ПОЭТИКА СИМВОЛА В РУССКОМ МОДЕРНИЗМЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX вв.

М. Л. МИРЗА-АВАКЯН

Русский модернизм заявил о себе первыми программными выступлениями в 1892—1896 гг. Критики либерального направления (С. Венгеров, А. Скабичевский, А. Богданович) отметили прежде всего импрессионистическое своевольство «фиолетовых рук» поэзии Брюсова и его друзей (выпуски «Русские символисты», т. I—III, 1894—1895), а модернизм в целом рассматривали как «порчу стиля». Критики-народники (Н. Михайловский, П. Якубович-Мельшин и др.), отрицавшие закономерность капиталистического развития России, рассматривали модернизм как завозное явление с Запада, как «французское отражение»[1].

Критики-марксисты (Г. Плеханов, А. Луначарский, А. Горький, В. Воровский и др.) дали впервые развернутую оценку модернизма как явления кризисной эпохи — указали на его связи с буржуазным общественным укладом, рассмотрели вопросы его эстетики, природы образа, его художественной концепции в целом. Так, например, Плеханов отметил, что у импрессионистов ослабляются связи художественного образа и образа действительности, который присутствует как «смутный намек»[2]. Именно Плеханову принадлежит мысль о двух школах модернизма: о импрессионистах и мистиках. Характеристика им дана в плане сопоставлений художественных образов, принципов художественного видения.

Многое в работах критиков-марксистов 90—900-х годов должно быть учтено и современным исследователем.

В настоящее время вышел ряд исследований, рассматривающих общие вопросы развития поэзии XX века, в частности, и поэзии модернизма[3], а также обозначилась тенденция рассматривать творчество поэтов в связи и взаимодействии с литературными направлениями их эпохи (в монографиях Д. Е. Максимова, И. Т. Крука, П. Громова, в статьях П. В. Куприяновского — о круге писателей, связанных с «Северным Вестником», в статье Л. К. Долгополова «Вокруг «детей солнца»[4] и др.). Анализ поэтики некоторых представителей русского модернизма и поэтов,

---

[1] Н. К. Михайловский, Полн. собр. соч. в 10 томах. 1895—1898, изд-во ж. «Русск. богатство», т. 8, стр. 180.

[2] Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, М., Госиздат. 1958, т. 1, стр. 182. 183.

[3] «История русской поэзии» в 2 томах, т. II, Л., 1969; «Русская литература конца XIX—начала XX вв. Девяностые годы», М., 1969, «Русская литература конца XIX—начала XX вв. (1901—1907)», М., 1971; «Блоковский сборник», т. I, Тарту, 1969; «Русская литература XX века (дооктябрьский период)», Калуга, 1968 и др.

[4] «М. Горький и его современники». Под ред. К. Д. Муратовой, Л., 1970.

в той или иной мере с ним связанных, показывает их неоднородность, наличие различных течений в русском модернизме.

Нам представляется возможным поставить вопрос о *школах* русского модернизма. В работах Д. Е. Максимова, П. В. Куприяновского, А. А. Волкова, Б. В Михайловского был рассмотрен вопрос о том, что модернизм 90—900-х годов представляет собой *два* течения, что Брюсов и его окружение («последователи Ницше») и поэты, связанные с журналом «Новый путь» и кружком Д. С. Мережковского («последователи В. Соловьева»), разнились как в вопросах оценки поэзии, так и в вопросе ее задач и назначения.

Эта мысль нам кажется глубоко верной и плодотворной. Если бросить даже поверхностный взгляд на поэзию В. Брюсова и круга поэтов, связанных с ним в 90—900-е годы (Н. Коневской, К. Бальмонт, А. Добролюбов, А. Миропольский, В. Гиппиус и др.), то легко можно заметить, что их поэтический словарь, общий колорит их поэзии, структура образа, некоторые вопросы поэтической техники значительно отличаются от поэзии Д. Мережковского, Н. Минского, З. Гиппиус, А. Белого и «московских символистов»-аргонавтов (Эллиса, С. Соловьева и др.).

В полемике 90-х годов эти противоречия нашли свое отражение в спорах журналов «Мир искусства», «Весы», «Новый путь».

В критике XX в. группа поэтов круга Брюсова, в отличие от символистов, т. е «правоверных» модернистов, именовалась «декадентами» — бранной кличкой. Разумеется, термин этот условен и может быть употреблен лишь для разграничения двух школ, тем более, что сам Брюсов называл себя то декадентом, то символистом, а с 1903—1905 гг. его искания вообще не укладываются в модернизм, хотя эта школа продолжала существовать, без мэтра.

Субъективно-импрессионистическая поэзия «брюсовцев» и «бальмонтовцев» (круг влияния этой поэзии был довольно широк) не менее модернистична, чем поэзия «соловьевцев», но эта модернистичность у них выражена по-иному. Основные идеи этой поэзии — идеи автономности личности и ее самодовлеющей ценности, одиночества как жизненной позиции поэта, понимания места человека в прогрессе. Все это способствует разработке субъективного искусства, воспринимающего мир в неповторимости мгновений, в красочной цветовой палитре, при тонкой передаче субъективных настроений и чувств (принцип «я так вижу»), но в конкретности этих поэтических восприятий.

Вторая группа поэтов выдвинула руководящим принципом поэзии погружение в мир непознаваемого и отражение впечатлений в символах и аллегориях, знаках «иного мира». Ведущими идеями этой поэзии явились идеи «соборности», возвращения к миру через совместность религиозных и мистических переживаний. В поэтике русского символизма (как второй школы русского модернизма 90—900-х годов) эти идеи отразились в системе символов, в поисках «неизреченного», в импрессионизме другого типа — как приобщение в мгновенном прозрении к «иным мирам». Краски этой поэзии неуловимы и призрачны, за дымкой слов

угадывается нечто иное — второй смысл. Образ у этих поэтов всегда двухплановый: в нем мир конкретный объединяется с миром иррациональным, бытовой гротеск смещается в мистику. Реалистичность отдельных образов этой поэзии призрачна, так как реалистическая деталь гипертрофируется, разрастается в гротеск и соседствует с иррационально-мистическими или отвлеченно-формальными образами. При этом поэтическое сознание символиста воспринимает оба плана как нечто единое, как нерасторжимый синтез (в этом глубокое отличие структуры образа, например, А. Белого от образов В. Брюсова и К. Бальмонта).

В пределах настоящей статьи мы не можем осветить этот вопрос в полной мере, и позволим себе лишь привести отдельные наблюдения над *поэтикой символа* у поэтов группы Брюсова и поэтов-символистов, т. е. Д. Мережковского, З. Гиппиус, Н. Минского, А. Белого и поэтов его круга, наблюдения, которые покажут, как по-разному решались поэтами двух школ вопросы *структуры образа.*

Для поэтов круга Брюсова *символ — обобщение поэтических наблюдений, субъективно преломленных в сознании художника.* Он имеет в своей основе жизненное наблюдение, которое обобщается поэтом без привнесения второго, мистического смысла, но часто в отдаленных, субъективно-осмысленных связях.

П. П. Перцов, один из сотрудников символистского органа «Новый путь», писал, что В. Брюсов стремился к «реальному, физическому воплощению»[5]. Однако в символах и аллегориях этой поэзии конкретность, реальный образ — лишь первоначальный этап искусства, так как в дальнейшей художественной обработке он обрастает субъективными ассоциациями, которые переносят его в область субъективных впечатлений. Например, среди типовых метафор и аллегорий этой поэзии мы встречаем *образ Змеи,* который несет целый комплекс чувств — коварства, могущества страстей, жестокости и мудрости:

Венчанный змей, коварство и обман[6]
Как змей на сброшенную кожу,
смотрю на то, чем прежде был[7] (как символ вечного
обновления).
Змея — мудрая лемура, лемуры погибших страстей[8],
змеи—думы[9] и др.

Как видим, образы субъективно преломлены в поэтическом сознании, но они не утеряли *связей с реальностью* и не имеют вторичных ассо-

[5] «Знамя», 1940, № 3, стр. 250.

[6] К. Бальмонт. Тишина. Лирические поэмы. СПб., тип. А. Суворина, 1898, стр. 85.

[7] В. Брюсов. Urbi et orbi. Стихи 1900—1903. М., «Скорпион», 1903, стр. 65.

[8] П. Коневской. Мечты и думы (1896—1899). СПб., тип. Е. Евдокимова, 1900, стр. 162.

[9] А. Добролюбов. Natura naturans. Тетрадь 1-я. СПб., тип. Е. Евдокимова 1895, стр. 31.

циаций с миром «неизреченного». Аллегории Горных Вершин, Скал, Альбатросов, Богатырей, Орлов и т. д. передают символику личности, гиперболизирующейся в сознании поэта. Природа сливается с героем в бунте, цветении сил, борьбе. Для поэтов круга Брюсова очень характерны олицетворения, *связанные со стихиями*. Небеса, бог Океан, Ветер, Вода, бунтующее Море олицетворяют *личность*, ее борьбу с миром, ей враждебным. Анархическое неприятие мира, индивидуализм особого типа — анархически-бунтарский, бесплодный в своем одиночестве — характерное проявление жизненной позиции этих поэтов. Например: Небо — в кипучем жару, небеса — гордятся ширью лазури, небеса — льют пламенный ток, волны — ликующие звери (как выражение игры страстей), ветер — как символ одиночества, выражение бунта героя (образ, очень характерный для поэзии К. Бальмонта), Вода — «огнистая», Море, Океан. Небо голубое — как символы душевной полноты и т. д. Яркие волны — к счастью зовут[10], «зеркальная медь солнца» — как символ полноты жизни[11], «Аромат солнца», в котором «звуки и мечты» как символика красоты мира[12], Солнце — «кубок живительной влаги», сопоставляемый с «пенистой отвагой»[13]. Эти ассоциации откликаются в образе «упоен солнца светом»[14].

Путь к счастью передается К. Бальмонтом в образе Солнца «красного, как кровь»[15]. «Сын Солнца» с учетом этих особенностей символики поэтов круга Брюсова может быть расшифрована как аллегория, передающая силу, духовную полноту, цельность личности.

Эпиграфом к сборнику «Литургия красоты» избираются К. Бальмонтом слова: «Люди Солнце разлюбили, надо к солнцу их вернуть»[16]. В плане этих ассоциаций звучит символика К. Бальмонта: «Сын Солнца, я поэт, сын разума, я царь»[17] и «Будем как солнце».

Во вступлении к сборнику «Будем как солнце» К. Бальмонт писал:

«Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И синий кругозор,
Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И выси гор»[18].

---

[10] И. Коневской, Мечты и думы, стр. 51, 162, его же, Стихи и проза (1894—1901). М., «Скорпион», 1904, стр. 42, 110; К Бальмонт, Литургия красоты. Стихийные гимны. М., «Гриф», 1905, стр. 29—30 (в эпиграфе К. Бальмонт говорит, что Ю. Балтрушайтис «похитил Ветер» у него); К. Бальмонт, В безбрежности, М., изд. А. Л. Левенсона, 1895, стр. 7, 19.

[11] А. Л. Миропольский (А. Березин), Лествица. Поэма в VII гл., М., «Скорпион», 1903, стр. 35.

[12] К. Бальмонт, Горящие здания. Лирика современной души, М., тип. И. Н. Кушнерова и К°, 1900, стр. 125.

[13] И. Коневской, Стихи и проза, стр. 11.

[14] Там же, стр. 45.

[15] К. Бальмонт, Горящие здания, стр. 14.

[16] К. Бальмонт, Литургия красоты, стр. 1.

[17] К. Бальмонт, Горящие здания, стр. 87.

[18] К. Бальмонт, Будем, как солнце, М., «Скорпион», 1903, стр. 1.

Образы-символы Солнца, синего кругозора, выси гор здесь передают *масштабы поэтического мира* лирического героя К. Бальмонта.

В поэме И. Коневского «Сын солнца» символика стихий, ассоциации с образом солнца решены в том же стилевом ключе, как восстановление единства личности, ее духовного мира[19].

Группа образов, метафор и аллегорий связана с *символикой приобщения к красоте,* поисками прекрасного. К этой группе можно отнести аллегории Лебедя и Леды, Эдельвейса, Нарцисса, любующегося своим отражением, Лилии как аллегории первозданной красоты, Кораблей как поисков прекрасного и т. д. Как видим, этой символике присуща конкретность. Соприкосновение с «иными мирами», как правило, в ассоциациях поэтов круга Брюсова отсутствует.

Если мы сопоставим это понимание символа и аллегории с теорией символа у Д. Мережковского, В. Иванова, А. Белого и других поэтов, названных символистами, то мы заметим существенные отличия.

Что разумели поэты этой группы под символом? Надо сказать, что определение символа в критике русского символизма страдает неточностью, во-первых, в силу многозначности символа, во-вторых, из-за наличия разнобоя эстетических оценок. Например, В. Розанов, один из ведущих критиков символистского журнала «Новый путь», рассматривал символ с позиций теории «религиозного обновления» как проявление религиозного и мистического чувства. Поэтому символы в его определении — абстрактные видения, «не цепляющиеся ни за какую реальную действительность». Символ является для Розанова отзвуком мистического, а мистическое, в свою очередь, это «та среда, в которой созревает косой преломившийся луч божественного»[20]. При этом символ отождествляется с мистическим настроением, что неверно даже для символистской теории, ибо для нее символ — *знак* мистического.

В таком же плане дает определение символу и поэт-аргонавт Эллис (Л. Кобылинский). В предисловии к сборнику «Арго. Забытые обеты» он писал, что символ — «иная весть об ином рае», ключ в «тайное царство», т. е. знак непознаваемого, мистического. Таким образом, первое понимание символа, которое мы найдем у Д. Мережковского, В. Розанова, З. Гиппиус — символ как знак «иного мира», не соприкасающийся с реальной действительностью.

Теория символа с позиций символизма наиболее полно разработана у А. Белого. Он рассматривает символ, не освобождая его полностью от жизненной конкретности, а ограничивая ее роль первоначальным, исходным толчком[21].

---

19 В очень интересной по своим наблюдениям статье «Вокруг «Детей солнца» («М. Горький и его современники», Л., 1968), Л. К. Долгополова образ солнца рассматривается как явление времени. Эти наблюдения можно продолжить для характеристики стиля школ русского модернизма.

20 В. Розанов. Религия и культура. СПб., 1899, тип. М. Маркушева. стр. 137, 241.

21 Эта оценка совпадает и с определением символа у Ф. Сологуба в его формуле:

Первоначальный момент рождения символа А. Белый видит в процессе обобщения и формализации конкретного образа и переживания. Он называет символ «типизацией одного из моментов вечно изменяющейся действительности»[22], или, точнее, «триадой, где символический образ — конкретный синтез, где теза — предмет натуры, а антитеза — сюжетный смысл»[23].

В таком определении для нас важен следующий момент: символ у Белого исходит из конкретного образа, который переживает трансформацию — обобщается, абстрагируется, т. е. отвлекается от «временного» в область «вечного». Поэтому А. Белый называет символизацию «познанием во временном вечного»[24]. Сфера, в которой может возникнуть символ, достаточно широка для А. Белого: это «неделимое единство душевной деятельности» — чувства, влечения, переживания, т. е. образы и эмоции, рожденные соприкосновением с действительностью[25].

Символ, по Белому, состоит из трехчленной формулы: 1) символ как образ видимости (т. е. конкретный его первоисточник, образ действительности); 2) символ как аллегория, выражающая конкретный смысл образа; философский, религиозный, общественный — т. е. образ обобщенный, освобожденный от индивидуально-конкретного; 3) символ как призыв к творчеству жизни, уже абстрагированный «образ вечности»[26]. Символ в таком определении является единством конкретного и абстрактного[27].

Это определение символа дополнил Вяч. Иванов: «Подобно солнечному лучу, символ прорезает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждой сфере иное назначение»[28]. Поэтому символы у В. Иванова — «знамения иной действительности» — многозначны, они соприкасаются с «реальными тайнами природы», с религиозной символикой, с народным мифом[29].

Второй смысл в символе — отвлеченный, так как в нем выражается «символика теургической тайны», «белый разрыв с зеленым долом»[30].

«из элементов познаваемого строить мир иной» (Ф. Сологуб, Собр. соч. в 10 томах, т. 9. М., «Шиповник», 1909, стр. 177).

22 А. Белый, Начало века, 1933, стр. 114.

23 А. Белый, Черновой автограф «Содержание искусства» (ГБЛ, ф. 25, ед. хр. 8, б. л.).

24 «Мир искусства», 1904, № 5, стр. 177. В другом случае А. Белый называл символизм «соединением мгновенья с Вечностью» (статья «Линия, круг, спираль», автограф, ГБЛ, ф. МУС, V/2, л. 9).

25 А. Белый, Метод символизма. Наборный экземпляр с приписками: ГБЛ, ф. МУС. п. 11/3, л. 1 (см. «Русский артист», 1907, № 10, с некоторыми разночтениями).

26 А. Белый, На рубеже двух столетий, М.—Л., ЗИФ, 1931, стр. 407.

27 Вяч. Иванов. По звездам. Статьи и афоризмы. 1909, «Оры» (ст. «Две стихии в современном символизме», впервые опубликована в ж. «Золотое руно», 1908, № III—IV, стр. 247).

28 Там же, стр. 248, 266.

29 Там же, стр. 22, 27.

30 Там же, стр. 27, 39.

Поэтому Красота, как образ действительности, по определению Вяч. Иванова, несколько преобразуется, прежде чем становится образом искусства. В одном случае она идет по пути «восхождения», т. е. красота реальная «окрыляется», мистически переосмысляется, становится символом («вечное обручение Духа с Душой Мира» — так именует Вяч. Иванов это преобразование). В другом случае реальная красота проходит процесс нисхождения (в духе ницшеанских дионисий), т. е. спускается в пучину низменных страстей, чтобы пройти очистительный искус в мистической эротике[31].

Мы остановились на этих отвлеченно-абстрактных определениях символа потому, что без понимания теории символа нельзя осмыслить и символизм как особый тип художественного мышления. В основе символизации лежит процесс обобщения и абстрагирования жизненных впечатлений. Символ в обозначении теоретиков символизма многозначен, позволяет много толкований, он «неисчерпаем, беспределен в своем значении»[32]— все это придает ему нечеткость и затемненность смысла. Границы символа и аллегории, символа и символической метафоры подчас у них трудно уловимы: символ сближается с аллегорией, а символическая метафора обобщается в символ.

Эта концепция символа вошла в теорию русского символизма и нашла отклик во многих работах его критиков. Так, А. Смирнов в статье «Таинственное и тайны»[33] писал, что смысл символизации состоит в «схематизации, стилизации действительности», которая «могла бы показаться праздной забавой, если бы не вела к открытию новой, безграничной области». В этой формулировке символ представляется как «извлечение из жизненных событий общего», «сущности их», а «общее» определяется как выражение мистической тайны, «скрытого смысла», «второго глубокого содержания».

Как видим, это определение символа не может быть полностью тождественно с определением символа у Д. Мережковского, который его осмыслил как выражение религиозной идеи.

В основе символа у теоретиков символизма, близких А. Белому и Вяч. Иванову, лежит *формализация* действительности. Формальная игра представлений и образов, «мозговые» пассажи на одну и ту же тему создают в творчестве этих поэтов причудливые узоры «мозговой игры» и являются почвой неуловимо-отвлеченного, математически-формального метода осмысления жизни.

Рассмотрим некоторые, наиболее характерные образы-символы у русских поэтов-символистов. Их отличие от реальной метафоры заключается во втором, абстрактно-мистическом смысле, который получает преимущественное значение в образе. Например, образ «чаша» у символистов получает ряд значений: чаша — жизни[34], чаша — одиночества[35],

---

[31] Там же, стр. 27, 39.

[32] Д. Мережковский, Собр. стихов, М., «Скорпион», 1904, стр. 11.

[33] «Новый путь», 1904, апрель, стр. 215.

чаша — сомнения[36], чаша — тайны крови и вина[37], мир — чаша полноты[38].

Если сравнить символ с обычной метафорой (глаза — зрящие чаши небес, сапфирные чаши)[39], то легко можно заметить существенное отличие: в символе сопоставление черт идет от конкретного к абстрактному, он абстрагирует качества предмета (чаша полноты (чувств) одиночества, сомнения и т. д.), при этом выявляя мистическо-отвлеченные смысловые пары. Как мы уже говорили, это свойство символа было указано Белым как одно из ведущих его примет.

Характер символа у поэтов-символистов проявляет себя в типовых символах:

1. *Символ жизни как «банки с пуками»*, липкой паутины (восходит к Ф. М. Достоевскому)[40] откликнулся в публицистике А. Блока, А. Белого, в поэзии символистов: город — помойная яма, в которой «пухнет мохнатый паук»[41], аллегорический образ Волосатика с «пауковомохнатыми лапами», который ткет гигантскую паутину жизни, «дух пропасти»[42]. Аллегория Недотыкомки Серой — паукообразного ужаса жизни — в поэзии и прозе Ф. Сологуба (роман «Мелкий бес») восходит к символам этого смыслового ряда[43].

3. Гиппиус в одном из своих стихотворений передает страх перед жизнью в образах-символах четырех пауков:

А в четырех углах — четыре
Неумолимых паука.
Они ловки, жирны и грязны
И все плетут, плетут[44].

К этим же ассоциациям восходят образы, передающие безысходность жизни, бессилие человека перед мировым злом: «волокна серой паутины плывут и тянутся с небес»[45], «паутны жизни»[46].

---

34 Вяч. Иванов, По звездам, стр. 35.

35. Д. Мережковский, Собр. стихов, стр. 11.

36 З. Гиппиус, Собр. стихов. М., «Скорпион», 1904, стр. 90.

37 Вяч. Иванов. Драма «Тантал» (альманах «Северные цветы, Ассирийские», М., 1905, стр. 226).

38 Г. Чулков, Весной на Север. Лирика, СПб., «Факелы», 1908, стр. 75.

39 Вяч. Иванов. Прозрачность, М., «Скорпион», 1904, стр. 57, 107.

40 З. Г. Минц в работе «Достоевский и Блок» справедливо указывает, что этот образ в прозе Достоевского проходит лейтмотивом (см. Т. V, стр. 717, ср. слова Свидригайлова, т. VI, стр. 344, рассказ Мышкина, город-пауки, т. V, стр. 68). Приведено в сб. «Достоевский и его время». Л., 1971, стр. 228.

41 А. Белый, Пепел. Стихи, изд. 2-е, М., и-во «Никитские субботники», 1929 стр. 71.

42 А. Белый, Золото в лазури, М., «Скорпион», 1904, стр. 180.

43 Ф. Сологуб, Собр. соч. в IV томах, М., «Скорпион», 1904, т. III—IV, стр. 13.

44 З. Гиппиус, Собр. стихов, стр. 169.

45 Там же, стр. 47.

46 Ф. Сологуб, Собр. соч. в IV томах, т. I, стр. 45.

Если мы сопоставим символы Ф. Сологуба, З. Гиппиус, Вяч. Иванова с символами А. Белого и А. Блока, то заметим, что у первых символ абстрагируется от времени и передает *вечный* ужас человека перед жизнью, в то время, как у Блока и у Белого образ ассоциируется со временем, он имеет и конкретно-исторический смысл.

II. *Символ «бездна», «пропасть»* (ассоциирующийся у поэтов-декадентов с трагедией жизни) осмысляется в поэзии символистов как сфера непознаваемого, таинственных сил, «иных миров». Поэтому этот символ подан в поэзии символизма в таком смысловом сопоставлении: идти — над пропастями[47], стоять над пропастью под небесами[48], кладезь последней темноты — бездна, дышащая всезвездностью яркой[49], небосвод — бездна, дышащая звездностью яркой, бездна — бытие (смерть и жизнь) и. т. д.[50].

Если мы сопоставим этот образ-символ с метафорой декадентов (бездна, край, предел), то заметим, что в символе «бездна» у декадентов нет привнесения иррационально-мистического значения. Бездна (зла), пучина (разврата) — образы конкретные.

III. *Символ кентавра* стал одним из центральных образов-символов «Северной симфонии» А. Белого, а затем нашел отклик и у других символистов. В своих мемуарах А. Белый приводит слова Брюсова об образах кентавров в его поэзии: «...Кентавр этот ваш,— сказал Брюсов,— аллегория, взятая у Франца Штука, дрянного художника»[51]. С этим вряд ли можно согласиться. Образы фавнов, кентавров, русалок и наяд были распространенными уже в журнале «Мир искусства», но без символического звучания — как своеобразный художественный аккомпанимент. Андрей Белый писал об этих образах-аксессуарах «Мира искусства»: «Фавны, кентавры и прочая ерунда для романтической реставрации красок и линий сюжетного художественного примитива», дань «стилизаторской технике»[52].

Конечно, кентавры символистов — образы совсем иного плана. Их символическое звучание связано с идеями дионисийского начала в искусстве как выражения темных страстей, переплавленных в мистические образы. Эта идея была исходной в работах Вяч. Иванова, и под ее знаком написан сборник «Эрос». Символ Китовраса в этом сборнике — выражение «я» поэта, чувственное начало его души, «жутко знаемое и близко мнимое»[53].

В «Северной симфонии» А. Белого образы кентавров имеют свою иерархическую лестницу: глава кентавров — Буцентавр — и его свита —

---

[47] А. Белый, Северная симфония (Первая героическая), М., 1902, стр. 18.

[48] З. Гиппиус, Собр. стихов, стр. 12.

[49] Вяч. Иванов, Эрос, СПб., «Оры», 1907, стр. 65.

[50] Д. Мережковский, Собр. стихов, стр. 175.

[51] А. Белый, Начало века, стр. 164. Живопись Франца Штука популяризировалась художниками «Мира искусства».

[52] А. Белый, Начало века, стр. 236.

[53] Вяч. Иванов, Эрос, стр. 13.

кентавры помельче — связаны с идеей дионисийства и поданы на фоне «козлования» у красных костров, рядом с Сатаной в красной мантии и его рыцарями, в сплаве эмоций экстаза дионисий, сектантских «радений» и мистической влюбленности, характерных для русского ницшеанства[54].

Впоследствии образы кентавров (во второй симфонии) были Белым несколько переосмыслены, хотя и не потеряли связи с миром темных страстей. Кентавры во второй симфонии олицетворяют чувственные начала и вынесены на первый план с приметами жизненной конкретности, осмысленной иронически. Прежний символ был окружен Белым бытовыми, разрушающими абстракцию деталями: Морской кентавр — во фраке[55], кентавр — читает Канта[56], кентавр, «дико ржа», идет по Арбату под перезвон конок[57], кентавры-профессора, «маститые до последних пределов», с «кирпичами» диссертаций[58]. Образ-символ получил здесь гротесковую окраску, которая отстранила на второй план мистическое его значение.

Поэтическое мышление символиста в силу избранного метода осмысления жизни — символизации жизненных явлений — тяготеет к метафоричности. А. Белый в своих мемуарах «Начало века» говорит, что собирание метафор было для него своеобразным «спортом»[59], и олицетворяет этот процесс потоком метафор — галопа фраз, метанья диска, бега, борьбы.

В основе метафор символистов — как отправная их точка — лежит конкретный образ, но преобразованный поэтическим восприятием, видоизмененный до неузнаваемости. Сопоставления в тропах символистов еще более отдаленные, еще более субъективные, чем у декадентов.

Для того, чтобы передать «переживания, невоплотимые в образах»[60], символисты нанизывают на одну нить *образы одного смыслового звучания* в неуловимо-ассоциативных связях. Например, поиски Ее, Мировой Души:

«И зачем-то загорелись огоньки;
И текли куда-то искорки реки;
И текли навстречу люди мне текли...
Я тебя искал, ловил вдали —
голос звенел, манил звеня» и т. д.

Огоньки, искорки на реке, звуки голоса — знаки, воспоминания о Ней[61].

---

54 А. Белый, Северная симфония (Первая героическая), стр. 69.

55 А. Белый, Симфония (Вторая драматическая), М., 1904, стр. 21.

56 Там же, стр. 24.

57 А. Белый, Возврат (Третья симфония), М., «Гриф», 1905, стр. 56.

58 Там же, стр. 76.

59 А. Белый, Начало века, стр. 120—121.

60 А. Белый, Кубок метелей (Четвертая симфония), М., 1908, стр. 1.

61 Вяч. Иванов, Эрос, стр. 81—82. Ср. в сб. Вяч. Иванова «Прозрачность», страсти дионисий поданы в образах — белые зарницы, плющ и виноград тяжко клонят-

У А. Белого вступление в область мистических предчувствий связано с рядом символов — вина, заката, песен леса, звона вечернего колокола, визга белогрудых касаток, игры «светозарных волн» реки и т. д.[62]

Мистические предчувствия у Ф. Сологуба воспринимаются через образы: колебания белой шторы, звука чьих-то шагов, томленья души[63].

У С. Соловьева это состояние передано образами: трепетаньем листьев, вздохами вечера, дальним звоном колокола[64]. Эта передача ощущения, как потока образов, характерна и для раннего Блока. Борьба со злым началом жизни олицетворяется и у А. Блока (в 1903—1905 гг.) борьбой белого с черным и подается потоком образов символического смысла: «в космах белых» мчатся черные трубачи, реют птицы «траурной фатой», роится чернота в аллеях[65].

В. Н. Орлов писал о метафоричности языка А. Блока в 1902—1905 гг.: «Метафорический стиль Блока развивается в это время в сторону все более сложных приемов развертывания метафоры в самостоятельный образ», что приводит к ослаблению смысловых связей, созданию образного языка как «музыкально-алогического словесного потока»[66].

Это замечание относится не только к Блоку, но и к поэтам-символистам, с которыми связан в эти годы его стиль. Позже эти связи ослабеют. Борьба Блока против «лирических ядов» символизма выявится и в прояснении и упрощении образной его системы.

В поэтике символизма метафоричность определяется как одна из ведущих ее черт. Усложнение метафорического звучания приводит к методу наслоения метафор, которое было названо В. Жирмунским «фугой метафор». Фуга метафор — особый тип связи метафор, знаменующих одно значение, но поданных в различных образах одного смыслового ряда.

В сборнике «Золото в лазури» А. Белый ассоциирует тему поисков мистических истин в фуге, потоке образов: сиянья червонца, трубы золотой, солнечного шара, неба в рубинах, пламени роз, огневеющего пурпура, волшебно-пламенного вина, золотой росы-червонцев, напитка солнца и т. д. Этот солнечно-красный пир ассоциаций в дальних связях имеет второй символический смысл: чувство радостного ожидания при приближении к мировой тайне.

По тем же принципам ассоциативных связей объединяются фуги метафор в сборнике «Эрос» Вяч. Иванова — по единой смысловой тональности любовного томления: «зазывная свирель», запах «чарого хмеля»,

---

ся, к солнцу рвется сад, в заводи зеркальной мелькает свет, клубятся тучи и др. (141—142). Стихотворение названо «фугой» и представляет сплетение метафорических образов одного смыслового наполнения.

[62] А. Белый, Золото в лазури, стр. 22—25.

[63] Ф. Сологуб, Собр. стих. в IV томах, т. I, стр. 10.

[64] С. Соловьев, Цветы и ладан, Первая книга стихов, М., тип. А. И. Мамонтова, 1907, стр. 36, 37.

[65] А. Блок, Нечаянная радость. Второй сб. стихов, М., «Сирин», 1907, стр. 61.

[66] Вл. Орлов, Александр Блок. Очерк творчества, Л., 1957, стр. 88, 89.

жадный зной полдня, дух полыни, раздвоенные языки змей, ржанье буйного коня, ток звезденый[67].

Фугой метафор является образ метельности в Четвертой симфонии А. Белого «Кубок метелей» как символа сжигающих и порабощающих душу страстей, преодоление которых через мистическое очищение несет исцеление: тучи снега — шелестят, как страницы; снежные когти, белые рои пчел, вьюга — клубок парчовых ниток; белые шмели у фонарей, стаи белых мошек, снежинки — хрупкие кружева, снежные листья, комья пуха — т. е. целая снежная фантасмагория[68].

С этой системой объединения троп соприкасаются и фуги метафор А. Блока в сборнике «Снежная маска», где «снежность» (холод, лед) знаменует разрушительные и губительные страсти — историчные в своей основе, но поданные как эмоциональные образы. Нам представляется, что в этот период прямых сопоставлений со временем еще нет. В «Снежной маске» А. Блока, по словам В. Н. Орлова, господствует «лирическая стихия», и мотивы страсти, очистительного страдания, отчаянья и гибели в образах метели, вьюги являются определяющими[69]. Историческая конкретность определилась здесь не в деталях, а в душевном настроении поэта, *в историчности его мышления, его чувств, его отношении к жизни.*

В фугах, как одну из их особенностей, следует отметить *многоплановость* построения, ее *полифоничность,* связанную, как нам кажется, с симфоничностью поэзии символистов, взаимопроникновением образа словесного и образа музыкального.

* * *

Обособляясь и абстрагируясь от первоначальных значений, символы перерастают в *аллегории.* Аллегоричность — характерная примета стиля символистов, вытекающая из той же общей задачи символизации жизненных впечатлений.

Одна из особенностей аллегорий символизма является *контрастность, полярность,* что также исходит из природы художественного впечатления символиста, романтически воспринимающего мир многопланово — в плане реально-бытовом, гротескно-преувеличенном и в плане неуловимо-таинственном, мистическом[70]. Поэтому часто символистские ал-

---

[67] Вяч. Иванов, Эрос, стр. 7; 5, 8.

[68] А. Белый, Кубок метелей (Четвертая симфония), стр. 9, 12, 13, 20, 27, 28, 34, 42, 129. Как указывает В. Жирмунский, образы лазури, вьюги, дальнего берега, таянья снегов восходят к лирике В. Соловьева (В. Жирмунский, Поэзия А. Блока, Птг., «Карт. домик», 1922, стр. 66, 67).

[69] Вл. Орлов, Александр Блок, Очерк творчества, стр. 89.

[70] На эту особенность контрастности мышления у А. Блока указал Л. И. Тимофеев в работе «Поэтика контрастов в поэзии А. Блока» («Русская литература», 1961, № 1), выразившейся в «способе построения образов», в «различных полюсах поставленной темы» (стр. 100, 101). Нам представляется, что построения образов характерны не только для Блока, но и для других поэтов его окружения и отражают романтичность их мышления.

легории имеют смысловые пары, олицетворяя контрастные силы — мир реальный и мир мечты, гибель и рождение, прекрасное и безобразное, покой и бурю, веру и иронию над верой. Например:

Хаос, Буря Мировая[71], как торжество разрушительных стихий.	Остров Мечты[72], страна чудес. Ойле[73], Афазия[74]—олицетворение покоя и гармонии.
Антиэрос, «буйный бог борьбы».	Эрос — бог сладостных страстей[75].
Смерть.	Жизнь.
Глядится жизнь и смерть очами всех огней[76].	Вечно живая смерть.
Дракон, олицетворяющий зло, коварство, обман.	Светлый царь, его победитель[77].
Альдонса, крестьянка с грубым нравом, олицетворение пошлости.	Дульцинея — олицетворение мечты.

Отсюда — «дульцинировать зримую Альдонсу»[78], как взаимопроникновение мечты и действительности. Или у З. Гиппиус: «За Дьявола тебя молю, Господь!»

Эта полярность поэтического мышления символистов указывает на их связь с романтическим мышлением, в котором двоемирие является неотъемлемой чертой.

В поэзии символистов можно отметить ряд *типовых аллегорий.*

1. Очень устойчив в поэзии символистов аллегорический *образ Смерти,* несущий чувство неизбывности сил, враждебных человеку (недаром именно с этого образа начал свои пародии на символизм в «Русских сказках» М. Горький). Образ Смерти знаменует у символистов непреложность и жестокую неумолимость законов бытия, страх перед жизнью с ее жестокими законами. Эта аллегория многозначна. Например: Белая Смерть (золотая Смерть) — олицетворяет мистические иррациональ-

---

71 А. Белый, Золото в лазури, стр. 32.

72 Ф. Сологуб, Тени, М., 1896, стр. 99.

73 Ф. Сологуб, Собр. стих. в IV томах, тт. III—IV, стр. 54.

74 Ф. Сологуб, Тени, стр. 149.

75 Вяч. Иванов, Эрос, стр. 54.

76 Вяч. Иванов, Прозрачность, стр. 25.

77 Ф. Сологуб, Литургия мне, М., и-во О-ва распространения полезных книг, 1907, стр. 15.

78 Ф. Сологуб, Собр. соч. в 10 томах, СПб., «Шиповник», 1909, т. IX, стр. 174, 184

ные силы[79], Смерть — невеста, Смерть — Дама рыцаря[80]. (Да встретить смерть, как Даму рыцарь храма». Эллис), Смерть — безмолвная, слепая (старуха)[81], Смерть — торжествующе-жестокий черный рыцарь, Смерть — сладостная «любовница времен», несущая исцеление[82], Смерть — вестник на белом коне (образ, идущий от Аппокалипсиса)[83].

Аллегория Смерти как Всадника иногда срастается с образом Медного Всадника, как олицетворения давящих сил прогресса, и тогда она олицетворяет губительные чары туманной столицы.

II. *Силы «мирового зла»* предстают у символистов как извечные этические категории, противостоящие слабому человеку. Они чаще всего символизируются образами *Дьявола (Сатаны, Черта, Люцифера)* и его библейской ипостаси — Змия. Заметим, что аллегорический образ Змия имеет совершенно иное смысловое наполнение, чем у Бальмонта и раннего Брюсова, так как аллегория Змия у символистов несет второй, мистически-иррациональный смысл. Например: Бессмертный Змий — олицетворение жестоких сил мирового зла[84], Сатана, правящий черной баркой (смерти)[85], Черт, качающий качели (жизни)[86], Змий разрушительной иронии, Владыка пламенный[87], Отец-Дьявол, владыка ада[88], Змий с «телячьей головкой», олицетворение мировой пошлости[89] и т. д.

Вариантами этой аллегории является Змий — «веселого царя» (Медного Всадника), олицетворение жестокой поступи прогресса[90], Змий с тремя жалами (жало Эроса) — олицетворение темных страстей[91], злой и мстительный Дракон — жизнь[92].

В работе И. Т. Крука «Образ Демона в поэзии А. Блока (К эволюции романтизма)»[93] указывается как на первооснову этого образа переосмысленный образ лермонтовского Демона в трагическом колорите Врубеля, а также говорится об эволюции этого образа от символа мятежа к символике индивидуализма. Можно дополнить, что символика демонизма у Блока является сплавом чувств и эмоций, в котором слабо

---

79 Г. Чулков, Весною на Север, М., «Факелы», 1908, стр. 60.

80 Эллис, Арго-забытые обеты, М., «Мусагет», 1913, стр. 135.

81 Н. Минский, Полн. собр. соч. в IV томах, т. I, стр. 97.

82 Г. Чулков, Весною на Север, стр. 37.

83 Эллис, «Stigmata», М., «Мусагет», 1911, стр. 68. Вариант — Смерть-рыцарь, «чья мантия всех кровавей» на шабаше дионисий (А. Белый, Северная симфония, стр. 96).

84 Вяч. Иванов. Драма «Тантал» (альманах «Северные цветы, Ассирийские», М., 1905, стр. 226).

85 Эллис, Арго-забытые обеты, стр. 117.

86 Ф. Сологуб, Собр. соч., т. 9, стр. 17.

87 Ф. Сологуб, Собр. стих. в IV томах, тт. 3—4, стр. 143.

88 Там же, стр. 129.

89 А. Белый, Возврат (Третья симфония), стр. 16. Образ проходит лейтмотивом в симфонии.

90 С. Соловьев, Апрель. Вторая книга стихов (1906—1909), М., «Мусагет», 1910, стр. 55.

91 Вяч. Иванов, Эрос, стр. 27.

92 Ф. Сологуб, Собр. соч., т. 9, стр. 22.

угадываются различные напластования, в том числе и отклик на символику символистов, впоследствии осмысленную в ироническом плане. Так как символы Блока подвижны и многоплановы, их можно осмыслить до конца *только в данном контексте,* когда символы организуются поэтом как отражение *данной* поэтической темы. Поэтому символ Демона у Блока является и символом духовного бунта, и символом одиночества «сына человеческого», и символом трагедии опустошения как «болезни века». Разумеется этот ряд символов чужд иррациональному осмыслению демона у поэтов-символистов как вечной категории мирового зла. В поэзии Брюсова, Бальмонта, И. Коневского этот образ *лишен* второго, мистико-обобщенного смысла. Например, у И. Коневского:

Ты — в мире демонов, зловонных и холодных,
И в их руке теперь — теснящая судьба[94].

В сочетании с образом Столицы, нищеты, жизненных уродств этот образ звучит конкретно, как олицетворение обездоленности человека в жестоком мире. В том же понимании встречается этот образ у других поэтов круга Брюсова. Например, Демон — «владыка несчастных слепых» — аллегория А. Миропольского[95]. У Бальмонта образ «Люцифера небесно-изумрудного» олицетворяет безумную отвагу героя-бунтаря и также не имеет соприкосновения с «иными мирами»[96].

Из сказанного видно, что структура символа у поэтов круга Брюсова и поэтов А. Белого, В. Иванова, З. Гиппиус, Д. Мережковского, Эллиса разная: если у первых символ и аллегория являются отражением реальных впечатлений, субъективно переосмысленных, то у вторых символ проходит сложный процесс *отвлечения от действительности* в область формально-абстрактную или мистически-иррациональную.

Эти наблюдения над поэтикой русского модернизма не могут не заинтересовать специалистов-арменоведов, изучающих творческие связи русской и армянской поэзии начала XX века. Интересно было бы проследить, отразилась ли поэтика русского модернизма и *его отдельных школ* в судьбах тех армянских поэтов XX века, которые с ней соприкоснулись.

ՍԻՄՎՈԼԻ ՊՈԵՏԻԿԱՆ XIX ԴԱՐԻ ՎԵՐՋԻ ԵՎ XX ԴԱՐԻ ՍԿԶԲԻ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ՄՈԴԵՌՆԻԶՄԻ ՄԵՋ

Մ. Լ. ՄԻՐԶԱ-ԱՎԱԳՅԱՆ

(Ամփոփում)

Հոդվածում քննվում են 1890—1900-ական թթ. ռուսական մոդեռնիզմի պոետիկայի մի շարք հարցեր։ Ելակետ է ընդունված այն կարծիքը, ըստ որի գոյություն են ունեցել բանաստեղծական երկու դպրոց՝ Վ. Բրյուսովին հարող

93 «Русская литература XX в. (дооктябрьский период)», Калуга, 1968, стр. 212—226.
94 «Северные цветы» за 1901 г., М., «Скорпион», 1903, стр. 110.
95 А. Л. Миропольский (А. Березин), Лествица, стр. 63
96 К. Бальмонт, Горящие здания, стр. 208.

բանաստեղծներ (Ի. Կոնեվսկոյ, Կ. Բալմոնտ, Մ. Դոբրոլյուբով և ուրիշներ) և բառի բուն իմաստով սիմվոլիստ-բանաստեղծներ (Դ. Մերեժկովսկի, Ա. Բելի, Վ. Իվանով և այլք)։ Այս կոնցեպցիան, որ առաջ էր քաշվել Բ. Միիսայլովսկու աշխատություններում, պաշտպանվեց նաև ներկայիս որոշ ուսումնասիրողների կողմից (Կ. Գրիգորյան, Պ. Կուպրիանովսկի և ուրիշներ)։

Անդրադառնալով սիմվոլի այն տեսությանը, որ հիմնավորվել է սիմվոլիստ-տեսաբաններ Ա. Բելիի և Վ. Իվանովի աշխատություններում, կարելի է սիմվոլացման, կյանքի կոնկրետ տպավորություններից դեպի իռացիոնալ նշանների աշխարհը վերանալու, այդ տպավորությունները ֆորմալացնելու պրոցեսը սահմանել որպես սիմվոլիստների բանաստեղծական մտածողության կական գործողություն, որը բացակայում է Վ. Բրյուսովի դրական շրջանի բանաստեղծների մոտ։

Երկու դպրոցների բանաստեղծների կիրառած սիմվոլների կառուցվածքի համադրությունը, բերված տիպային սիմվոլները թույլ են տալիս հիմնավորելու այն եզրակացությունը, որ Բրյուսովի գրական շրջանի բանաստեղծների մոտ սիմվոլը՝ արվեստագետի գիտակցության մեջ սուբյեկտիվորեն բեկված բանաստեղծական դիտարկումների ընդհանրացում է, մինչդեռ Ա. Բելիի, Վ. Իվանովի, Գ. Զուլկովի պոեզիայում սիմվոլը աբստրակցիայի է ենթարկվում, կենսական կոնկրետությունից ազատվելու, ֆորմալացման պրոցես է անցնում և դառնում «մտքի նշան», միշտ ունենալով երկրորդ, միստիկական-իռացիոնալ նշանակություն։

Փոխաբերականությունը որպես մոդեռնիստների բանաստեղծական մտածողության յուրահատկություն ուսումնասիրելիս անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել փոխհարաբերության պոետիկայի բնորոշ առանձնահատկությունների և դրանց կապի ինքնատիպ ձևերի վրա՝ հակադրություն, անցումը փոխաբերական պատկերների (փոխաբերության ֆուգաներ), սիմվոլի և փոխաբերության վերաճումը այլաբանության։ Այս տիպային այլաբանությունները հնարավորություն են տալիս սահմանել նրանց առաջացման առանձնահատկությունները նշված երկու դպրոցների բանաստեղծների մոտ։

Այսպիսի ուսումնասիրությունը անհրաժեշտ է, քանի որ այն թույլ կտա ավելի մեծ ճշտությամբ որոշել, թե ինչպես, ինչ ձևով և ինչ չափով են XX դարի հայ բանաստեղծները շփվել ռուսական մոդեռնիզմի պոետիկայի հետ, ինչում է արտահայտվել և ինչպես է նրանց գիտակցության մեջ բեկվել այդ ազդեցությունը։