, то, чего от неё требует исторический момент: она ищет»²⁵. И, надо сказать, позже, после революции 1917 г., В. Брюсов ответил на этот собственный вопрос: «правильная» поэзия своего времени — это поэзия пролетарская (оставим этот ответ В. Брюсова без комментариев).

Итак, В.Я. Брюсов как поэт, теоретик и литературный критик активно участвует в художественном процессе начала XX века, проходящего под лозунгом: «новому времени — новые художественные формы». Ценой упорных усилий Брюсов свел русский символизм в единое литературное художественное движение. Именно в символизме поначалу В. Брюсов нашёл ответы на все вопросы культурного процесса эпохи. Но художественные поиски несколько изменили его эстетические пристрастия по причине «кризиса стиля» под названием символизм, который исчерпал себя уже к 1910 г., отклоняясь от первоначального замысла в сторону теургии и предельной символистской абстракции в урон содержанию. В. Брюсов искренне видел будущее за футуризмом, который, к слову, тоже не оправдал его надежд. Может быть, поэтому или по причине жёстких, безальтернативных требований новой Советской эпохи В. Брюсов обозначил новый эстетический ориентир — пролетарскую поэзию. Но всё-таки для нас он остаётся прежде всего передовым бойцом символизма не только в сфере собственно художественного творчества, но и в эстетике, и в художественной критике, и даже в информационных жанрах. Он длительное время осуществлял связь между новейшими художественными течениями на Западе и в России, пропагандировал и защищал символизм перед соотечественниками, надеясь на то, что символизм поведёт молодых поэтов России по



истинному пути эстетических и художественных инноваций в контексте требований эпохи начала XX века.

Примечания

- ¹ *Пайман А.* История русского символизма. М., 2000. С. 116.
- ² *Дунаев М.М.* Православие и русская литература: В 6 ч. Ч. 5. М., 2003. С. 224.
- ³ Там же. С. 225–226.
- ⁴ *Флоровский Г.* Пути русского богословия. Минск, 2006. С. 466.
- ⁵ Там же. С. 450.
- ⁶ *Брюсов В.* Вехи 3. Чёрт и Хам // Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 179.
- ⁷ *Пайман А.* Указ. соч. С. 67.
- ⁸ *Брюсов В.* Поэзия Владимира Соловьёва // Брюсов В. Среди стихов. С. 50.
- ⁹ *Пайман А.* Указ. соч. С. 164–165.
- ¹⁰ Там же. С. 166.
- ¹¹ *Брюсов В.* Истины // Северные цветы. 1901. № 1. С. 55–61.

- ¹² *Брюсов В.* Ключи тайн // Брюсов В. Среди стихов. С. 100.
- ¹³ Там же. С. 94–95.
- ¹⁴ *Брюсов В.* Поэт противоречий. К.К. Случевский // Брюсов В. Среди стихов. С. 122.
- ¹⁵ *Пайман А.* Указ. соч. С. 168.
- ¹⁶ Там же. С. 169.
- ¹⁷ *Брюсов В.* Кормчие звёзды. Вячеслав Иванов // Брюсов В. Среди стихов. С. 74–75.
- ¹⁸ *Брюсов В.* Будем как солнце. Бальмонт // Брюсов В. Среди стихов. С. 85.
- ¹⁹ *Брюсов В.* Возврат. Андрей Белый // Брюсов В. Среди стихов. С. 126.
- ²⁰ *Брюсов В.* Александр Блок // Брюсов В. Среди стихов. С. 466–475.
- ²¹ *Брюсов В.* Новые течения в русской поэзии // Брюсов В. Среди стихов. С. 412.
- ²² *Брюсов В.* Здравого смысла тартарары. Диалог о футуризме // Брюсов В. Среди стихов. С. 429.
- ²³ *Брюсов В.* Смысл современной поэзии // Брюсов В. Среди стихов. С. 541.
- ²⁴ Там же. С. 545.
- ²⁵ Там же. 547.

УДК 821.161.1.09-03 + 929 Набоков

СОЗНАНИЕ КАК «ОПТИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ»: О ВИЗУАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ В. НАБОКОВА

Е.Г. Трубецкова

Саратовский государственный университет
E-mail: adt@forpost.ru

Визуальная эстетика В. Набокова рассматривается в статье как отражение философского индетерминизма писателя и анализируется в контексте оптических экспериментов искусства XX в. Проводится сопоставление визуальности набоксовской прозы с эстетикой фотографии.

Ключевые слова: визуальная эстетика, случай, индетерминизм, В. Набоков, М. Эшер, Б. Луини, эстетика фотографии.

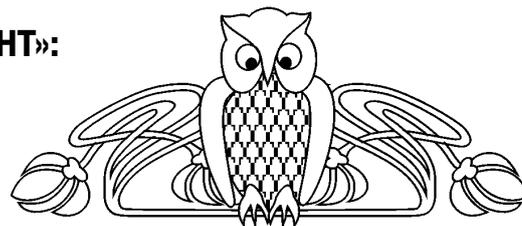
Consciousness as “Optical Tool” in the Visual Aesthetics of V. Nabokov

E.G. Trubetskova

V. Nabokov's visual aesthetics is viewed in this article as a reflection of the philosophical indeterminism of the writer and is analyzed within the context of the optical experiments of the XXth century art. Visual quality of V. Nabokov's prose is compared to the aesthetics of photography.

Key words: visual aesthetics, chance, indeterminism, V. Nabokov, M. Escher, B. Luiti, aesthetics of photography.

Необыкновенная зоркость к миру – отличительная черта набоксовской прозы, что позволяет исследователям говорить о визуальной поэтике



(Марина Гришакова¹), уникальной оптике (Сергей Даниэль²), неразрывной связи прозы Набокова с изобразительным искусством, чему посвящена монография Бартона Джонсона и Герарда де Вриса³. Умение видеть, замечать мельчайшие подробности, играть точками зрения для писателя не только признак настоящего мастерства, но и отражение его «твердого мнения» о невозможности «общего пути» в искусстве: «...художник видит именно различия. Сходство видит профан»⁴. Неповторимый ракурс изображения способен передать личностное переживание. Таким образом, визуальность противопоставляется идеологии (в набоксовском отрицательном понимании этого слова) как «демоню обобщений»⁵. Глаз замечает случайное, художник фиксирует уникальность образа. Это позволяет ставить вопрос о том, что у Набокова эстетика зрения неразрывно связана с его философской позицией – убежденным неприятием детерминизма, о чем он говорил в раннем докладе «On Generalities». А. Блумбаум пишет: «Антиисторицизм, превращенный в эстетическую позицию, буквально пронизывает набоксовское письмо, захватывая, подчиняя себе