

---

---

Вера КАЛМЫКОВА

# ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ — КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА

Статья первая. Поэзия. Начало

Надо же, как получилось: в декабре 2023-го 150 лет со дня рождения Валерия Яковлевича Брюсова, в октябре 2024-го — столетие со дня смерти. Стоило бы отметить еще и 130-летие его литературной деятельности (с 1894-го), а по сути — начала модернизма в России. Так что юбилей двойной, и не только личный.

За 130 лет в русской поэзии случилось столько всего, что и не перечислить. Но очевидно, должно народиться и пройти еще не одно поколение, чтобы мы научились читать поэзию, *как она написана*, а не как мы хотим или можем, и ответили себе на простой и ясный вопрос, чего ждем-то: высказываний в стихотворной форме или искусства? Для Брюсова этот вопрос был первостепенным, и ратовал он за искусство. Поэзия была для него в буквальном смысле *всем*. «...Все в жизни есть средство // Для ярко-певучих стихов» («Поэту», 1907): ох, как досталось — и по сей день достается — автору за эти слова и от современников, и от потомков, ближних и дальних. В чем только его не упрекали. И негуманен-де, и циничен. Речь сейчас не об этом, нельзя же разговаривать на все темы сразу, наберемся терпения; но много ли мы нынче, при нашем поэтическом разнообразии, знаем людей, способных целиком посвятить себя служению искусству поэзии, то есть — созданию *совершеннейшей формы речи?*..

Принципиальный вопрос — что *для* чего: жизнь для поэзии или наоборот. Что чему служит материалом? Если мы выбираем второй путь, то словесность становится способом выразить некое содержание, поговорить о чем-то, и тогда она утилитарна. Пушкинское «Не для житейского волнения, / Не для корысти, не для битв» закономерно утрачивает отрицательные частицы. Никто, ясное дело, не пишет стихи 24 часа в сутки, но очень многое зависит от приоритета: что ты сам полагаешь главным. Мироззрение субъективно, но каждый из нас ухитряется твердо стоять в жизни, если имеет собственную ценностную шкалу.

Очень многие в середине XIX века полагали, что поэзия — на службе общества, а иначе она и не нужна вовсе. Обслуживались в первую очередь народные нужды, выявлялись социальные язвы. Сразу вспоминается Некрасов и гражданская (утилитарная, на службе общества) поэзия, но Некрасов — это не только «гражданином быть обязан»: «Помнишь ли труб заунывные звуки, // Брызги дождя, полусвет, полутьму?» Страшное, засасывающее «у-ы» выражает едва ли не больше и не больше, чем трагическое содержание текста...

---

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

Без такого «у-ы», без неповторимого звука поэзии, без индивидуальной работы над словом не будет совершеннейшей речи — да, в превосходной степени, причем без тени пафоса. Поэзия есть область, где создается — плавится, куется, сшивается — наша общелитературная речь, а наша мысль получает возможность чудесно широкого и глубоко-го выражения. Общеизвестно, сколько новоизобретенных слов Блока или Хлебникова вошли в нашу речь, словно всегда в ней были. Но ведь есть, по аналогии со скульптурой и живописью, еще и уже упомянутая речевая пластика, благодаря которой *словам тесно, а мыслям просторно* (эти слова, кстати говоря, тоже сказаны Некрасовым). *Язык, речь и текст* — Божьи дары, но тем сильнее ответственность человека за развитие этих ценнейших инструментов. И если мы сегодня можем философствовать или писать о сложных физико-математических процессах и явлениях, то потому в том числе, что когда-то два молодых человека рассуждали, уместен ли эпитет «раскидистый» применительно к существительному «тюлень» (из поэмы Брюсова «Царю Северного полюса», 1898–1900, и переписки автора с Иваном Коневским-Ореусом).

Существует, конечно, противоположная точка зрения: поэты, мол, «ходят пятками по лезвию ножа / и режут в кровь свои босые души» (Владимир Высоцкий), до раскидистых ли им тюленей, если речь идет о готовности говорить на износ. Так примирим же крайности: сначала научись вести речь, потом режь пятки и души сколько угодно. Сам Высоцкий, между прочим, стихотворцем был первоклассным, и семитомник Брюсова имелся в его домашней библиотеке.

Разумеется, о высшем развитии речевого модуса мы можем говорить лишь с поправкой на человеческую природу: что бы там ни утверждал Маяковский, поэт — *не* фабрика по производству шедевров. Каждый раз — штучная продукция, кустарное изделие, где-то и соскочит рука, изменит вкус. Но все дело в установке.

Она и сегодня — брюсовская.

\* \* \*

Соберем в цепочку и прокомментируем общеизвестные события начального периода творчества Брюсова. В № 9 журнала «Вестник Европы» за 1892 год увидела свет статья З. А. Венгеровой «Поэты-символисты во Франции». Упоминались Поль Верлен, Стефан Малларме, Артур Рембо, Жюль Лафорг и др. Текст Брюсов кратко законспектировал. 4 марта 1893 года в его дневнике появилась запись, широко опубликованная позже: «Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало. Надо выбрать иное. Без догматов можно плыть всюду <?>. Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу их: это декадентство и спиритизм. Да! Что ни говорить, ложны ли они, смешны ли, но они идут вперед, развиваются, и будущее будет принадлежать им, особенно если они найдут достойного вождя. А этим вождем буду я!»

Декадентство, буквально «упадочничество», характеризовалось отторжением принятых по умолчанию форм морали, сознательным моделированием из ряда вон выходящего социального поведения и стремлением найти или изобрести такие средства выразительности, чтобы можно было это запечатлеть. Молодой Брюсов, при всей своей интеллектуальной нагрузке, упорно преодолевал прирожденную застенчивость и всячески стремился перейти границы добропорядочности — отошлю читателя к его дневнику и восстановленным Н. А. Богомоловым купюрам в опубликованном тексте («Новое литературное обозрение», 2004, № 1). Спиритизм, одно из любимых развлечений российской публики среднего и высшего сословий в 1890-е годы, для Брюсова

был средством раздвинуть границы познания — до конца дней он свято верил: стоит поставить столочерчение на научную основу, и «темная завеса» между тем и этим мирами откроется.

Упомянув приведенный отрывок, часто обращают внимание на слова «этим вождем буду я» и говорят о *вождизме* Брюсова, его стремлении главенствовать и первенствовать во что бы то ни стало. Организовывать и руководить у него действительно получалось, и немало предприятий, возглавленных им, с 1890-х составило славу русской культуры Серебряного века. Но в начале 1890-х он был один и только мечтал как о группе единомышленников, так и о роли лидера для себя. В групповом существовании нет ничего нового для русской литературы: вспомним хотя бы знаменитые в начале XIX века литературные сообщества «Арзамас» во главе с Н. М. Карамзиным и «Беседа любителей русского слова» под эгидой Г. Р. Державина и А. С. Шишкова. Противостояние между ними долго питало умы российских критиков и много дало развитию литературоведения — вспомним хотя бы знаменитую работу Ю. Н. Тынянова «Архаисты и новаторы» (1929). А несколько десятилетий спустя приверженцы «чистого искусства» также объединились против представителей «утилитарного направления», причем победа тогда осталась за утилитаристами, и о величии Фета и Тютчева пришлось русской публике напоминать. И кто напомнил, как вы думаете? Брюсов...

Что он мыслил себя главой сообщества, которое существовало в начале 1890-х только в его воображении, естественно и психологически объяснимо. Чтение для юношества во второй половине позапрошлого столетия состояло во многом из жизнеописаний великих людей и ориентировало молодежь на свершения, открытия, смелые поступки, а Брюсов уже в детстве был гениальным читателем. Он не единственный представитель поколения, мечтавший «о подвигах и славе». В написанной для издания С. А. Венгера «Русская литература XX века» (1914) автобиографии он свидетельствовал о себе примерно в восьмилетнем возрасте:

В семье у нас держались того взгляда, что особой «детской» литературы существовать не должно, что дети должны читать то же, что взрослые. Поэтому мне рано были открыты не только шкафы нашей домашней библиотеки, но и вся та общественная библиотека, в которой мы были «записаны» (известная в Москве библиотека Черенина, позднее Отто). Чтение скоро стало моей страстью, и я без разбора поглощал книгу за книгой.

Далее перечисляется, что, собственно, он читал: биографии великих людей, приключенческие романы, научные сочинения, в том числе «Происхождение видов» Дарвина, Добролюбова и Писарева, русскую литературу знал плохо. «С беспечального детства» Брюсов был знаком с огромным пластом литературы, посвященной выдающимся деятелям прошлого.

Так что и здесь, как говорится, ничего специального. Амбиции Брюсова в тот момент — средство подстегнуть себя к движению по пути, начертанному интуитивно и, заметим, безошибочно. Не каждому культуртрегеру довелось выдумать, спланировать и воплотить в жизнь целую эпоху в искусстве...

22 марта 1893 года — следующая запись в дневнике Брюсова, не менее известная: «Что если бы я вздумал на гомеровском языке писать трактат по спектральному анализу? У меня не хватило бы слов и выражений. То же, если я вздумаю на языке Пушкина выразить ощущения *Fin de siècle*'я. Нет, нужен символизм!» Здесь, заметим, в качестве путеводной звезды выступает не декадентство — социальный эпатаж как предмет художественного воссоздания неуспешно соперничает с уходом в глубины собственной

личности и наблюдением за тем, что на первых порах Брюсов назвал «тонкими, едва уловимыми настроениями», а позже, в пору творческой зрелости, — «темными, тайными чувствованиями» («Ключи тайн», 1903).

1894 годом датируются первый и второй выпуски коллективных сборников «Русские символисты». Осенью 1894 года Брюсов познакомился с Константином Дмитриевичем Бальмонтом (1867–1942) — к тому времени автором «Сборника стихотворений» (1890; тираж почти полностью был им уничтожен) и «Под северным небом» (1894), переводчиком современной скандинавской литературы. В 1895 году Бальмонт выпустил книгу «В безбрежности». В том же 1894-м Брюсов познакомился с «петербургским символистом» Александром Михайловичем Добролюбовым (1876–1945), автором книги «Natura naturans. Natura naturata» («Природа творящая. Природа сотворенная», 1895). Летом (в середине августа) 1895-го вышел третий сборник «Русские символисты». В том же августе вышло первое издание книги стихов Брюсова «Chefs d'oeuvre», в апреле 1896-го — второе издание.

Первый выпуск «Русских символистов» включал в себя предисловие «От издателя» Маслова (псевдоним Брюсова) и 18 его стихотворений. «Маслов» писал: «Нисколько не желая отдавать особого предпочтения символизму и не считая его, как это делают увлекающиеся последователи, „поэзией будущего“, я просто считаю, что и символистическая поэзия имеет свой *raison d'être* [разумное основание]. <...> я считаю нужным напомнить, что язык декадентов, странные, необыкновенные тропы и фигуры, вовсе не составляет необходимого элемента в символизме. <...> Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение». Перечислим стихотворения: «Пролог» («Гаснут розовые краски...»), «Из Верлена» («Небо над городом плачет»), «Из Метерлинка» («Сердце, полное унынием...»); позднее, в переработанном виде, текст вошел в авторскую книгу Брюсова «Juvenilia»), диалогия «Первое счастье», «С португальского» («Полутемное окошко...»), «Из Верлена» («Здесь, в укромной беседке...»), «Звездное небо бесстрастное...», «Вечером перед церковью», «Сонет из Верлена» («Подруги юности и молодых желаний...»), цикл «Новые грезы» из семи стихотворений и «Заключение». После шла подборка Александра Миропольского (псевдоним А. А. Ланга; в книжном магазине его отца Брюсов покупал издания французских поэтов-новаторов): два стихотворения в прозе и еще два, в которых применяется принцип регулярного стиха.

Сразу привлекают внимание некоторые частности. Во-первых, стремление держать дистанцию между собственной позицией и мнением издателя-Маслова, ведь «увлекающийся последователь» — Брюсов и есть. Во-вторых, обилие отсылок к западноевропейской литературе, что показывает связь с русской литературной традицией — и пушкинской с его «Из Alfieri» или «Из Пиндемонта», и лермонтовской с его спящими горными вершинами.

Едва ли не самое известное из ранних брюсовских стихотворений — «Заключение» (1892), позже получившее название «Самоуверенность». Популярность его скандальна благодаря знаменитому колкому и едкому анализу философа и поэта Владимира Сергеевича Соловьева (1853–1900) в «Вестнике Европы»: «Несмотря на „ледяные аллеи в атласном саду“, сюжет этих стихов столько же ясен, сколько и предосудителен. Увлекаемый „полетом фантазий“, автор засматривался в дощатые купальни, где купались лица женского пола, которых он называет „феями“ и „наядами“. Но можно ли пышными словами заглаживать поступки гнусные? И вот к чему в заключение приводит символизм! Будем надеяться по крайней мере, что „ревнивые доски“ оказались на высоте своего призвания. В противном случае „золотистым феям“ оставалось бы

только окатить нескромного символиста из тех „непонятных ваз“, которые в просторечии называются шайками и употребляются в купальных для омовения ног».

Философ порезвился, конечно, всласть, но взглянем все-таки на текст.

Золотистые феи	Непонятные вазы
В атласном саду!	Огнем озаря,
Когда я найду	Застыла заря
Ледяные аллеи?	Над полетом фантазий.
Влюбленных наяд	За мраком завес
Серебристые всплески,	Погребальные урны,
Где ревнивые доски	И не ждет свод лазурный
Вам путь преградят?	Обманчивых звезд.

В разборе Соловьева нет почти ничего из художественных образов стихотворения. Критик выхватил из контекста мотив воды и интерпретировал его, прямо скажем, пошловато, только снижение это к поэту отношения не имело. Между тем такого сияния — золото и лед в первом катрене (атлас дает такие красивые отсветы), серебро и плеск во втором (а вот доски там действительно, кажется, не у места, слишком они плотные), огонь и полет в третьем — русская поэзия тех лет не знала.

Справедливости ради укажем: на первый сборник «Русских символистов» вышло еще четыре рецензии, и все уничижительные.

Второй сборник состоял из сочинений уже десяти авторов, из которых четыре, включая Брюсова и Александра Миропольского, были реальными людьми, скрывшимися за псевдонимами, остальные же — мистификации Брюсова. Он не просто выдумывал имена, но имитировал и особую поэтическую манеру и нигде не повторился. Тот же принцип — соседство под одной обложкой масок и реальных поэтов, пусть и выступивших под псевдонимами, — выдержан в третьем сборнике, правда, здесь уже соотношение иное: реальных лиц больше, чем вымышленных: имя Г. Заронин принадлежит Александру Васильевичу Гиппиусу, 16-летнему сочинителю, о ту пору гимназисту; Н. Нович — это Николай Николаевич Бахтин, тогда 28-летний переводчик и преподаватель; Эрл. Мартов — Андрей Эдмундович Бугон, 23-летний московский поэт. Не взял псевдонима, помимо Брюсова, только Виктор Евстафьевич Хрисонопуло, 19-летний одесский поэт. Он прислал Брюсову семь стихотворений, в книгу вошло одно, позже заслужившее сомнительную честь быть пародированным Владимиром Соловьевым, который и второй сборник без внимания не оставил. Брюсов, между прочим, сетовал, что его соратники несерьезно относятся к творчеству.

По мере выхода изданий полемический пафос редактора-издателя нарастал. Первому выпуску он предпослал, как мы видели, нейтральное предисловие, носившее ознакомительный и едва ли не научный характер. Второй выпуск открывается текстом «Ответ» с обращением: «Очаровательная незнакомка!», причем под «незнакомкой», подозреваю, подразумевается Владимир Соловьев, поскольку ряд положений вступления перекликается с высказанными Соловьевым инвективами. Наконец, в третьем выпуске помещена статья «Зоилам и аристархам», в которой Брюсов не отказался от просветительской задачи, но дал себе волю оценить качество критики: «Прежде всего мы считаем, что большинство наших критиков были совершенно не подготовлены к той задаче, за которую брались. Оценить новое было им совсем не под силу, и потому приходилось довольствоваться общими фразами и готовыми восклицани-

ями. Все негодующие статейки и заметки не только не нанесли удара новому течению, но по большей части даже не давали своим читателям никакого представления о нем».

В 1914 году Брюсов вспоминал: «В двух выпусках „Русских символистов“, которые я редактировал, я постарался дать образцы всех форм „новой поэзии“, с какими сам успел познакомиться: vers libre, словесную инструментовку, парнасскую четкость, намеренное затемнение смысла в духе Малларме, мальчишескую развязность Рембо, щегольство редкими словами на манер Лорана Тальяда и тому подобное, вплоть до „знаменитого“ своего „одностишия“, а рядом с этим — переводы образцов всех виднейших французских символистов. Кто захочет пересмотреть две тоненькие брошюры „Русских символистов“, тот, конечно, увидит в них этот сознательный выбор образцов, делающий из них как бы маленькую хрестоматию».

Но вот в первом издании своей книги стихов «Chefs d'oeuvre» Брюсов писал уже без всякой надежды на понимание: «„Chefs d'oeuvre“ — последняя книга моей юности; название ее имеет свою историю, но никогда оно не означало „шедевры моей поэзии“, потому что в будущем я напишу гораздо более значительные вещи (в 21 год позволительно давать обещания!). Печатаю свою книгу в наши дни, я не жду ей правильной оценки ни от критики, ни от публики. Не современникам и даже не человечеству завещаю я эту книгу, а вечности и искусству».

Напрашивается вывод, что читателя ждали, по мнению автора, *шедевры среди современной поэзии*. Насколько эта догадка справедлива, следует проверить, посмотрев на то, что представляла собой русская поэзия на момент выхода «Русских символистов» и «Chefs d'oeuvre». Пристальный взгляд покажет, насколько органична для эпохи нечувствительность Соловьева-критика к брюсовскому образному ряду — к тому, что и составляет существо искусства.

\* \* \*

Кумиром русской читающей публики в 1880-е годы был Семен Яковлевич Надсон (1862—1887), и юный Брюсов также отдал ему дань. Первая книга Надсона (1885) имела оглушительный успех и выдержала два переиздания еще при жизни рано умершего поэта (1887), в 1886 году получившего Пушкинскую премию. Его ранняя смерть от туберкулеза закрепила образ страдальца, прожившего безрадостно и мучительно, всеми гонимого, отвергнутого, хранившего в сердце любовь к людям и *сгоревшего* за свою любовь. Для сравнения: «Вечерние огни» Фета остались не распроданными при жизни автора, а метафора *сгоревшего человека*, ставшая расхожей среди русской интеллигенции, принадлежит как раз Фету («Когда читала ты мучительные строки...»). Но послушаем Надсона:

Наше поколение юности не знает,  
Юность стала сказкой миновавших лет;  
Рано в наши годы дума отравляет  
Первых сил размах и первых чувств рассвет.  
Кто из нас любил, весь мир позабывая?  
Кто не отрекался от своих богов?  
Кто не падал духом, рабски унывая,  
Не бросал щита перед лицом врагов?  
Чуть не с колыбели сердцем мы дряхлеем,  
Нас томит безверье, нас грызет тоска...

Даже пожелать мы страстно не умеем,  
Даже ненавидим мы исподтишка!..

Первое, что бросается в глаза, — заимствование основного мотива поколения у Лермонтова. Следующее — бедность рифм. А потом придет ощущение, что и о рассвете чувств, и о дряхлости сердца мы когда-то уже читали.

Александр Блок сказал о Надсоне: «поучительнейшее литературное недоразумение», — но это было позже, в эпоху Серебряного века. А в момент выхода книг это была совершенная в своем роде реализация программы «утилитарной критики», главой которой был Николай Константинович Михайловский (1842—1904), отмеченный и среди нелицеприятных рецензентов Брюсова. В середине столетия именно Михайловский воспитал когорту единомышленников, считавших, что искусство — одно из средств борьбы за социальную справедливость, и других задач у него нет. В том, что Фет после разгрома поборников «чистого искусства» на несколько лет перестал писать стихи, есть доля вины Михайловского, клеймившего соотечественников-инакомыслящих. А ведь если вдуматься, эта группа поэтов всего-то навсего добивалась независимости творчества от внеэстетической реальности, от темы, и делала акцент на языковых поисках, на попытке добиться пластики поэтической речи, то есть особых внутренних связей на всех уровнях, от фонетики и грамматики до смысла. В том же 1887 году, когда не стало Надсона, Фет, уже обласканный царским семейством, писал:

Как беден наш язык! — Хочу и не могу. —  
Не передать того ни другу, ни врагу,  
Что буйствует в груди прозрачною волною.  
Напрасно вечное томление сердец,  
И клонит голову маститую мудрец  
Пред этой ложью роковою.

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук  
Хватает на лету и закрепляет вдруг  
И темный бред души и трав неясный запах;  
Так, для безбрежного покинув скудный дол,  
Летит за облака Юпитера орел,  
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах.

Характерно, что в этом стихотворении, одном из известнейших у Фета, мы можем обнаружить и речевые клише, и неловкие эпитеты: язык был действительно беден, и надо было либо извиваться на прокрустовом ложе нормы, либо менять ее.

Образ поэта, предложенный Михайловским, соответствовал христианской модели: общество приняло и полюбило мученика с терновым венцом на челе (отождествление идет опять-таки от Лермонтова, от «Смерти поэта»), народного заступника, готового отдать жизнь за благополучие своего кумира — и отдающего ее. Нельзя сказать, что Брюсов пропустил столь богатый образ: в стихотворении «Поэту» венок поэта — «из терний», но мученичество он принимает за поиск «сочетаний слов».

Удивительнее всего, что почти никто в 1850—1880-е годы не заметил, как подчинение задач поэзии посторонним по отношению к искусству вопросам с роковой неизбежностью привело к оскудению поэтического репертуара.

Все-таки *почти*. Нельзя сказать, будто сложившаяся ситуация совершенно не волновала поэтов в 1880-е годы. Так, например, среди авторов, которых внимательно читал Брюсов, был Николай Максимович Минский (1856–1937). Его можно считать переребечником из лагеря утилитаристов к «чистоискусникам». Он в свое время написал несколько народолюбческих стихотворений, которых потом стеснялся. В 1884 году прочитал отрывок из «Исповеди» Льва Толстого и возмутился: Толстой отрицал необходимость искусства. Вот этот фрагмент «Исповеди»:

«Искусство, поэзия?..» Долго под влиянием успеха похвалы людской я уверял себя, что это — дело, которое можно делать, несмотря на то, что придет смерть, которая уничтожит все — и меня, и мои дела, и память о них; но скоро я увидел, что и это — обман. Мне было ясно, что искусство есть украшение жизни, заманка к жизни. Но жизнь потеряла для меня свою заманчивость, как же я могу заманивать других? <...> И я стал сблизиться с верующими из бедных, простых, неученых людей, с странниками, монахами, раскольниками, мужиками. <...> И я стал вглядываться в жизнь и верования этих людей, и чем больше я вглядывался, тем больше убеждался, что у них есть настоящая вера, что вера их необходима для них и одна дает им смысл и возможность жизни. <...> И я полюбил этих людей. Чем больше я вникал в их жизнь живых людей и жизнь таких же умерших людей, про которых читал и слышал, тем больше я любил их, и тем легче мне самому становилось жить. Я жил так года два, и со мной случился переворот, который давно готовился во мне и задатки которого всегда были во мне. Со мной случилось то, что жизнь нашего круга — богатых, ученых — не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл. Все наши действия, рассуждения, наука, искусства — все это предстало мне как баловство. Я понял, что искать смысла в этом нельзя. Действия же трудящегося народа, творящего жизнь, представились мне единым настоящим делом. И я понял, что смысл, придаваемый этой жизни, есть истина, и я принял его.

Маленькая ремарка: искусство у русского народа было везде, во всех сферах домашней жизни, исключая разве что сельскохозяйственные орудия. И в творчестве принимали участие мужчины и женщины, потому что если расписать прялку могла и женщина, то уж вырезать ее из древесного ствола, конечно, только мужчина.

Что же касается противопоставления искусства и труда, для нас сегодня абсурдно, то это столь же естественно для 1880-х, как эстетическая глухота Соловьева. Звуки сладкие и молитвы изливались, как полагали многие, сами собой.

Минский противопоставил Толстому статью «Старинный спор», вышедшую в киевской газете «Заря» в 1884 году. Его целью стала защита «самостоятельного значения поэзии и ее первенствующей роли среди других проявлений человеческого духа»: с его точки зрения, свободное творчество даже одного автора происходит во имя общего блага человечества. Главным для автора стала искренность художника, раскрывающего *свой* внутренний мир перед *всеми*. С негодованием отметив, что «русская муза стала <...> служанкой у торжествующей публицистики», Минский заявил: «<...> искусство творит новую природу. Творчество существует только в искусстве. <...> Рафаэль и Шекспир, не открыв ни одного точного закона природы, создали каждый по новому человечеству. <...> Мы наслаждаемся произведениями искусства потому, что, благодаря им дряхлый, приевшийся нам мир заменяется для нас новым, трепещущим жизнью и красотой». А вот что, с точки зрения Минского-поэта, делает мировоззрение утилитаристов с человеческой личностью:

О, если бы скорбеть душистый мог цветок,  
 Случайно выросший на поле битвы дикой,  
 Забрызганный в крови, затоптанный в песок, —  
 Он бы, как я, скорбел... Я с детства слышал крики  
 Вражды и мук. Туман кровавый заволок  
 Зарю моих надежд прекрасных и стыдливых.  
 Друг! Не ищи меня в моих стихах пытливых.

О потере «себя» в поэзии Брюсов и думать не хотел. Другое дело, что в стихах он создавал лучшего себя, созидал свое «я», чтобы отдать его современникам — такая обратная сторона модернистского солипсизма и индивидуализма. А вот что следование идеологическим клише, навязанным со стороны даже из лучших побуждений, влечет к потере самости, Минский показал ясно.

В 1891 году Брюсов читал не только Минского, но и Константина Михайловича Фофанова (1862–1911), о котором записал: «Поэт симпатичный. Есть фантазия и блестящие поэзии. Меньше мысли, и часто она — азбучная истина. Надо бы больше обработки стиха, потому что, несмотря на всю внешнюю отделку и внимание, обращенное на звуковую сторону, часто одно неудачное выражение, вставленное иногда только ради рифмы, нарушает общую гармонию впечатления». Фофанова и Мережковского в автобиографическом сочинении «Из моей жизни» он назвал «главнейшими лицами русской поэзии». «Блестки» Фофанова можно оценить и сегодня: «Я окно распахнул: душный воздух тяжел пред грозой, / В белой ночи чуть блещет мерцанье почившего дня» («Сонет»), «И наши дни когда-нибудь века / Страницами истории закроют» («Стансы»; оба текста 1888).

Наконец, в ряду тех, чье творчество характеризует добрюсовское состояние русской поэзии, нужно назвать Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865–1941). Его вторая книга «Символы» (1892) имеет важное в нашем случае название. Правда, то, что Мережковский назвал *символами*, для нас, скорее, *знаки* — это объекты культуры, имеющие в истории человечества определенный смысл, или устоявшиеся в поэзии выражения, определяющие некоторые состояния души (такова петербургская поэма «Смерть»). Символами становятся или герои историй, содержание которых переложено стихами, опирающимся на традицию Пушкина и Лермонтова, или темы чисто лирических стихов (одиночество, небо, море) — их в книге сравнительно мало. В «Одиночестве» (1890) Мережковский выказал себя последователем Тютчева («Поверь мне: люди не поймут // Твоей души до дна!..»), в другом случае вступил в диалог с Надсоном: «Что ты можешь? В безумной борьбе // Человек не достигнет свободы» (1891).

Кроме Виктора Петровича Буренина (1841–1926), который после 1870-х годов (до этого он был очень хорошим критиком) почему-то возненавидел литературу и последовательно клеймил все, что ни попадало ему под руку, книгу Мережковского отрецензировал в «Северном вестнике» Аким Львович Вольнский (1861–1926), с начала 1890-х годов активно теснивший Михайловского с позиций ведущего критика, продвигая новое — модернистское — мировоззрение. Вольнский назвал все произведения Мережковского «перепевом» Надсона и Минского и определил перепев как «фальшиво-тенденциозный, резонерски холодный, то вялый и растянутый, то несдержанно крикливый и несдержанно патетичный». Мировоззренческий перелом Мережковского от гражданственности к эстетизму Вольнский определил как следование моде, как «вечные шатания» «декадентского таланта мелкого пошиба», обвиняя автора

в «претенциозной аффектации», «обдуманной тенденциозности», так как «черты мистицизма, рассеянные в „Символах“, являются какими-то случайными придатками к совершенно обычным и банально разработанным сюжетам, какою-то сухой и раздражающей дидактикой, вставленной между многочисленными тирадами подогретого литературного красноречия».

В 1892 году Мережковский выступил с докладом, а затем, в 1893 году, и статьей «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Среди причин упадка литературы он называет эпигонство, отсутствие талантов и «упадок языка», обусловленный характером критики, переживающей дурное влияние Писарева, использование «сатирической манеры», «рабьего эзоповского языка»: «Насильственное и тяжелое остроумие, хитрые намеки, ужимки, сатирические гримасы — все это вошло в плоть и кровь газетного жаргона. Рабий язык может быть оправдан только высочайшим внутренним благородством и отвагою сатиры; иначе он бесцелен и противен. Ясность, простота речи становятся все более и более редкими достоинствами». Мережковский говорил о символизме как будущем искусства, но определения не дал, и можно лишь попытаться вывести его, проведя микроанализ текста статьи: символ — то, что протупает сквозь реалистические подробности, что дает отсвет идеала, откровение божественной стороны человеческого духа.

Волынский подверг критике не только книгу Мережковского, но и первый—второй выпуски «Русских символистов» и «Natura naturans» Добролюбова. Рецензия вышла в «Северном вестнике» в 1895 году, и в ней Волынский все же отметил несколько стихотворений Брюсова, поставленных, правда, ниже произведений Фофанова: «В двух выпусках московских символистов мы нашли только два-три стихотворения за подписью Валерия Брюсова, в которых бьется живое и более или менее понятное человеческое чувство. Но и эти стихотворения не поднимаются над уровнем самой ординарной версификации, и по художественной отделке, по свежести психологических настроений бесконечно ниже истинно-талантливых и, временами, тоже бесформенных, декадентски-загадочных стихотворений Константина Фофанова». Однако в рецензии Волынского есть пассаж, очень важный для нас:

Искусство никогда не может превратиться в механическую передачу определенной мысли или настроения. Между моментом, когда идея впервые блеснула в сознании, и выражением этой идеи должна совершиться некоторая *таинственная* работа (здесь и далее выделено мною. — В. К.), которая в результате и дает настоящие слова, смелые уподобления, фразы, рисующие цельные поэтические картины или движение лирического чувства. Именно в этой работе, *скрытой от сознания*, невидимой для самого художника, представляющей для истинного таланта живую импровизацию, и проявляется творящая сила искусства. В ком эта работа слаба, бледна, лишена самобытности, в ком впечатления жизни не возбуждают глубоких и тревожных брожений, в том, при всех напряжениях ума, при самых пламенных желаниях следовать за веком, мы никогда не найдем таланта, который в самом деле выводит искусство на новые пути. *Все дело в таланте.*

Что получается, если следовать Волынскому, который в этом смысле стоял на тех же позициях, что и Мережковский? Талант — от Бога. Новые выражения, краски и оттенки могут прийти в искусство только как результат *таинственной работы, скрытой от сознания самого поэта*. То есть перед нами два представителя интуитивизма в творчестве.

Чего же хотел Брюсов, изучая сборники французских символистов, давая в сборниках «Русские символисты», как он позже оценил, образцы новой современной по-

эзии? Он хотел *рационализировать работу над стихом* настолько, насколько это возможно, нащупать границы, до которых, обладая даром Божиим, может дотянуться поэт, стремясь к совершенству своего высказывания. Не переключившись на Творца, наделившего художника талантом, ответственность за создание искусства, Брюсов по самой сути своей деятельности утверждал то самое *сотворчество, сотрудничество* Бога и человека, о котором говорила русская религиозная философия. Поэт, с точки зрения Брюсова, обязан трудиться, подбирая пресловутые сочетания слов. Вот потому-то и сказано в стихотворении «В ответ» (1902):

Вперед, мечта, мой верный вол!  
Неволей, если не охотой!  
Я близ тебя, мой кнут тяжел,  
Я сам тружусь, и ты работай! —

еще несколько строк, за которые автору досталось: *мечту* — и вдруг запрягать на тяжелые работы?.. Но без тяжелого, изматывающего труда Брюсов не видел, не понимал созидания.

...Ничто в культуре не проходит бесследно. Настроения скорби о бесправном народе (существовал даже термин «писатели-скорбники») активнее, чем что-либо другое, подготовили появление русского декадентства: отрицание общественных устоев поменяло привязку, вот и все. С другой стороны, смешение представлений о поэте, пророке, борце за идею послужило уходу целого ряда поэтов — среди них и Минский, и Мережковский, и позже многие зрелые русские символисты, тот же Александр Добролюбов — в духовные учителя, в теурги, в пророки и т. д. Всему этому Брюсов решительно сопротивлялся: считая поэзию отдельной областью деятельности, достойной особенного внимания, он считал избыточным путать и смешивать ее с какими бы то ни было иными.

\* \* \*

После «Chefs d'oeuvre» последовали книги «Me eum esse» («Это — я», 1896—1897); «Tertia vigilia» («Третья стража», 1897—1900), с которой началось признание Брюсова как поэта; «Urbi et orbi» («Граду и миру», 1900—1903); «Στεφανος» («Венок», 1903—1905), «Все напевы» (1906—1909). А дальше началось то, что называется «закатом Брюсова»: «Зеркало теней» (1909—1912), «Семь цветов радуги» (1913—1915), «Стихи Нелли» (1913), «Девятая камена» (1915—1917; девятая книга стихов; подготовлена поэтом к печати в 1917 году, не издана при его жизни. Отдельные стихотворения печатались. Впервые книга в полном виде увидела свет в 1973 году), «Сны человечества» (1913; стилизации), «Последние мечты» (1917—1919), «В такие дни» (1919—1920), «Миг» (1920—1921), «Дали» (1922), «Меа» («Спешу», 1924).

В той же венгеровской автобиографии, закончив описывать историю с «Русскими символистами» и «Шедеврами», он перешел к перечислению литературных знакомств с Бальмонтом, Добролюбовым, Фриче, Коганом, Шулятиковым, Марком Крилицким, Курсинским. Состоялось и знакомство с Владимиром Васильевичем Гиппиусом, будущим преподавателем Тенишевского училища, где обучался Мандельштам. Отдельное место занял Иван Коневской. Далее Брюсов перешел к тому периоду, когда постепенно начал входить в литературный процесс. Сначала это был журнал «Русский архив» (1898), в котором Брюсов три года был секретарем редакции, очень мно-

гому научился, а главное — понял, что можно совмещать поэзию с историко-филологическими штудиями, чем и занимался всю дальнейшую жизнь. Очень важны слова из этой автобиографии:

В дальнейшем (если не говорить здесь о «романах» моей жизни, для чего, конечно, еще не настало время) моя биография сливается с библиографией моих книг и моих других печатных работ.

Что такое «закат Брюсова», был ли он, чем вызван или — чем вызвано такое определение? В 1910-м прозвучали слова о «смерти символизма». К тому времени подросло новое поколение поэтов, которому хотелось заявить о себе. Напомним, что Николай Степанович Гумилев (1886—1921) был учеником Брюсова, а Велимир (Виктор Владимирович) Хлебников (1885—1922) — второго лидера символистов, Вячеслава Ивановича Иванова (1866—1949). В резких выступлениях молодых поэтов сказалось не только русское культурное, от Петра I идущее обыкновение отрекаться от прошлого, демонстративно рвать с предыдущими эпохами развития. Во многом был виноват сам Брюсов, настаивавший на новизне поэтической речи во что бы то ни стало. Парадоксально, что при этом понимание преемственности литературного процесса было свойственно ему в большей мере, чем кому бы то ни было из современников.

В 1910-е годы Брюсов занимался тем же, что и раньше. Он сам и представители его поколения были лучше образованны, чем демократы-разночинцы в массе (Надсон — военный). Брюсов учился у молодых, изучал их приемы так же, как ранее изучал французов. В каждой его книге обнаруживаются и слабые стихи, и шедевры: «Сон» («Ты вновь меня ведешь, и в отдаленье, робко...», 1910, «Зеркало теней»), «Три кумира» («В этом мутном городе туманов...», 1913, «Семь цветов радуги»), «Миги» («Бывают миги тягостных раздумий...», 1918, «Последние мечты») и др. Эти примеры взяты из книг без особого старания, стихотворений такого качества там множество. Интересен один текст, «Зимой» (1923, в авторские книги не включался), который почему-то редко читают и еще реже анализируют:

Дуй, дуй, Дувун! Стон тьмы по трубам,  
Стон, плач, о чем? по ком? Здесь, там —  
По травам, ржавым, ах! по трупам  
Дрем, тминов, мят, по всем цветам,  
Вдоль троп упавших тлелым струпом,  
Вдоль трапов тайных в глушь, где стан,  
Где трон вздвигал, грозой да трусом  
Пугая путь, фригийский Пан.

Кажется, это своего рода реквием по Хлебникову — и едва ли не лучший из возможных: старший поэт поставил младшему памятник, что «из строф созвучных сложен», усвоил и развил его приемы словообразования, обогатив фонетической игрой...

Таков краткий очерк состояния русской литературы на момент выхода первых книг Брюсова. Таковы задачи, поставленные поэтом перед собой. Обратим внимание, что мировоззрение культурного героя русского модернизма, раз сформировавшись, фактически не претерпевало никаких изменений. Исследователь В. Э. Молодяков, давший биографии Брюсова (вышла в серии «Жизнь замечательных людей», 2020) подзаголовок «Будь мрамором», поступил как нельзя лучше: Брюсов видится нам цель-

ным, будто и вправду изваянным раз и навсегда. Никогда не отрекался он и от своих книг, разве что продолжал мистифицировать читателя, до последнего утверждая, будто его собственные литературные маски из «Русских символистов» — реально существовавшие люди.

Брюсову удалось почти невозможное: до сих пор удивляешься, какой же чуткостью надо было обладать, чтобы в *воздухе эпохи*, в *шуме времени* уловить новые веяния, легкое дуновение, со временем оказавшееся массовым порывом к эстетическим открытиям и откровениям. Кстати говоря, в пору зрелости мэтр предпринял вторую попытку такого рода, захотев выстроить историю родной словесности по римскому образцу: Золотой век (этому соответствовали бы Пушкин и Лермонтов), Серебряный (Тютчев, Фет) и время поисков речи, оставшееся без своего метафорического металла. Увы, затея не удалась, и мы традиционно называем «серебряными» струны модернистов. Но показательно, что время речевых исканий Брюсов хотел отделить от предыдущих двух эпох, каждая из которых со своей стилистикой.

Реальное развитие поэзии показало, насколько Брюсов был прозорлив. Недаром вот уже больше ста лет продолжают появляться многообразные «студии стиха», существует Литературный институт, носящий имя Максима Горького и чтущий память Александра Герцена, памятник которому стоит во внутреннем дворике. Но давайте помнить, что основателем уважаемого учебного заведения явился все-таки Брюсов, а не Герцен, не Горький и не кто-либо еще. Главный проект его жизни оказался не просто удачным — он и выдержал и многократные испытания временем, и разросся, приобрел множество новых измерений.

Главное, конечно, — чтобы Брюсова читали.