

К 150-летию В. Я. Брюсова

Вера КАЛМЫКОВА

СТРАСТЬ И ВОПЛОЩЕНИЕ

Трудно представить себе человека, более эрудированного, чем Валерий Яковлевич Брюсов. Даже в его время блистательных интеллектуалов.

Трудно представить себе литератора, более преданного словесности, чем Брюсов. Даже в эпоху, изобиловавшую гениями.

Брюсовский ум был универсальным. Но при этом поэт, едва ли не единственный среди современников, не создал философской системы — или не артикулировал ее.

Трудно, кажется, представить себе мыслителя более далекого, чем Брюсов, от всеобщей основы наук.

Что же, и на солнце есть пятна?..

Вячеслав Иванов, одно время бывший близким другом Брюсова, писал о *бороздах и межах, родном и вселенском* и изучал дионисийский культ; Максимилиан Волошин ходил *путями Каина*; Андрей Белый... а Дмитрий Мережковский... Да что Белый и Мережковский, почти каждый деятель Серебряного века стремился внести свою лепту в решение проблем места человека в истории, отношения к смерти, особого пути России и нового религиозного сознания. О чем же в это самое время думал Валерий Брюсов, культурный герой русского модернизма, который, как известно, на первом, символистском этапе невозможен без осознания связи горнего и дольного, без попытки прорваться в неисследимые глубины, подстерегающие людей на небе и на земле? А позже немислим символизм без учения автора философии Всеединства, Владимира Соловьева, без Прекрасной Дамы, гостя из гностического мифа...

Поэзия и философия шли в творчестве многих, многих авторов рука об руку. Каждый уважающий себя поэт писал трактаты. А Брюсов километрами сочинял рецензии на новые поэтические (и не только) книги, воскрешал для читателя Тютчева и Фета, обустроивал журнальный процесс и организовывал литературный и почти нигде специально не рассуждал о материях отвлеченных.

Быть может, Брюсов чуждался целостности мышления, необходимой для философствования? Может, мыслил узко?.. Странно и предполагать такое, зная, что именно этот поэт первым пришел к пониманию книги стихов как единого высказывания, лишь во всей полноте, от первого до последнего текста, способного раскрыть душу автора. И к осознанию задач поэтического языка, призванного передать самые темные, тайные чувствования, неизвестные или непонятные, быть может, даже пишущему.

Вера Владимировна Калмыкова родилась и живет в Москве, поэт, кандидат филологических наук, редактор, автор научных и научно-популярных книг и статей.

Безусловно, «школьная» философская основа в брюсовских интерпретациях звучала, и отчетливо. Он говорил, что грань между искусством и жизнью в идеале должна исчезнуть, что задача личности — строить себя по законам эстетическим. Уверял, что символизм — единственный способ расширить границы человеческого познания и выйти на иные рубежи. Позвольте, но ведь это уже гносеология, эпистемология? Теория познания, при этом явно идеалистического толка?.. И позже, когда он начал заниматься «научной поэзией», разве эта вода не на ту же мельницу? Непрост наш поэт, посложнее, чем казалось раньше...

Причина принципиального отказа Брюсова от создания и подробного описания собственной системы идей кроется в мировоззрении поэта: превыше всего на свете он ценил искусство, ему в жертву был готов принести все, вплоть до самых интимных сокровищ. 10 июня 1906 года писал Нине Петровской: «Возможно, что в искусстве высказываемые мысли важнее, чем художественное значение произведения. Но я-то ведь в это поверить не могу! Для меня-то единственным мерилom в поэзии (а впрочем и везде, во всем) остается художественность». А художественность и философствование, как ни крути, разные полушария... и в случае символистов-соратников он видел, как поэзия становится способом трансляции философских идей, занимает второстепенную позицию не то «служанки нового богословия», не то двигателя просвещения.

Его это ни в коей мере не устраивало... его область деятельности была — и должна была оставаться — самодостаточной и сверхценной. В статье «Ключи тайн» (1904), последовательно разобрав и отвергнув все существовавшие теории назначения искусства, Брюсов писал:

Искусство доставляет наслаждение — кто станет спорить! Искусство поучает — мы знаем это на тысячах примеров. Но вместе с тем в искусстве часто нет ближайших целей, никакой пользы — отрицать это могут только фанатики. Наконец, искусство общит людей, раскрывает душу, делает всех причастными творчеству художника. Что же такое искусство? Как оно и полезно и бесполезно вместе? служит Красоте и часто безобразно? и средство общения и уединяет художника?

Единственный метод, который может надеяться решить эти вопросы — интуиция, вдохновенное угадывание, метод, которым во все века пользовались философы, мыслители, искавшие разгадки тайн бытия. И я укажу на одно решение загадки искусства, принадлежащее именно философу, которое — кажется мне — дает объяснение всем этим противоречиям. Это — ответ Шопенгауэра. У самого философа его эстетика слишком связана с его метафизикой. Но, вырывая его угадывания из тесных оков его мысли, освобождая его учение о искусстве от совсем случайно опутавших его учений о «идеях», посредниках между миром нуменов и феноменов, — мы получим простую и ясную истину: искусство есть постижение мира иными, не расудочными путями. Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства — это приотворенные двери в Вечность.

Итак, Шопенгауэр — и интуиция. Для своего времени Брюсов совершил прорыв: в искусстве, определил он, и расширение человеческих возможностей, и обретение сверхзнания, и преодоление времени, и все это только благодаря художественности. Кстати, художественный опыт в этом направлении Брюсов, ни на шаг не отступая от классической поэтики, предпринял в стихотворении «Патмос» (1902), где описал видение Иоанна Богослова, послужившее основой Книги Откровения (Апокалипсиса): «Порвалась связь в волнах времен» — «И вскрылась вечность перед ним». Между двумя этими стихами — авторское размышление о состоянии смертного человека, «последнего вестника», воочию видевшего то, что он впоследствии описал. Продолжался ли,

спрашивал поэт, обычный ход времени в момент видения? Неужели по-прежнему вращалась Земля? Или Иоанн видел сон? Или для того, чтобы он все увидел, космический порядок был нарушен Создателем?.. В «Коне Блед» (1903), кстати говоря, ничто не прерывается ни на секунду, и всадник Апокалипсиса врывается в привычный порядок течения жизни:

И внезапно — в эту бурю, в этот адский шепот,
В этот воплотившийся в земные формы бред, —
Ворвался, вонзился чуждый, несозвучный топот,
Заглушая гулы, говор, грохоты карет.

Обратим внимание на *воплощение бреда в земных формах*: улица как буря, людской поток — яростный; звучит гордый гимн городского шума, светят прикованные, порабощенные луны. Сверхвидение поэта — приговор цивилизации, посягнувшей на естество, на вещество жизни.

Следом обратимся к статье «Священная жертва» (1905), манифесту символизма.

Романтизм сорвал с души поэта веревки, которыми опутывал ее лжеклассицизм, но не освободил окончательно. Художник-романтик все еще был убежден, что искусство должно изображать одно прекрасное и высокое, что есть многое, что не подлежит искусству, о чем оно должно молчать... Только реализм вернул искусству весь мир, во всех его проявлениях, великих и малых, прекрасных и безобразных. В реализме совершилось освобождение искусства от замкнутых, очерченных пределов. После этого достаточно было, чтобы в сознание проникла глубоко мысль, что весь мир во мне, — и уже возникало современное, наше понимание искусства. Подобно реалистам, мы признаем единственно подлежащим воплощению в искусстве: жизнь, — но тогда как они искали ее вне себя, мы обращаем взор внутрь. Каждый человек может сказать о себе с таким же правом, с каким утверждают все методологические условности: «есмы только я». Выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию, — вот что стало задачей художника. И уже эта задача определила особенности формы, столь характерные для «нового» искусства. Когда художники верили, что цель их передать внешнее, они старались подражать внешним, видимым образам, повторять их. Сознав, что предмет искусства — в глубинах чувства, в духе, пришлось изменить и метод творчества. Вот путь, приведший искусство к символу. Новое, символическое творчество было естественным следствием реалистической школы, новой, дальнейшей, неизбежной ступенью в развитии искусства.

Снова прорыв за все пределы, но теперь уже и выход в сокровенные глубины собственной (не лично Брюсовской, разумеется: говорит он за всех и каждого, за Человека вообще) личности, в которую опрокинут весь мир и которая, в свою очередь, вырывается обратно, вовне. Качели, маятник, спираль — любой представит себе свой визуальный ключ — действуют бесконечно, это ритм Вселенной, ее *perpetuum mobile*.

Каково?

Но и это еще не все. Есть у Брюсова статья «Вехи. 1. Страсть» (1904), редко попадающая в поле зрения критики. Поэт начал с идеи равноправия телесного и духовного, с отказа «унижать человека пред бесплодным духом» и, наоборот, возвышая материальное, унижать дух. Вольно или невольно он воскресил духовный идеал Ренессанса; мелькал ли в его сознании образ Лоренцо Великолепного Медичи, реабилитировавшего телесное под знаком духовного? Вспомнил ли он Боттичелли?.. Этого

мы не узнаем, лучше процитируем: «Новое искусство, — писал он, — сохранило все сокровища, обретенные на путях, ведущих к одухотворению, но, надеясь удвоить свои богатства, переступило на пути, где идеал — воплощение».

Воплощение. В плоти иной, чем человеческая: в словах, красках, мраморе, звуках. Прочитаем дальше.

Как же было нашему времени, освятившему самую сущность тела, не освятить то, в чем полнее всего выражается его мощь, — страсть! Тело, обычно подчиняющееся руководству ума и воли, — в мгновения страсти, как самодержавный властелин, повелевает всем существом человека. Мы знаем тело только в наших духовных восприятиях, в сознании, — но в страсти обличается для нас вся самостоятельность и независимость телесного. Страсть — это тот пышный цвет, ради которого существует, как зерно, наше тело, — ради которого оно изнемогает в прахе, умирает, погибает, не жалея о своей смерти. ...эта надежда, эта вера, что будут миги полноты ощущения, в которых все утонет, все перестанет быть и прямо очам нашего истинного «я» откроется бесконечность...

Страсть — прежде всего тайна... Страсть не знает своего родословия, у нее нет подобных... Страсть выше нас потому же, почему небо выше земли, которая в нем... корни ее за миром людей, вне земного, нашего... Страсть — та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них.

Такова судьба героев брюсовской лирической поэмы «Царю Северного полюса» (1898—1900), отправившихся за неведомым, достигших неведомого — и погибших «в миг победы», постижения. Их подвиг овеян страстью, и не случайно текст венчается Голосом:

Но, вздрогнув, как от страшных снов,
Пойми — все тайны в нас!
Где думы нет — там нет веков,
Там только свет — где глаз.

Свен и другие викинги — слуги страсти, как сказал бы Лев Гумилев — *пассионарии* (в брюсовское время этого термина, конечно, не существовало). Интересно, знал ли философ середины XX столетия эту статью и эти стихи Брюсова? Не может ли быть здесь каких-нибудь пересечений?.. В любом случае ясно: Брюсов выступил новатором и предтечей. Так бывало не раз: в статьях о языке художественной литературы он написал много такого, что позже стало базовым в теории русских формалистов...

Нетрудно заметить, что брюсовская страсть одновременно и омонимична, и антонимична страстям греховным, плотским, разного рода похотям, как духовным, так и телесным. Это не любовь, не половое влечение, не зависть, не ненависть, вообще не что-либо темное и грешное; напротив — *полнота ощущения жизни и себя в ней*. Это преодоление, это красота усилия, о которой философы заговорят лишь в середине XX века. А искусство дает страсти *новое воплощение*, не больше и не меньше, и выводит в ту область, где мы слиты с мирозданием, равны ему. Если угодно, возвращает в Эдем.

Интересно, кстати, что текст статьи «Вехи. 1. Страсть» восходит к одному из вступлений к книге «Urbi et orbis»: «По улицам узким, и в шуме, и ночью, в театрах, в садах я бродил, // И в явственной думе грядущее видя, за жизнью, за сущим следил. // Я песни слагал вам о счастье, о страсти, о высях, границах, путях, // О прежних столицах, о будущей власти, о всем распростертом во прах» (1901).

Теперь мы в состоянии понять, что когда Брюсов писал о «страсти, перешедшей за предел» («Помпеянка», 1901), он имел в виду не только слепок тел несчастных (для него — счастливых) влюбленных, погибших в роковую ночь извержения Везувия. Стихотворение это, между прочим, вызвало резкое неприятие современника, увидевшего и в получившихся после заполнения пустот в пепле скульптурах, и в тексте лишь глумление над мучительной гибелью. Для Брюсова и в этом случае, и в других, личных, мертвые — мертвы, ушедшим — мир, но человеческая судьба включает и посмертье, те смыслы, которые человек оставляет после себя.

В логике страсти получается, что пресловутая «эротика» Брюсова — никакая не эротика; и трудные для восприятия сцены насилия в целом ряде произведений («Бедный Альд») — не сцены насилия, а поиск *художественной формы* для воплощения страсти. Поиск трудный и медленный, сопряженный, увы, с потерями, недооволощенностью, косноязычием. Последнее звучит странно применительно к Брюсову, изо всех сил работавшему над смысловыми и пластическими возможностями поэтической речи. Однако поставленная им задача заметно превышала и его возможности, и способность современников понять, что же на самом деле он имел в виду. Конечно, проще всего в связи со страстью разрабатывать любовную тематику... но дело ведь не в ней. И даже гениальный поэт не вполне свободен от контекстов, питающих его эпоху.

Недаром цикл статей «Вехи» не был продолжен в 1904 году, а спустя время начался вновь — под тем же названием, но уже под другим знаком. Хочется верить, что после этой статьи, сказав больше возможного, Брюсов все же испытал *блаженство полноты бытия*, осознав, что стал *выше себя*...

В любом случае такого Брюсова мы не знаем. Такого Брюсова не могло принять его время, да и наше вряд ли в состоянии. Это дело будущего, а мы сейчас лишь замечаем новый горизонт.

Первая заповедь читателя: в любой непонятной ситуации принимайся за стихи. Попробуем зайти с этой стороны, пойдём, что называется, от автора.

В брясовских книгах, начиная с «Tertia vigilia», множество стихотворений, написанных от лица того или иного исторического деятеля. Не обладавший сценическими дарованиями поэт умел артистически преобразиться в исторических персонажей с помощью слов и образов. Стихотворение «Моисей» (1898) начинается со сжатого, но почти буквального изложения библейской фабулы: «Я к людям шел назад с таинственных высот, // Великие слова в мечтах моих звучали. // Я верил, что толпа надеется и ждет... // Они, забыв меня, вокруг тельца плясали». Но заканчивается неожиданно, причем анжамбеманы передают напряжение героя, его внутреннее отторжение:

А Ты, о Господи, Ты повелел мне вновь
Скрижали истесать. Ты для толпы преступной
Оставил Свой закон. Да будет так. Любовь

Не смею осуждать. Но мне, — мне недоступна
Она. Как Ты сказал, так я исполнил все,
Но вечно, как любовь, — презрение мое.

«Александр Великий» (1899) — тоже изложение событий, перепетая на поэтический язык речь Македонца, обращенная к взбунтовавшимся войскам. И его ответ: «Уходите!.. Здесь, по царственному праву, я останусь и один!» И признание лирического героя:

Но не в час ужасных ббев, возле древних Гавгамел,
Ты мечтой, в ряду героев, безысходно овладел.

Я люблю тебя, Великий, в час иного торжества.

Вот оно, торжество страсти, воплощенное в искусстве: я имею право царя остаться в одиночестве. Вас мне не надо. И потом строка: «Не вздохнул ли, Гордый, тайно о своих ночных мечтах?» Что это были за мечты? Уж не о собеседовании ли с мирозданием — без свидетелей, один на один?..

В книге «Stephanos» Брюсов обратился к образу Ахиллеса, выбрав тот момент, когда прославленный воин погибает от вражеской стрелы. У Брюсова герой заранее знает свою судьбу и идет на смерть со спокойным лицом. Его предсмертная мысль:

Всем равно в глухом Эребе
Годы долгие скорбеть.
Но прекрасен ясный жребий —
Просиять и умереть!

Кстати, стихотворение «Ахиллес у алтаря» написано в том же 1905 году, когда Брюсов с презрением (*вечным, как любовь?..*) обращался в «Цепях» к современникам по поводу мира с Японией:

Да! цепи могут быть прекрасны,
Но если лаврами обвиты.
А вы трусливы, вы безгласны,
В уступках ищите защиты. <...>

Но вы безвольны, вы бесполы,
Вы скрылись за своим затвором.
Так слушайте напев веселый.
Поэт венчает вас позором.

Ситуация для Брюсова не единичная. В отделе «Современность» — в книгах он формировал такие отделы, можно сравнить их с циклами, давая каждому название, чтобы сделать свой замысел максимально прозрачным, — друг за другом следуют: «К согражданам» (1904), «Цусима» (1905), «Юлий Цезарь» (1905). Первые два посвящены Русско-японской войне, третье тематически с нею не связано и как бы специально выдержано в реалиях времени перехода через Рубикон: «Хотя б прикрыли гроб законов // Вы лаврами далеких стран! // Но что же! Римских легионов // Значки — во храмах у парфян!» Однако нас не обманешь: лавры надежно связывают это стихотворение с «Цепями», равно как и обращение к коллективному антагонисту, к «ним», забывшим благородство и достойным презрения («А вы трусливы, вы безгласны» — «Но вы, что сделали вы с Римом»). Архитектоника книги, таким образом, работает на идею *воплощения страсти*, оказываясь частью художественной формы целого.

К Марку Антонию (тоже 1905) поэт обратился на «ты»; так он поступал часто, на практике отменяя историческое время и устанавливая вместо него — поэтическое. Антоний не интересовал поэта как политический деятель, римский триумвир; в центре

произведения образ верного влюбленного, для которого любимая женщина важнее мирового господства. *Верность* и становится той *страстью*, при которой переживается *полнота бытия*, и лирический герой, закончив славословие Антонию, мечтает о такой же судьбе: «Как нимб, Любовь, твое сиянье // Над всеми, кто погиб, любя! // Блажен, кто ведал посмеянье, // И стыд, и гибель — за тебя! // О, дай мне жребий тот же вынуть, // И в час, когда не кончен бой, // Как беглецу, корабль свой кинуть // Вслед за египетской кормой!»

В книге «Все напевы» диалог Дедала и Икара (1908) содержит признание человека, внезапно ощутившего свободу перейти за предел возможного:

Отец! Сдержать порыв нет силы!
Я опьянел! я глух! я слеп!
Взлетаю ввысь, как в глубь могилы,
Бросаюсь к солнцу, как в Эреб!

Характерно, что здесь верх и низ, небо и могила, солнце и загробное царство неразличимы, мировые — или мифологические — вертикальные отношения не работают. Они и неважны в этом случае, потому что отцовский призыв «Лети серединой...» сын отверг: «Но он — над стаей журавлиной, // Но он — в пучине золотой!» И снова брюсовские герои платят и благополучием, и собственной жизнью за право *воплотиться*.

Это право — чисто человеческое, как и возможность создавать произведения искусства. И потому одно из центральных произведений Брюсова 1910-х годов называется «Хвала Человеку» (1906), осмелившемуся сначала взять топор, а затем покуситься на ход планет. Здесь, кстати говоря, Человек у Брюсова предстает пусть в творческом труде, но деятельность его направлена на преобразование земли, не на создание произведений искусства. Понятие творчества расширяется, и отсюда уже путь к миропониманию младших поэтов, позже создавших свои течения — к Николаю Гумилеву и Велимиру Хлебникову. И ведет творчество к тому же результату — к *воплощению страсти*, но уже в полном смысле жизнетворческой, когда активность Человека направлена не только на него одного, но и на окружающий мир и когда действие (форма) и результат (содержание) конгениальны.

Будь прославлено, творчество!
«Будь прославлен, Человек!»
Вот и вся философия.