

Н.А. Молчанова

**«ВСЮ ЖИЗНЬ ХОЧУ СОЗДАТЬ
ИЗ СВЕТА, ЗВУКА...»**

Вопросы поэтики лирики К.Д. Бальмонта

**НАУКА-ЮНИПРЕСС
Воронеж
2011**

УДК 882(09)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8 Бальмонт К.Д.
М761

Молчанова Н.А.

«Всю жизнь хочу создать из света, звука...»: Вопросы поэтики лирики К.Д. Бальмонта / Н.А. Молчанова. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011. – 168 с.

ISBN 978-5-4292-0015-6

В статьях, вошедших в сборник, анализируются разные аспекты поэтики К.Д. Бальмонта, выявляются основные тенденции его творческого развития в контексте русской литературы первой трети XX века.

*На обложке воспроизведен фронтиспис Л.С. Бакста
«Колокольный звон. Памяти В.Э. Борисова-Мусатова»
для журнала «Золотое руно», 1906, № 3.*

ISBN 978-5-4292-0015-6



9 785429 200156

© Молчанова Н.А., 2011

СОДЕРЖАНИЕ

Мифопоэтическая картина мира в книге К. Д. Бальмонта «Ясень. Видение Древа»	4
Бог в творческой эволюции К. Д. Бальмонта	21
К.Д. Бальмонт и Египет	30
«Доля» и «воля» России в эмигрантской поэзии К. Д. Бальмонта 1920-х – 1930-х годов	44
Фольклорная стилизация в книге К.Д. Бальмонта «Жар-птица»	69
Трансформация сектантских песнопений в книге К.Д. Бальмонта «Зеленый вертоград»	79
Метаморфозы мифологемы «Поэт – “сын Солнца”» в лирике К.Д. Бальмонта начала 1900-х годов	86
Экспрессионистические тенденции в поэзии К.Д. Бальмонта (к постановке проблемы)	96
Символика «мирового кольца» в поэзии К.Д. Бальмонта	106
Символика «пустыни» в поэзии К.Д. Бальмонта	110
Символика «пчелы» и «мёда» в лирике К.Д. Бальмонта	115
«Художник-Дьявол» К.Д. Бальмонта и становление философской поэмы русского символизма	121
«Сонеты Солнца, Мёда и Луны» в творческой эволюции К.Д. Бальмонта	126
«Детскость» мировосприятия в романах И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» и К.Д. Бальмонта «Под новым серпом» ..	133
Строительная миссия «камня» в книгах О.Э. Мандельштама «Камень» и К.Д. Бальмонта «Белый Зодчий»	142
«Поэт с утренней душой» в художественном сознании А. Блока	148
Список работ Н.А. Молчановой о творчестве К.Д. Бальмонта	157

МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА В КНИГЕ К. Д. БАЛЬМОНТА «ЯСЕНЬ. ВИДЕНИЕ ДРЕВА»

Лирика К.Д. Бальмонта 1910-х годов до сих пор остается серьезным пробелом в изучении творчества поэта и традиционно оценивается под знаком «упадка», усугубившегося распадом русского символизма как единого литературно-эстетического направления. Между тем, в «Зареве зорь» (1912), в «Белом Зодчем» (1914) и особенно в книгах «Ясень. Видение Древа» (1916) и «Сонеты Солнца, Мёда и Луны» (1917) поэт раскрывает совершенно неожиданные грани своего таланта, сохраняя приверженность символизму и одновременно своеобразно перекликаясь с постсимволистскими тенденциями литературы.

Программное значение для всей лирики Бальмонта имела его книга «Поэзия как волшебство» (1915). В условиях, когда шла оценка духовно-эстетических возможностей символизма (статья «Заветы символизма» Вяч. Иванова в журнале «Аполлон» и выступления там же А. Блока, В. Брюсова, А. Белого, статья Ф. Сологуба о символизме в журнале «Заветы») и когда провозглашали свои манифесты акмеисты и футуристы, работа Бальмонта тоже воспринималась как своего рода запоздалый манифест поэта-символиста.

Характеризуя 1910-е годы как особый период развития символизма, Н. Пустыгина отмечает: «Сохранение веры в то, что реальность искусства выше исторической и эмпирической, ведет большинство представителей течения от поэзии и критики – к общей теории литературы, к поэтике»¹. В ряду исследований символистов в области поэтики Бальмонту, по-видимому, ближе всего были «Основы стиховедения» В. Брюсова, «Магия слов», «Глоссалалия. Поэма о звуке» А. Белого. Однако Бальмонт в своей работе «Поэзия как волшебство» совершенно не касается, условно говоря, ни «брюсовской», ни «вячеславоивановской»

концепций символизма, не упомянуты в ней и внутренне созвучные работы А. Белого. Он развивает собственные представления о сущности и цели поэтического творчества. Его работа написана как трактат, но, выраженный поэтически-метафорическим языком, он трудно поддается логическому истолкованию. Об этом хорошо сказал в рецензии после выхода книги в свет В. Ходасевич: «Эту небольшую книжку, неоднократно прочитанную автором публике, менее всего можно назвать *исследованием* о природе поэзии. Она сама должна быть причислена к созданиям поэтическим <...>. Она сама по себе лирика» («Русские ведомости». 1916. 6 января).

Тем не менее, данная книга, по мнению Е.П. Беренштейна, «постулирует телеологию художественного творчества»². Основные положения бальмонтовской «Поэзии как волшебства», схематизируя, можно изложить так. Мир, будучи двойственным, нуждается в преображении и совершенствовании, и это делает Бог, в том числе через человека-поэта. Оба – и Бог, и поэт-творец творят красоту. Принципиальное значение имели «точки соприкосновения» этих положений с поэтическим творчеством К.Д. Бальмонта второй половины 1910-х годов, в частности, с книгой «Ясень».

Книга «Ясень. Видение Древа» была задумана Бальмонтом в качестве итоговой, как своего рода «энциклопедия» собственной лирики. «Это самая благородная книга, которую я написал»³, – признавался поэт в письме к Е. Цветковской от 5 сентября 1915 года. Д. Выгодский в обзоре лирики поэта, сделанном немного позднее по поводу выхода в свет «Сонетов Солнца, Мёда и Луны», подчеркивал: «“Ясень” – вершина, не многим уступающая прежним достижениям поэта»⁴.

Высокий уровень единства и «выдержанности» (К. Бальмонт) всех мотивов и настроений привел к тому, что в «Ясене» поэт отказался от дробления на разделы, присущего предшествующим сборникам. В книге можно обнаружить зачатки единого лирико-мифологического сюжета, воссоздающего панораму истории человеческой цивилизации от «утра вселенной» до апокалипсиса, причем в развитии этого сюжета активную роль играют архаические древние мифы, христианские идеи, естественнонаучные и философские концепции XIX – XX веков.

В основе сложной образной системы «Ясеня» лежало обращение к космогоническим архетипам. «Воздействие архетипа... сильно потому, что в нем говорит голос более мощный, чем наш собственный, – утверждал К.Г. Юнг. – Кто бы ни говорил в первобытном образе, он говорит тысячью голосов; он очаровывает и поработывает, и в то же время несет идею, которая через частное посылает нас в область неизбывного. Он трансмутирует нашу личную судьбу в судьбу человечества»⁵.

Центральный образ – «древо жизни» Иггдрасиль – представлял собой новую попытку синтеза объективного и субъективно-го начал мифо-поэтического житнетворчества. Не случайно поэту «Ясень» казался книгой, «по значительности» идущей за «Будем как Солнце» (1903).

Символ «мирового Древа» в трагической ипостаси впервые появился у Бальмонта в книге «Злые чары» (1906), чуть позднее он трансформировался в идеализированное «Славянское Древо» (книга «Жар-птица», 1907). Это один из основополагающих символических образов бальмонтовской лирики. С одной стороны, образ «древа жизни» гарантировал «целостный взгляд на мир, определение человеком своего места во вселенной»⁶, с другой – был призван воплотить важнейшие качества поэзии самого Бальмонта. «Дерево в кроне экстенсивно, каким Бальмонт был тематически, а в корнях “генетивно”, как бальмонтовское устремление к источникам-космогониям», – справедливо отмечал В. Марков⁷.

В ориентации поэта на древние космогонии на первый план в «Ясене» выступает скандинавская «Эдда». С «Эддой» Бальмонт, очевидно, познакомился в начале 1890-х годов, когда он переводил норвежских писателей и «Историю скандинавской литературы» Горна-Швейцера. Именно так надо понимать слова поэта в письме к М.В. Сабашникову от 30 января 1913 года: «Была у меня также с детства жажда перевести на русский язык “Эдду”, но, кажется, ее уже переводят для тебя»⁸. В «Зовах древности» (1908) среди многочисленных космогоний и теогоний мифология скандинавов была представлена сравнительно мало. Ссылки на нее встречаются в книге «Поэзия как волшебство». Пик увлечения Скандинавией падает, как видно из процитированного письма, на 1913 год. В этом послании, одобряя издательские планы Сабашникова для серии «Страны, века и народы», поэт

говорит не только об «Эдде», но и об исландско-скандинавских сагах, а также о готовности приняться за перевод «древней исландской саги, прозаической “Саги о Ньяле”». По его мнению, она дает «гениальную картину древней Скандинавии, с языческим миром и последующим переломом, картину выпуклую, какой не смогут дать и записные историки»⁹. «Сага о Ньяле» не появилась в переводе Бальмонта ни в издательстве Сабашниковых, ни в других издательствах, но, как и обращение к «Эдде», этот факт свидетельствует о глубоком увлечении Бальмонта скандинавским эпосом. Кроме скандинавской «Эдды» в «Ясене» присутствуют также египетские мифы и сказки, обозначенные уже эпиграфом, индийский религиозно-культурологический пласт, элементы мифологии майя, «скифское сказание», заметна и опора на излюбленную книгу А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». Такой «сплав» сильно затрудняет непосредственное читательское восприятие бальмонтовской книги. Значительно усложнились в «Ясене» и формы выражения авторского сознания. Здесь, безусловно, присутствуют эпические тенденции, наметившиеся в «Зовах древности», лирическое начало проявляется как в образе лирического героя, так и в целой серии «ролевых» персонажей.

Нуждается в специальном исследовании вопрос о художественном времени в рассматриваемой книге, так как философия «мгновения» сосуществует в ней с «абсолютной эпической дистанцией» (М. Бахтин) героического эпоса разных веков.

Ключевыми в «Ясене» являются первое и последнее стихотворения («Навек» и «Полночь»). Стихотворение «Навек» – своеобразный бальмонтовский «Памятник», в котором поэт декларирует непреходящую художественную ценность своего творчества:

Как мыши точат корни Игдразила,
Но Ясень вечно ясен в бездне дней, –
Как дым течет из звонкого кадила,
Но счета нет для ладанных огней...
Как в камне скал есть звонкий водоем,
И будет петь, копя ключи для жажды,
Так буду петь о царствии твоём, –
Любовь, что я узнал во сне однажды¹⁰.

В тексте стихотворения упомянуты многие узловы́е символы лирики Бальмонта: “огонь”, “дым”, “вода”, “звук”, “камень”, “вихрь”, “свирель”, “сон”, “бездна”, “любовь”. Недоумение у В. Маркова вызвало появление образа “мыши” в первой строке: «<...> Как переводчик “Эдды” Бальмонт должен был знать, что корни Иггдрасиля грызут змеи (а также дракон Нидхё́рр)»¹¹. Следует признать, что поэт довольно часто отходит от канонического текста «Эдды» и в других стихотворениях «Ясеня», данный же образ не нарушает древних традиций восприятия древа жизни¹². Видимо, его истоки нужно искать в восточных мифах, а также в детских воспоминаниях поэта, воспроизведенных в статье М. Волошина «Аполлон и мышь» (вошла в книгу «Лики творчества». Пб., 1914). В феврале 1914 года поэт писал другу: «“Аполлон и мышь”, может быть, наилучшее в “Ликах творчества”, и я радуюсь, что в эту тонкосплетенную беседку слов забежала и моя белая мышка»¹³.

«Корневая» часть Иггдрасиля естественно ассоциируется в бальмонтовской книге с «нижним», подземным слоем мироздания, скрывающим тайны жизни и смерти, а также с праисторическим прошлым человечества. В полном соответствии со «Старшей Эддой» у бальмонтовского Древа «три корня»:

Один до Богов устремляется,
 Другой к Исполинам драконится,
 А третий идет в Дымосвод.
 Под третьим змеиная ямина,
 Оттуда родник пробивается,
 Там влажная мудрость качается,
 Кипит и горит и течет.

(Снежные боги, с. 49)

«Мудрость», скрытая в корнях под Ясенем, воплощается в символике “меда”, “рун” и “мудрых дев” Норн (Мойр, Парк, Прях). С последними тесно связаны сквозные в книге мотивы “прядения” и “гадания”. Постигание этой «мудрости», по убеждению поэта, возможно лишь через «жертвоприношение». Бальмонту оказалась наиболее созвучной та версия скандинавского мифа о верховном асе, согласно которой

Сам Один так жаждал той мудрости,
 Что отдал свой глаз за глоток ея.

(Снежные боги, с. 49)

Звучат в «Ясене» и отголоски древних мифических представлений о том, как Один повесился на мировом древе, пронзив самого себя копьем для того, чтобы обрести знание рун. В примечаниях к «Старшей Эдде» М.И. Стеблин-Каменский писал: «Добровольное ритуальное мученичество имеет целью вызвать у себя экстатическое состояние»¹⁴. Бальмонту была чрезвычайно близка эта идея, важно, однако, отметить, что, если в скандинавском «цикле» стихотворений с выраженными эпическими тенденциями такое «мученичество» имело именно ритуальный характер, то в последующем цикле «Ордалии» и некоторых других стихотворениях, проецируясь на судьбу лирического героя, оно было исполнено неподдельного драматизма переживаний.

Весьма существенный для лирики Бальмонта 1910-х годов образ «мёда» в книге – это не столько символ «напитка мудрости», сколько «мед поэзии», творческое вдохновение, делающее лирического героя «сверхчеловеком»:

Упившись медом,
 Первичным млеком,
 Я с вешним годом
 Нечеловеком...
 Всхожу к порогам
 Иного сада,
 Иного лада,
 Иного строя,
 Где заодно я
 С Всесильным Богом.

(Поющее дерево, с. 26)

Среди наиболее близких поэту богов в скандинавском «цикле», наряду с Одином и Бальдером, выделена Сага – «сестра богинь, чей дар священный – речь»:

На берегу сидит и грезит Сага,
Пьет с Одним из чаши золотой...
Из пряжи снов немую нить продлив,
Завяжет в страшном узелок из дремы.
Сплетет из снов высокие хоромы.
(Сага, с. 52)

Появившийся еще в сборнике «Под северным небом» (1894) романтический образ «нить Ариадны», пройдя через всю поэзию Бальмонта, приобретает в книге «Ясень» глубокий мифопоэтический смысл. «Пряжу снов» в бальмонтовской книге неустанно прядут древние богини из мифов разных народов:

Это Норны, это Мойры, это Парки, Пряжи, Пряжи,
Это Судьбы, Суденицы, на пожарищах зари.
Замыслительницы роков, и ваятельницы далей,
Восприемницы-ткачихи волоконца без конца...
(Мойры, с. 185)

Сокровенный смысл вечного «прядения» пытается разгадать вкусивший «мёд веков» лирический герой поэта. Его душа – «внимательная пряжа», однако она не имеет власти над «клубком»:

В мигах звуком мир угадан,
Нить дана золотая мне,
Вьется, курится, как ладан,
А клубок – в другой стране.
(Я играю берегами, с. 29)

Обращаясь к истокам, первоосновам человеческого бытия, Бальмонт опирается на мифы разных народов, своеобразно переплавляя с ними философские идеи своего времени. При этом нередко он реализует «попытку эпоса» (В. Брюсов). В эпически-размеренной «Сказке месяца и луны» излагается запечатленное в «Эдде» предание о начале мира:

...Кости Имира остались как горы, плоть его стала равнина.
Мозг его тучи, и кровь его Море, череп его небосвод,
Брови у грозного стали Мидгардом, это срединный Оплот¹⁵.
(с. 45)

Эпическое начало присутствует и в «Скифской летописи», воспроизводящей легендарную историю этого народа, и в некото-

рых других текстах. Однако лучшие в «Ясене» стихотворения на «праисторическую» тематику выдержаны в бальмонтовском лирическом ключе. Таков небольшой цикл стихотворений об Индии, где поэт тоже находит свое «древо жизни»:

В моей индусской роще есть древо деодар,
Своим стволом высоким восходит ввысь оно,
Его расцвет походит на призрачный пожар,
Голубоваты ветви, внизу у пня темно.
(Деодар, с. 82)

«Печать совершенства» божьего помысла видит Бальмонт и во вновь открываемой им Грузии:

В красивую из творческих минут,
Рука Его, рука Нечеловека,
Согнув гранит, как гнется тонкий прут,
Взнесла узор победного Казбека.
Вверху – снега, внизу – цветы цветут
(Грузия, с. 147)

Лирико-философский венок сонетов «Адам» причудливо соединяет библейского первочеловека с египетским богом – «творителем людей» Атумом, причем к божескому провидению оказывается причастным еще и темный Демиург:

Адам возник в раю из красной глины,
И был он слеплен божеской рукой.
Но в этом колдовал еще другой,
И все его стремленья не едины.
(с. 212)

В стихотворениях «Тот предок» и «Рука» Бальмонт неожиданно отрекается от всех богов и воспеваает дарвинистскую теорию эволюции:

От предка ли я отрекаться буду,
Пусть был четверорук он и мохнат?
Рука есть воплощенный в ощупь взгляд,
Рука есть мост к свершению и чуду.
(Рука, с. 61)

Видимо, нашли отклик в душе поэта и появившиеся в начале XX века теории о неземном происхождении человеческой цивилизации (стихотворения «Солнцезерн», «Полночь»).

Свою собственную «родословную» лирический герой Бальмонт-та, конечно же, ведет от солнца:

Я родился от Солнца. Сиянье его заплелось
В ликованьи моих золотых и волнистых волос...
(От солнца, с. 115)

Не менее «кровно» связан он и с деревом жизни, воплощая миф о Поэте-Мировом древе:

Я стоял у поющего дерева,
Был брат я шмелям и жукам.
И с пчелой устремлялся я в зарево,
Был пономарь мотылькам...
С пчелой летящей
Сквозистой чащей
Ветвей цветущих,
Я в райских кущах,
В Весне манящей
Я стих звенящий.

(Поющее дерево, с. 24–26)

Скорее всего, Бальмонт был знаком с эзотерическим учением, согласно которому «человек сначала существует потенциально в теле дерева, а позднее расцветает в объективные манифестации через свои ветви»¹⁶. Недаром он включает в «Ясень» монолог ролевого персонажа – отшельника-дендрита:

Меня зовут отшельником-дендритом.
Покинув жизнь, где всюду цепко зло,
Замкнулся я в древесное дупло,
Оно мне стало церковью и скитом...
(Отшельник, с. 188)

Ствол и ветви дерева отождествляются в древних мифологических представлениях с бесконечностью универсальных жизненных явлений, имеющих единый источник. Им соответствовала своя символика: «...со средней частью связываются копытные (олени, лоси, коровы, лошади)», – отмечает В. Н. Топоров¹⁷. Весьма существенное место в образной системе «Ясения» занимает символика

«коня». Ей поэт придавал серьезное значение; в письме к Е.А. Андреевой от 31 января 1916 г. он сообщает, что приготовил программу своего выступления «Слово о коне», и пишет: «Меня волнует эта тема чрезвычайно». Составленная поэтом программа представляет интерес, поэтому имеет смысл привести ее целиком:

«Слово о Коне.

1. Быстрейшее быстрейшему. – 2. Конь – солнечная сила. – 3. Конь космогоний. – 4. Конь доисторических времен. – 5. Многоликость Коня. – 6. Конь сказок и легенд. – 7. Конь безумного хотения. – 8. Конь и лошадь. – 9. Конь наших дней. – 10. Конь в свете огня»¹⁸.

«Конь космогоний» пришел в «Ясень» из «Эдды» и «Поэтических воззрений славян на природу». «То же самое впечатление быстрого движения, какое породило стихийные явления с птицами, заставило сблизить их с легконогим конем»¹⁹, – замечает А.Н. Афанасьев. Неумолимость движения времени, переносящего лирического героя от детства к «закату», нередко передается в бальмонтской книге с помощью довольно традиционной в народной поэзии символики «огненного» («красного») и «белого» коней:

Солнце вспыхнуло. Подобен луч мечу.
На лихом коне лечу, лечу, лечу...
Конь мой огненный. Нет равного ему.
Он промчит меня сквозь бархатную тьму...

Где я? Что я? Конь мой белый. Сам я в снеге. Ах,
не все ли мне равно?..

(Звездная пляска, с. 14–15)

Сказочно-фольклорный колорит ощутим в стихотворениях «Заговор о конях» и «Царевич из сказки». В венке сонетов «Адам» «белый» цвет «коня» навеивает уже апокалипсические видения:

Чьи кони мчатся? Белы эти спины
И гривы их. Чуть слышен звук подков...
(с. 217)

Воссоздавая образы «суровых богов Скандинавии», Бальмонт тщательным образом переводит имена их коней:

Вот конь Двоебыстрый, весь в яблоках,
Вот конь Златоверхий, весь в золоте,
Конь Грузный, копыто туманное,
Конь Вихрь, легконогий размах.
Двенадцать коней огнедышащих,
У всех имена означительны...

(Снежные боги, с. 48)

Как и образ мирового древа, «бег коня» соотносится в «Ясене» с ходом мирового историко-культурного процесса, который получает очень неоднозначное художественное осмысление. В книге есть целый ряд стихотворений, охарактеризованных В.Ф. Марковым как «пробеги по векам» («В былое время», «Мед веков», «Через века», «В потоке», «Преображение», «Знаки»).

Многоплановость, текучесть пространственно-временных отношений сочетается в них с затемненностью форм выражения авторского начала, в «монологических» стихотворениях подчас оказывается невозможным отделить «двойников» лирического героя от «ролевых» историко-мифологических персонажей. Среди «персонаж-ных» героев явно выделяются боярыня Морозова («Превозмогшая») и ранее упоминавшийся отшельник-дендрит. Лирический герой поэта наделен вещью прапамятью, позволяющей свободно соединять разнообразные культурно-исторические пласты сознания:

Я был на зиккуратах Вавилона,
Бог Солнца жег меня своим лучом...
Я был везде. Я древле был Варяг.
Вся кровь моя есть красный путь к Валгалле...

Я был жрецом на грозном теокалли...
(Преображение, с. 201)

Кроме того, он обладает «колдовским» даром перевоплощения, легко переносящим его «через века», и магической способностью «читать бесчисленные знаки, начертанные мыслью вековой» («Знаки»). Несомненная для поэта-символиста знаковая природа мира ощущается как великая тайна, во многих стихотворениях «Ясеня» причудливо переплетаются самые разные религиозно-мифологические системы единого «текста» – жизни:

Лик божий, человеческий, соколиный,
По очереди ввел в гиероглиф,
Над целым миром был я царь единый...

На мне порой качалась диадема,
Я убегал от царского венца,
От Вавилона шел до Вифлеема...

(Знаки, с. 88)

Бальмонтский герой надеется оставить свой «знак» в этом «тексте»:

И запоздавшему столетию,
Его предчувствуя в тоске,
Черчу рассказ я тонкой сетью
На мастадонтовом клыке.

Помимо любимой поэтом символики «чисел» он постигает «волшебство» наименований, о котором писал в работе «Поэзия как волшебство»:

Есть волшебство вещей и их имен,
Есть буквенное, нет, лишь звуковое
Гадание в преджизненном покое,
Что угадавшись, выявило сон.

(Имена, с. 20)

«Верхняя» часть древа жизни органично ассоциируется в книге «Ясень» с небесным царством:

И вершину Ясеня венчая,
Сонмы нежных маленьких цветков
Уходили в небо вплоть до Рая,
По пути веков и облаков

(Под деревом, с. 132)

Здесь доминирует символика птиц («орел», «кондор», «соловей», «Одиновский ворон», «солнечник-колибри»), в истолковании которой можно выявить «точки соприкосновения» с книгой «Птицы в воздухе» (1908) и другими поэтическими сборниками Бальмонта.

«Рожденный от Солнца» и стремящийся к познанию «волшебных рун» лирический герой поэта проходит в книге ряд посвященных испытаний, имеющий древнюю архетипическую

Ясень: там много такого, на чем зубы поломать (при несомненном поэтическом качестве)»²⁵.

Зрелый Бальмонт, подобно Вяч. Иванову, А. Белому, В. Брюсову, стремился обобщить и теоретически осмыслить «заветы символизма», в своей работе «Поэзия как волшебство» он «предлагает новую форму символизма, расширенную и переосмысленную»²⁶. Эта «новая форма» по-своему вбирает в себя ивановский «принцип верности вещам», ориентацию не только на музыку, но и на пластические искусства («Весь мир есть изваянный стих»). Поэтому правомерно говорить о точках соприкосновения поэзии К. Бальмонта 1910-х годов с акмеистическими установками²⁷.

Поэт-«солнечник» остается верен главному символу своего творчества: утверждению «в себе и мире солнечной энергии, той энергии, за которой стоит божественная любовь»²⁸. Однако в различной системе и стиле поэта происходят существенные сдвиги. При общем ослаблении собственно лирического начала, наметившемся в «Зареве зорь» (1912), от книги к книге нарастает стремление к объективации переживаний лирического «я». О «Ясене» Бальмонт говорил, что «личного стихотворения здесь нет ни одного»²⁹.

По-прежнему пронизанная пафосом жизнотворчества, поэзия Бальмонта 1910-х годов была нацелена не столько на создание новой мифопоэтической образности, сколько на воспроизведение древних космогонических мифов разных народов, т.е. на «истоки», архетипы. Конечно, ориентация Бальмонта на древние архетипы не была чистым «самопроявлением бессознательно», она являлась вполне осознанной художественной установкой. Однако по глубокому замечанию последователя К. Юнга Э. Нойманна, «поскольку каждый символ выражает также и существенный неведомый элемент души, то его незаметное воздействие на человека продолжается в течение долгого времени, даже когда он толкуется и понимается как часть культурного канона»³⁰.

Лирика К.Д. Бальмонта 1910-х годов в целом (особенно книги «Ясень», «Сонеты Солнца, Мёда и Луны») ознаменовалась не «упадком», а, напротив, новым взлетом его поэтического дара.

¹ Пустыгина Н. К изучению эволюции русского символизма // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская литература XX века». – Тарту, 1975. С. 36.

² Подробный анализ см.: Беренштейн Е.П. «Поэзия как волшебство» в системе эстетических представлений К.Д. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. – Иваново, 1996. Вып.2.

³ ОР РГБ. Ф. 374. К. 4. Ед. хр. 12. Л. 8.

⁴ Выгодский Д. О творчестве Бальмонта // Летопись, 1917. № 5 – 6. С. 251.

⁵ Юнг К. Об отношении к поэзии // К.Г. Юнг, Э. Нойманн, Психологический анализ и искусство. – М., 1996. С.27–28.

⁶ Топоров В. Н. Древо мировое // Мифы народов мира. – М., 1991. Т. 1. С. 405.

⁷ Markov V. Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont. – Köln, Weimar, Wien. 1992. Т. 2. S. 134.

⁸ Из переписки М.В. и С.В. Сабашниковых с авторами // Книга: Исследования и материалы. – М., 1979. Т. 38. С. 142. Книга «Эдда. Скандинавский эпос» вышла в издательстве Сабашниковых в 1917 г. в переводе С. Свириденко.

⁹ Там же.

¹⁰ Бальмонт К. Д. Ясень. Видение Древа. – М., 1916. С. 5. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страниц.

¹¹ Markov V. Ibid. S. 136.

¹² См.: Топоров В. Н. Древо мировое // Мифы народов мира. С. 399.

¹³ Цитируется по кн.: Волошин М. Лики творчества. – Л., 1988. С. 624 (примечания).

¹⁴ Стеблин-Каменский М.И. Примечания к кн. «Старшая Эдда» // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. – М., 1975. С. 671.

¹⁵ Ср. с текстом «Старшей Эдды» (см. сноску 14, с. 213 – 214):

Имира плоть
стала землей,
кровь его – морем,
кости – горами,
череп стал небом,
а волосы – лесом.

¹⁶ Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – Новосибирск. 1992. С. 339.

- ¹⁷ *Топоров В. Н.* Древо мировое // Мифы народов мира. С. 401.
- ¹⁸ *Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания. – М., 1996. С. 475.
- ¹⁹ *Афанасьев А. Н.* Древо жизни. – М., 1983. С. 143.
- ²⁰ См. об этом: *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. – М., 1994. С. 21 – 32.
- ²¹ Христианство: Энциклопедический словарь в 3 томах. – М., 1995. Т. 2. С. 655.
- ²² *Эллис.* Русские символисты. – Томск, 1996. С. 99.
- ²³ Цит. по: Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века). – Л., 1988. С. 470.
- ²⁴ *Markov V.* Ibid. S. V111.
- ²⁵ Ibid.
- ²⁶ *Кассу Жак и др.* Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. – М., 1999. С. 209 – 210.
- ²⁷ См.: *Анкундинов К. Л.* Философско-эстетические взгляды К. Бальмонта и акмеизм // К. Бальмонт, М. Цветаева и художественные искания XX века. – Иваново, 1996. Вып. 2. С. 43 – 45.
- ²⁸ *Иванов Вяч. К. Д.* Бальмонт // Речь. 1912, 14 марта.
- ²⁹ Беседа с корреспондентом газеты «Биржевые ведомости». 28 мая 1915 г.
- ³⁰ *Нойманн Э.* Искусство и время // *Юнг К. Г., Нойманн Э.* Психологический анализ и искусство. С. 161.

БОГ В ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ К. Д. БАЛЬМОНТА

Лирика К. Д. Бальмонта – неотъемлемая и существенная часть истории русского символизма. Общесимволистская идея единства сотканного из противоречий многоликого мира получила в бальмонтовской поэзии достаточно глубокое художественное выражение. Подобно другим поэтам-символистам, Бальмонт рассматривал все свое творчество как целостный развивающийся текст, состоящий из «спаянных звеньев» – отрезков пройденного его лирическим героем «пути» постижения и «оправдания» мира.

Динамика развития этого текста – сложный процесс, включающий в себя циклические и поступательные, экстенсивные и интенсивные тенденции, а также своеобразные попытки их синтеза. В разные периоды творчества поэт часто варьирует одни и те же мотивы и образы, декларирует верность «самому себе». В то же время внимательное изучение всего его поэтического наследия убеждает нас в том, что Бальмонт нигде не повторяется буквально, каждое «звено» – книга (а их около тридцати) имеет свое собственное индивидуальное «лицо».

Представляется, что основные тенденции процесса творческой эволюции поэта наиболее рельефно проявляются в контексте его религиозных исканий.

Имя Бога проходит через множество стихотворений Бальмонта на протяжении всего его творческого пути. Оно произносится, когда поэт касается онтологических проблем Жизни и Смерти, Добра и Зла, вселенной, бессмертия, противоречий человеческой природы, красоты и безобразия и т. д.

В ранней лирике середины 1890-х годов тоска лирического героя по идеалу нередко имела осязаемую христианскую окраску. Христос выступал в его сознании как верховное нравственное начало жизни:

Одна есть в мире красота –
Любви, печали, отреченья
И добровольного мученья
За нас распятого Христа ¹.

Отдельные стихотворения были написаны в форме прямого обращения к Богу или молитвы. Искреннее признание, что «есть свобода в разумной подчиненности Творцу», сочеталось в душе Бальмонта с нотами тревоги, горечи, сомнения в справедливости земного мироустройства. Характерно в этом отношении стихотворение «Зачем?» из книги «Под северным небом» (1894). В нем лирический герой поэта, воспитанный в христианской вере, говорит с Всевышним «сквозь тьму тысячелетий». Он спрашивает: зачем так устроен мир, что все в нем мучительно для человека:

...Но жизнь, любовь и смерть – все страшно, непонятно,
Все неизбежно для меня.
Велик Ты, Господи, но мир Твой неприветен...
(I, с. 11)

Тот же мотив звучит, с просьбой и надеждой на помощь, в стихотворении «Звезда пустыни» (из книги «Тишина», 1898):

О Господи, молю тебя, приди!
Уж тридцать лет в пустыне я блуждаю...
(I, 257)

В стихотворении «Вопрос» (книга «В безбрежности», 1895) Бальмонт утверждает: «Во всем видна Создателя рука» (I, 122). В то же время поэт терзается вопросом: почему человек должен нести терновый венец, болеть, страдать, грешить, роптать, умирать и, наконец, даже проклинать Творца за несправедливое устройство мира? Стихотворение «Вопрос» входит в цикл «Три сонета», который развернут как тезис, антитезис и синтез. Антитезис – второй сонет «Отклик», в нем саму постановку вопроса отвечающий на него готов расценивать как святотатство и в качестве опровержения ссылается на Христа, советует брать пример с его жизни, то есть идти «стезей мучений», путем отречения от земных радостей жизни, и этим победить смерть, достичь «высшего блаженства»:

Ужели маловеерам непонятно,
Что правда – только в образе Христа (I, 122).

Бальмонт принимает путь Христа, но сомневается, что он единственный, ссылается на опыт тысячелетий, запечатленный в Библии, – третий сонет так и называется «Библия». В строгом Пятикнижьи Моисея «любовь и жизнь одеты в яркие шелка», но там же показано, как «Иов жизнь клянет, и этот стон доныне не умолк» (I, 123). Иначе говоря, Библия утверждает и радость жизни, и терновый венец как вечно сопутствующий человеку.

Певец природы, любви, красоты, Бальмонт в ранней лирике не уходил от проблем нравственного долга и назначения человека и решал их в духе христианского мировоззрения. В автобиографическом стихотворении «Воскресший» («Тишина») он осуждает как грех свою попытку самоубийства. «Ты не исполнил свой предел», – внушила ему свыше «святая тень»:

Умри, когда отдашь ты жизни
Все то, что жизнь тебе дала,
Иди сквозь мрак земного зла
К небесной радостной отчизне.
(I, с. 137)

Вместе с тем с конца 1890-х годов творчество поэта окрашивают идеи и образы индийской мифологии. Христианское мироощущение временно уступает место увлечению буддизмом и другими восточными верованиями, нередко в их теософском преломлении («Тишина», «Горящие здания»). Бальмонта всерьез и надолго заинтересовала книга Е.П. Блаватской «Голос Молчания».

Теософские идеи, мечты о перевоплощении человеческой души проявятся позднее в бальмонтской книге «Птицы в воздухе» (1908), в частности, в стихотворениях «Звездное тело», «С ветрами». Видимо, поэта привлекала мысль о троичности природы человека (дух, душа, тело), которую Е.П. Блаватская противопоставляла ортодоксальной христианской доктрине². Однако сознательным теософом Бальмонт, конечно, не стал, многие философские концепции, как своего времени, так и древних мыслителей, он воспринимал не рассудком, а скорее интуитивно, лирическим переживанием.

В первой половине 1900-х годов, в наиболее яркий период творчества, в лирику Бальмонта входит мощная стихия языческой упоенностью жизнью, бурное переживание самого феноме-

на бытия. И.В. Корецкая справедливо утверждает: «Певец “четверогиасия стихий” с его пафосом витальных сил и неиссякавшим ощущением единства личности с природным универсумом, Бальмонт оказался в русле формировавшейся тогда в России “философии жизни”, давая как бы её раннюю поэтическую транскрипцию»³. Исследовательница отмечает «соприкосновение» Бальмонта с Ницше, Бергсоном.

Призыв быть «как Солнце», светлая радость бытия, любовь к женщине и ко всему сущему на земле, воспевание неповторимого мгновения – микрочастицы Вечности, самости человеческой индивидуальности как «атома» Космоса – все это, казалось бы, не оставляло места религиозным воззрениям. Явственные ноты демонизма, этического релятивизма («Я люблю тебя, Дьявол, я люблю тебя, Бог»), трагически расщепленное на систему «двойников» воплощение образа творца в поэме «Художник-Дьявол», завершавшей книгу «Будем как Солнце», дали повод исследователям представлять Бальмонта как декадентского певца демонизма, недаром А. Ханзен-Лёве характеризует раннюю стадию развития символизма как «диаволический символизм»⁴.

Вместе с тем вывод Фр. Ницше о смерти Бога был совершенно неприемлем для Бальмонта. Он страстно искал всеединое начало, которое соединило бы в себе христианскую жертвенность, языческий пантеизм и «молчаливую» мудрость Браммы. Более того, «солнечная» жизнотворческая миссия поэта все чаще ассоциируется с Высшей волей («в начале было Слово», «Бог создал мир из ничего. / Учись, художник, у него»). Анализ развития основных мотивов бальмонтских книг «Будем как Солнце», «Только любовь» и «Литургия красоты» убеждает нас в том, что «демонические» творческие устремления «художника-Дьявола» и «человекобожеские» идеи героев Достоевского «неуклонными путями спирали» возвращают лирического героя поэта к символу веры юности – Христу. В стихотворении «Один из итогов» (кн. «Только любовь», 1903) Бальмонт видит Христа не в мученическом ореоле распятия, как это было в раннем творчестве, а «весеннеликим»:

Кто говорит, что он – распятый?
О, нет, неправда, он не труп.
Он юный, сильный и богатый,
С улыбкой нежной свежих губ.
(IV, с. 131)

«Неустанным искателем Бога» (по выражению В. Брюсова) выступает поэт и в кризисный период 1906 – 1909 годов, когда его особенно сильно одолевают муки кощунственных сомнений. Наиболее ярко это проявилось в стихотворениях «Отречение», «Пир у Сатаны», «Будь проклят» («Будь проклят, Дьявол, Ты, чье имя – Бог, / Будь проклят, проклят в громе песнопений»), вошедших в запрещенную цензурой за богохульство книгу «Злые чары» (1906). Сам Бальмонт обвинение в кощунстве считал недоразумением, ибо оно, как он писал, «явно противоречит всему моему творчеству...»⁵. Разочаровавшись в «демонических» порывах и революционных настроениях «Песен мстителя» (1907), Бальмонт ищет опоры в мифологических представлениях древних славян (книга «Жар-птица», 1907), в сектантских верованиях. В книге «Зеленый вертоград» (1908) в «распевках» хлыстов и Белых голубей поэт обнаружил причудливый сплав экстатических переживаний, в которых «иступленная влюбленность тела переплетается с влюбленным просветлением души»⁶.

А. Ханзен-Лёве не без оснований указывает, что Бальмонт «среди символистов, действительно, был самым “синтетичным” поэтом: его стихотворения свободно комбинировали все мыслимые мифологические, фольклорные, архаико-античные, экзотически-неевропейские и другие мотивы»⁷. Поэтому для Бальмонта представлялось совершенно естественным сопоставление хлыстовских песнопений с напевностями древних египтян, ибо это – следствие «родственности» русских сектантских радений «мистическим состояниям всех экстатических сект, без различия веков и народностей»⁸.

Лирический герой «Зеленого вертограда» – «свирельник»-поэт, «гусляр», пытающийся играть роль сектантского пророка, то есть «ходить в слове» (на хлыстовском языке – говорить от святого Духа):

Он Пророк и он Провидец, он Свирельник и Певец,
Он испил священной крови из раскрывшихся сердец...
(VIII с. 12)

Проповеднику, пугающему «безумного свирельника» адским огнем, бальмонтовский герой противопоставляет светлую веру в божественную силу Слова:

Зачем быть в аду мне, когда я пылаю
Пресветлой свечою?
Я сердце и здесь на огне оживляю
И радуюсь зною.
И светом рожденное жгучее Слово
Ведет нас в восторг торжества золотого,
К нетленному Раю.
Я знаю.

(VIII, с. 41)

Кульминационным моментом развития взаимоотношений лирического героя Бальмонта с Богом явился четвертый период творчества поэта (1912 – 1920 гг.), прошедший под знаком амбивалентного «многобожия». В «Белом Зодчем» (1914) центральный символический образ книги, давший ей название, – Всевышний создатель мира, соединяет в себе черты разных религиозных систем. Сам Бальмонт выделяет в качестве главных «два лика» богов, Будду и Христа, которые кажутся ему «всех совершенней»:

Один – спокойный, мудрый, просветленный,
Со взглядом, устремленным внутрь души,
Провидец, но с закрытыми глазами...
Другой – своей недовершенной жизнью –
Взрывает в сердце скрытые ключи,
Звонящий стон любви и состраданья...⁹

Однако не менее дорог поэту египетский бог солнца Ра, не случайно в качестве эпиграфа ко всей книге им выбран «портрет» Белого Зодчего, воссозданный в поэме «Мечь Солнца»: «Кости его – серебро, тело его – золотое, волосы – камень лазурь». Кроме того, во время кругосветного путешествия Бальмонт открывает для себя новых океанических богов, в частности, полинезийского Мауи-строителя (см. стихотворение «Мауи»).

Так или иначе, для «всебожника» – лирического героя Бальмонта образ Светлого Зодчего, навеянный лирикой Ю. Балтрушайтиса¹⁰ и генетически восходящий к известной драме Г. Ибсена, становится Белым Зодчим, несколько сконструированным символом Всевышнего творца.

Белый Зодчий раскрывается прежде всего в его «строительной» миссии: он является «неземным Художником», создателем космической и человеческой жизни. «В повторностях человеческой жизни есть смысл Вечного Строительства, приводящего к целям, несоизмеримым с маленькой личной жизнью или с замкнутой отдельной эпохой»¹¹, – писал поэт в очерке «Океания».

В книге «Белый Зодчий», также как и в итоговой – «Ясень Видение Древа», Всевышний создатель мира выступает у Бальмонта в разных ипостасях (Будда, Христос, Агни, Озирис, Один и др.), однако автор книги-лекции «Поэзия как волшебство» (1915), поэт, наделенный божественной силой «магии слов», всегда склонен ощущать, что он «заодно с Всесильным Богом»¹². Лирический герой позднего Бальмонта осознает себя «многобожником», наделенным вещью «прапамятью»:

Я чувствую, что я древнее, чем Христос,
Древнее первого в столетьях иудея,
Древней, чем Индия, Египет и Халдея.
Древней, чем первых гор пылающий откос¹³.

В письме к Е.А. Андреевой от 21 марта 1920 года поэт признавался: «Ведь я многогранный <...>, и во мне совмещается христианин и не-христианин <...> Я люблю, когда темный мужик произносит слово “Христос”, – я чувствую тогда благое веяние Духа <...>. Но я же ведь всеобъемлющий. Как мог бы я не быть мусульманином с мусульманами, и верным Одина, и молитвенником Браммы, и покорным Озириса. Моя душа везде»¹⁴.

Оказавшись в последней послеоктябрьской эмиграции, Бальмонт нередко обращается к трагическим мотивам Апокалипсиса (в книге «Марево», 1922), снова, как это было в раннем сборнике «Под северным небом», призывает Смерть («Белую Невесту»). Его автобиографический лирический герой чувствует, что теперь он сполна «исполнил свой предел». Задумываясь о смысле прожитой жизни, Бальмонт вновь возвращается к нравственным

основам христианства. В трех сонетах 1924 года с характерным названием «Нет Бога, кроме Бога» поэт призывает:

Пойди к тому, чья жизнь и мысль убога,
И дай испить от света твоего.
Ты вдруг поймешь, как счастья в жизни много.
Пойди туда, где пыльная дорога,
И кто упал, ты подними его¹⁵.

«Всебожник» как бы заново «открывает» Библию, которую он сотни раз перечитывал и по-латыни, и по-гречески, и в русских переводах, неоднократно использовал в стихах ветхозаветные образы («Песня Юдифи», «Эсфирь», «На мотив Экклезиаста»). Теперь Ветхий Завет отталкивает поэта своей «жестокостью». Ссылаясь на Книгу Судей Израильских, Бальмонт писал в августе 1924 года в письме к еврейской актрисе Шошане Авивит: «Вы сами знаете, сколько там кровавых убийств. Эти страницы залиты кровью»¹⁶.

Напротив, Новый Завет и особенно Евангелие от Иоанна привлекает его гуманистическим пафосом, «благовестием», надеждой на спасение людей. Православные образы, атрибутика, лексика становятся существенными элементами его поэзии конца 1920-х – 1930-х годов. Показательно в этом отношении стихотворение «Церковь», воссоздающее образ именно православного храма, а не вообще архетип «храма», столь частый у Бальмонта:

Душе одна в беде есть радость – Церковь!
Легко вздохнуть пришедшим с ношей грусти,
Синеет ладан, гуды звонов, свет и сумрак,
И радостно сияет Матерь Божья,
Когда поют «Воистину воскрес!»¹⁷

Символы христианского ряда: «исповедальная свеча», «Великая Русская Пасха», «пасхальное яичко», «тихая лампада», «горящие кадила» и др. выступают своего рода «знаками» России в книге 1929 г. «В раздвинутой Дали». Возможно, на усиление православно-христианского начала в мироощущении Бальмонта повлияло его сближение с И. С. Шмелевым¹⁸, которому в данной книге посвящено несколько стихотворений.

«Мировое кольцо» религиозных исканий поэта замкнулось на последнем «витке» в 1942 году, когда, по свидетельству Б.К. Зайцева, «этот, казалось бы, язычески поклонявшийся жизни,

утехам ее и блескам человек, исповедуясь перед кончиной, произвел на священника глубокое впечатление искренностью и силой покаяния»¹⁹.

¹ Бальмонт К. Д. Полное собрание стихов. – М., 1914. Т. 1. С. 9. В дальнейшем сноски на это издание с указанием тома и страниц приводятся в тексте.

² Блаватская Е. П. Религия мудрости // Блаватская Е. П. Новый Парнарон. – М., 1994. С. 29.

³ Корецкая И. В. Константин Бальмонт // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. – М., 2000. С. 944.

⁴ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб., 1999.

⁵ Русское слово. 1913. 7 мая. Беседа с корреспондентом газеты под заглавием «Возвращение К. Д. Бальмонта».

⁶ Бальмонт К. Край Озириса. – М., 1914. С. 278

⁷ Ханзен-Лёве А. Русское сектантство и его отражение в литературе модернизма // Русская литература и религия. – Новосибирск. 1997. С. 194 – 198.

⁸ Бальмонт К. Край Озириса. С. 278.

⁹ Бальмонт К. Д. Белый Зодчий. Таинство четырех светильников. – СПб. 1914. С. 310.

¹⁰ Строфа из стихотворения Ю. Балтрушайтиса «Пустынна глубь ночных мгновений» (1912) была использована Бальмонтом в качестве эпиграфа к поэме «Строитель».

¹¹ Бальмонт К. Океания // Заветы. № 6. 1914. С. 8.

¹² Бальмонт К. Д. Ясень. Видение Древа. – М., 1916. С. 26.

¹³ Цитируется по кн.: Андреева-Бальмонт Е. А. Воспоминания. – М., 1996. С. 515.

¹⁴ Там же, с. 514.

¹⁵ Бальмонт К. Д. Где мой дом. – М., 1992. С. 50.

¹⁶ ОР РГБ. Ф. 374. К. 15. Ед. хр. 45. Л. 12.

¹⁷ Републикация в журнале «Москва» (1993. № 4. С. 3).

¹⁸ Взаимоотношения Бальмонта и Шмелева обстоятельно освещены в работе К.М. Азадовского и Г.М. Бонгард-Левина «Встреча» // Константин Бальмонт – Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения 1926 – 1936. – М., 2005.

¹⁹ Зайцев Б. Далекое. – М., 1991 С. 481.

К.Д. БАЛЬМОНТ И ЕГИПЕТ

Среди других поэтов серебряного века К.Д. Бальмонт выделялся по многим показателям, в том числе и по неутомимой страсти к путешествиям. Недаром А. Амфитеатров, давая характеристику русской литературы в эмиграции, писал, что Бальмонту выпал «жребий всемирного путешественника»¹. Экзотические страны Востока притягивали его значительно больше, чем европейские, которые он к середине 1900-х годов практически все успел объехать. Поэта влекло к себе «утро вселенной», для него Восток (включавший в первую очередь Индию, Иран, Египет, Японию, Китай) был прародиной мировой культуры, неисчерпаемым кладом «первородных ценностей», более древних, чем греко-римские и христианские.

Интересовали его и древние цивилизации Латинской Америки. Зимой 1905 года К.Д. Бальмонт первым из русских поэтов побывал в Мексике². Осенью 1909 года он осуществил давно задуманную поездку в Египет. В 1912 году поэт предпринял длительное «кругосветное путешествие» по многим странам Азии, Южной Африки, посетив также Австралию. Проблема «Бальмонт и Япония» нашла свое обстоятельное освещение в книге К.М. Азадовского и Е.М. Дьяконовой³. Увлечение Бальмонта «страной духа» Индией отражено в серьезном исследовании Г.М. Бонгард-Левина «Индийская культура в творчестве К.Д. Бальмонта»⁴. Тема «Бальмонт и Египет» до сих пор остается открытой, она затрагивается лишь вскользь в нескольких работах⁵.

Л.Г. Панова в солидной монографии «Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина»⁶ прослеживает судьбу «русского Египта» в литературе от конца XVIII века до 20-х годов XX столетия. Творчеству К.Д. Бальмонта в этой монографии уделено сравнительно мало внимания, его вклад в формирование «египетского текста» рассматривается попутно, в двух аспектах: передаваемая лексически и сюжетно египетская экзотика

и «личная перспектива», т.е. создание особого типа лирического «я» – египтофила (Глава II, § 4). Между тем «египетский топос» обнаруживается не в двух-трех стихотворениях, приводимых в книге Л.Г. Пановой («Четыреликий», «Преображение»), а почти во всех бальмонтских поэтических книгах предэмигрантского периода: «Зарево зорь» (1912). «Белый Зодчий» (1914), «Ясень» (1916), «Перстень» (1920) и, конечно, в книге египетских очерков «Край Озириса» (1914).

Египет давно манил к себе Бальмонта своей самобытной историей и культурой. Образы «пирамид», «сфинкса», «пустыни» возникли в его лирике еще в 1890-е годы. В книге «Хоровод времен» (1909) появилось стихотворение «Египет», в котором обнаруживаются истоки будущего восприятия «Края Озириса»: «...Египет сквозь Вечность скользит по зеркальности Нильских вод»⁷. «Захотел я посетить и Египет, – вспоминал поэт. – Увидеть настоящих египтян. Хотя бы и сегодняшних. Памятники Египетские хотел увидеть. Все узнать Египетское. Египет ведь Египет. Из Египта чуть не все вышло, чем дорожим мы»⁸.

Путешествию поэта в Египет предшествовала длительная и серьезная подготовка. Он изучал труды египтологов, читал книги путешественников, занимался египетским языком. В 1924 году, посылая свою книгу «Край Озириса» профессору Е.А. Ляцкому, Бальмонт писал ему, что эта книга – «не компиляция, а самостоятельная работа, основанная на путешествии в Египет и на многолетнем его изучении под руководством Жана Капара (Брюссель), А. Море (Париж) и Масперо (Каир)»⁹. Бальмонт назвал лишь тех египтологов, с которыми был связан непосредственно. Но он знал и труды других ученых. В частности, в главе «Повествование гробниц» он называет восемь имен, в том числе Шамполиона (Шампольона) и Данноноса-Паши, на чьи работы опирался в описании египетских могильных памятников.

24 ноября 1909 года Бальмонт и его гражданская жена Е. Цветковская отплыли из Марселя в Египет на немецком пароходе. Вскоре прибыли в Александрию, которая на рубеже старой и новой эры в течение шести веков была средоточием греко-римской цивилизации и многих духовных ценностей древнего Египта и Передней Азии. В Александрии Бальмонт на некоторое время задержался, осматривая то, что осталось от былой славы

города, опустошенного завоевавшими его арабами. Александрии, ее былой славе посвящен первый очерк книги – «Преддверье в Египет», оказавший удивительно созвучным «путевой поэме» И. Бунина «Дельта» из его «Тени птицы».

Значительное время Бальмонт провел в Каире, где постоянно общался с французским ученым Гастоном Масперо, изучая под его руководством египетский язык и знакомясь с трудами о Египте. Много работал с материалами Национального музея в Каире, был в Мемфисе, ездил в долину реки Нил, осматривал знаменитые пирамиды Гизе и менее значительные пирамиды в других местах, а также надгробные пирамиды, мумии, саркофаги, плиты с рельефными изображениями, предметы религиозного культа и т. п. О посещенных им местах Бальмонт пишет так: «Углубясь в Египет, мы посещаем Абидос, Луксор, Карнак, Фивские гробницы, иные святые места Египта, достигаем Ком-Омбо, завершаем наши впечатления на границе Нубии, в последней часовне Египетского многобожия, в островном храме Филэ» (с.180).

Из полуторамесячной поездки в Египет Бальмонт вернулся в январе 1910 года и в течение 1910 и 1911 годов много работал над египетскими очерками, публикуя их в газетах «Утро России», «Современное слово», «Речь», «Русское слово», альманахе «Северные цветы на 1911 год» и журнале «Русская мысль». Издание отдельной книги состоялось в начале первой мировой войны. Книга быстро разошлась, и, по словам автора, она была «хвалебно отмечена русским египтологом, учеником Тураева, В.М. Викентьевым»¹⁰.

Книга «Край Озириса» мало похожа на очерки путешественника. В этом отношении она резко отличается от бальмонтовской книги «Змеиные цветы» (1911), в очерках которой большое место занимали личные наблюдения и впечатления от увиденного в пути. Здесь же образ путешественника заслонен образом исследователя древностей, поэтому в очерках почти ничего нет о жизни современного Египта и его людях. Не случаен подзаголовок книги: «Египетские очерки», а не «Путешествие в Египет». В ней преобладает строгий, деловой стиль изложения, почти не похожий на стиль прозаических эссе поэта, где он оставался в первую очередь лириком-импрессионистом.

В книге выдержана строго тематическая композиция. Первые двенадцать очерков посвящены различным сторонам жизни и религии древнего Египта: Нил и Нильская долина, в которой особую роль играет вода (глава «Нил»); культ Солнца, боги и человек («Солнечное Единобожие»); мировые стихии, душа человека, смерть и культ мумий («Двойная связь»), поклонение мертвым («Повествование гробниц»); пирамиды и их назначение («Маяк в пустыне»), бог жизни Озирис («Бог воскресения»); сокровенные обряды и слово («Египетская литургия»); поклонение зверям («Зверопоклонство», «Звери – Водители»); поклонение Солнцу («Солнцепоклонничество»). В остальных главах преобладают перепевы или переводы египетских песен, преданий, иногда с элементами исследования: «Забывшие сокровища» – о египетской любовной лирике, «Египетская горлица» – о взаимоотношениях возлюбленных. Завершаются «Египетские очерки» «Словом египетского Старца» (42 наставления отца сыну из древнеегипетской книги на папирусе – «Книги мертвых») и «Славословием Солнца и Лунь».

Воссоздавая миропонимание, религии и культы египтян, Бальмонт широко прибегает к сопоставлениям из мифов, легенд, песнопений других народов мира и подчеркивает своеобразную гармоничность всех составных частей жизни этого древнего народа. Его привлекает жизнерадостный культ Озириса, и, в противовес мрачному изречению библейского Иова («Человек рождается на страдание»), он даже в культе умерших у египтян видит оптимистическое начало: «Египтяне в безмерной любви к жизни создали культ мумифицированных умерших, дабы никогда они не истлели и в самой смерти не умирали» (с.71).

В древнем Египте Бальмонт нашел много такого, что было близко его поэтическому мироощущению и, по его мнению, не должно быть забыто человечеством: близость к природе, к четырем стихиям – Огню, Воде, Воздуху, Земле, детскость первобытного человека, естественность, радость мира и бытия.

Под впечатлением пребывания в Египте был написан лирический цикл «Потухшие вулканы», завершающий книгу «Зарево зорь» (1912). Название этого цикла – довольно емкий символ, в котором соединились четыре главных оттенка смысла: «пирамида», «храм», «потухший вулкан», «маяк в пустыне». Бальмонт, в отличие от многих ученых-египтологов, придерживался убеждения, что

египетские пирамиды являлись не только местом захоронения, а имели культовый, храмовый характер, ибо «фараон был Божий сын и воплощение Бога на земле» (с. 125). В основе же религиозных верований древних египтян лежало «Солнечное единобожие». Поэтому-то, по мнению Бальмонта, «вознеслись, безмерными громадами, Пирамиды, в которых обманно видят лишь гробницы, тогда как они являют взнесенность души к Солнцу» (с.51).

«Взнесенность» пирамид к солнцу вызывала у поэта-«солнцепоклонника» ассоциации со знаменитыми «потухшими вулканами» Мексики:

...На Попокатепетле
Огням свершился срок.
Лишь след огнистой славы
Еще хранит светло
Взнесенной Оризавы
Могучее жерло¹¹.

Экзотические названия мексиканских вулканов (Попокатепетль, Орисава) были хорошо знакомы Бальмонту не только по книгам, как уже отмечалось, в 1905 году он предпринял путешествие в Мексику. А «потухшие кратеры» «близ пышной Мексики» грезились его лирическому герою еще раньше, недаром книга «Тишина» (1898) открывалась сонетом «Возрождение», проникнутым надеждой на то, что «обломки давней были» когда-нибудь «зажгутся новым сном». Еще одна функция пирамид, по мысли поэта, была связана с необходимостью пространственной ориентации для «путников», они являлись своего рода «маяками в пустыне»:

Взнеслась безгласно пирамида –
Маяк для тысячи дорог... (с. 132)

Традиционный образ Нила раскрывается в бальмонттовском цикле менее оригинально, он создавался по принципу контраста: Нил – река, Нил – «небесная дорога» (стих. «Небесная дорога»).

Центральный мифологический сюжет «египетского» цикла – убийство Сэтом Озириса, поиски и воссоединение его 14 разорванных кусков женой-сестрой Изидой, воскресение и последующее царствование Озириса в Аменти, стране мертвых. Религиозно-философские представления древних египтян о смерти как

о «разрыве» и последующем возвращении к всеобъемлющему целому были близки Бальмонту. «Все, что живет <...>, через любовь и смерть стремится к жизни бессмертной <...>. Человек, достигая высот сознания, разбивает ограничительные оковы телесности и создает бесплотный мир бессмертия» (с.66), – писал он в очерке «Двойная связь». Видимо, можно найти параллели между стихотворениями, посвященными египетскому Озирису («Лик воскресения, зерно и цветение, бог возрождения, жив Озирис»), и пасхальным стихотворением «Кровь отдавший» о Христе («Бог любви воскрес весной»). В «Крае Озириса» египетский бог называется «великим прообразом Христа», у него «пред-Христианский пресветлый лик» (с.53, с.50). Однако здесь присутствует характерный бальмонттовский «излом»: христианская антиномия духовного и телесного кажется поэту слишком узкой. В очерке «Двойная связь» он сочувственно излагает воззрения египтян о загробной жизни, согласно которым человеческое Я девятикратно. Поэт заинтересованно описывает его ипостаси в виде «хат» (физическое тело), «ка» (двойник, «бестелесное отвлеченное “я”, тождественное по виду и его качествам с личностью»), «ба» (душа), «аб» (сердце), «ху» (дух), «хаибит» (тень), «сэхем» (воля), «рэн» (имя) и «саху» (духовное тело) [с.74-75].

Отголоски этих представлений своеобразно преломились в стихотворениях «Аменти», «Верный», «Двойник». Мотив «двойника» («ка») звучит также в стихотворении «Нелюдим», в котором Бальмонт воссоздает не новый для русской поэзии образ «звучащей» статуи Мемнона в Фивах (уже упоминавшейся им ранее в книге «Будем как Солнце»). Любопытно, что тот же образ двойника египетского происхождения использует В. Хлебников в своей более поздней повести «Ка» (1916).

Идею бессмертия человеческой души Бальмонт находил и в буддизме, видимо, поэтому он поместил в «египетский» цикл стихотворения «Он вращающий колесо» (о Будде) и «Благовестие» (переложение мотивов индусского эпоса Бхагавадгита).

В «Потухших вулканах» получила отражение та черта мироощущения древних египтян, которую Бальмонт определил в «Крае Озириса» как «Зверопоклонство». По мнению поэта, жители Египта уникальны потому, что «за 5.000 лет, совершая жизнь многообразно <...>, не утратили в себе первобытного

человека и ребенка, сохранили до конца таинство связи со зверем и Природой» (с.185). Так, в стихотворении «Египетский бог» можно обнаружить традиционные «звериные» облики солнечного божества:

...Он как Апис, как утренний Гор,
Как Овен, как Сэбек – крокодил,
Соколиный полет, дальнометящий взор,
Убаюкавший лотосы Нил.
Только в небе он был, только Солнцем он был,
Как шакал он скользит близ гробниц... (с.144)

В египетском «зверопоклонстве» Бальмонт различал три уровня: «зверобог», «звери божественные» и «звери священные». Среди «зверобогов» его внимание привлекают «Гор с соколиной головой, Анупис с головой шакала, Таурт с головой и телом гиппопотама, но с руками и грудями женщины, Хнум с головой барана» (с. 186), а также бог-крокодил Сэбек. Грани между «божественными» и «священными» зверями проводились поэтом весьма условно: «Апис, бык с особыми приметами», может быть земным воплощением Озириса, однако, «просто взятый как таковой», он является лишь зверем священным (с.187).

Следует отметить, что анимализмы – существенная часть образной системы Бальмонта на протяжении всего его творческого пути. Однако из египетских «божественных зверей» в бальмонтское определение «Мои звери»¹², пожалуй, может войти только «змея» – один из наиболее частотных символов в поэзии всех русских символистов (См. в «Крае Озириса»: «Житель ли я Нильской долины, тех дней, когда я очень дружил со змеями», с. 212). Показательно, что эпиграфом к очерку «Зверопоклонство» был взят монолог «священной змеи» Саты из «Книги мертвых»:

Я в круге возврата
Свежий миг бытия.
Я Сата, я Сата,
Я Сата змея (с.179).

Начиная со второй половины 1900-х годов, в творчестве Бальмонта усиливается звучание «русской» темы. В связи с этим «святая страна пирамид» нередко напоминает лирическому герою поэта о «душистых лесах» родной России (стих. «Где б я ни

странствовал»). Потрясенный величием «края Озириса», он все же признается:

Прекрасней Египта наш Север.
Колодец. Ведерко звенит.
Качается сладостный клевер.
Горит в высоте хризолит.

А яркий рубин сарафана
Призывнее всех пирамид.
А речка под кровлей тумана...
О, сердце! Как сердце болит! (с. 134)

Подчас парадоксальные аналогии с русской стихией обнаруживаются в бальмонтских переводах египетской любовной лирики, включенных в очерк «Египетские песни» (книга «Край Озириса»). Общепринятые в египетской поэзии названия влюбленных «брат» и «сестра» (а в древнем Египте братья и сестры могли жениться друг на друге) оказались необычайно созвучным Бальмонту и по-человечески, и как автору книги «Зеленый вертоград. Слова поцелуйные» (1908). В очерке «Египетская горлица» он писал: «Не странно ли прозвучат мои слова, если я скажу, что напевности, подобные тем, которые составляют принадлежность Радений Белых Голубей и которые я попытался ввести в область литературного стиха в книге “Зеленый вертоград”, раздавались на берегах Нила многие тысячи лет тому назад? Между тем это так. И доказательство – налицо, в виде необманых папирусов...» (с.278).

В стихотворении «Небесная дорога» поэт-символист воссоздает идиллическую картину всеобщего братства древнего египетского народа:

Так же ль Сестры любят там и Братья?
Так же ль нежно слиты Брат с Сестрой?
Знаю, знаю, все вы без изъятья
Слиты вместе, звезд пчелиный рой (с. 142).

Кстати, следует заметить, что символика «пчелы» – сквозная в поэзии Бальмонта, тоже органично вписывается в цикле «Потухшие вулканы» в египетскую тематику.

Присутствие Египта явственно ощущается в следующей поэтической книге Бальмонта «Белый Зодчий» (1914), в которой не-

равнозначно сосуществует разные религиозно-мифологические пласты художественного мышления, а лирический герой предстает как «многобожник». В качестве эпитафии к ней выбран экзотический «портрет» Всевышнего создателя мира, Белого Зодчего, воссозданный в «египетской» поэме «Мечь Солнца»: «Кости его – серебро, тело его – золотое, волосы – камень лазурь». Данная лиро-эпическая поэма, вошедшая в последний раздел книги, явилась свободным пересказом Бальмонта древнеегипетской повести «Уничтожение человечества». В ней солнечный бог Ра сурово наказывает людей за их неблагодарность, послав вместо себя на землю огненное Око, «горячую богиню» Гатор, испепелившую всё живое. Так Ра исполняет наказ, полученный от своего отца, «старшего» бога Океана Нуна (в «Крае Озириса» Бальмонт излагает египетский миф о том, что «сперва возник Нун, довременная влага, первобытная вода, и никого кроме этого бога не было», с.50). Финал бальмонтского произведения трагичен («Целый Египет – как жатва / Люди кругом сожжены»¹³) и вместе с тем, в духе используемого сюжета повести, дидактичен:

Повести Солнца внемли,
Солнцу молись в песнопеньи.
Помни, что было вчера¹⁴.

В стихотворении «Огнедымы» древний Египет является лирическому герою поэта во «сне», где он принимает облик то «гордой птицы», то «фараона», то «бога Солнца», погубившего «земную Гатор». Египетский «след» можно найти и в стихотворении «Сочетания» (на Озириса ориентированы образы звезды Сириус и «систр Ориона»).

Поэма «Строитель» представляла собой новый вариант прочтения библейского сюжета о строительстве и разрушении Вавилонской башни. Персонаж-повествователь из этой поэмы, «халдейский маг», разрушает «пресыщенный страстями» Вавилон. «Жизнетворческое» начало вновь пробуждается в душе двойника «халдея», другого лирического персонажа, обитателя страны Озириса, хотя, по реальной исторической канве, он должен был быть на целое тысячелетие старше «халдея»:

Я красивее проснулся, выйдя снова из могил,
По желанью Озириса, там, где свежий дышит Нил...

От земного скарабея я узнал, как строить дом,
Я от сокола разведал, мне идти каким путем...¹⁵.

Как и книга «Край Озириса», загадочная, пронизанная «строительной» идеей, поэма Бальмонта заканчивалась своеобразным «славословием Солнца»: «Сыну Солнца светит Солнце без конца».

Еще более сложно проявляет себя египетское начало в одной из лучших бальмонтских книг «Ясень. Видение древа» (1916). Книге предпослан эпитафия, взятый из египетской «Сказки о двух братьях»: «Ибо я зачарую мое сердце и помещу его на вершине Древа в цветке». В русских переводах этой сказки даются различные конкретные названия деревьев: акация, кедр, пиния. Бальмонту было очень важно обобщить их в Древо, ибо речь шла о Древе жизни – Иггдрасиле, образе, призванном гарантировать «целостный взгляд на мир, определение человеком своего места во вселенной»¹⁶. Символика «цветка» была не менее близка поэту, она прошла через все его творчество, постепенно приобрела архетипическое значение¹⁷. Из египетских источников он позаимствовал всего два экзотических растительных образа: «лотос» и «папирус». Правда, «лотос» ассоциируется у Бальмонта не только с Нилом и богом восходящего солнца Горусом, но и с Гангом в стихотворениях «Ясеня» об Индии («Индия», «Венчание в стране лотоса», «Сарасвати»), а еще раньше, в «Зареве зорь», – с образом Будды, «кто был как лотос голубой, / И был как лотос нежно-белый»¹⁸. Сказочный мотив «чарования» неразрывно соединен с бальмонтским пониманием «Поэзии как волшебства». Таким образом, египетский эпитафия был концептуально важен для поэта, стремящегося воссоздать в своей книге мифопоэтическую картину мира от «утра вселенной» до апокалипсиса.

Философски значимый смысл имел и эпитафия к венку сонетов «Адам», взятый автором сразу из нескольких древнеегипетских источников: «Я бог Атуму, сущий, я был один... Атуму, бог Солнцеграда, сотворитель людей и делатель богов... Атуму, Солнце ночное»¹⁹. Бог Атуму неоднократно упоминается Бальмонтом в «Крае Озириса», в очерке «Солнечное единобожие» он дословно воспроизводит описание этого бога, прочитанное им в Абидосском храме Рамзеса: «Один из древнейших богов и глав-

нейших. Ипостась ночного солнца. Творитель людей и делатель богов. Самосозданный» (с.52).

Мысль о «самосозданности» – узловая в бальмонтском венке сонетов, видимо, вследствие этого древнейший египетский бог здесь причудливо переплетается с библейским первочеловеком Адамом.

Раздвоен также образ «белокурой жены» Евы, ей противопоставит «ночная» Лилит. Драматически «многолик» и лирический герой поэта: «Лик мой – рознь. В себе я не единый» (с.215). Однако если в своей самой «звездной» книге «Будем как Солнце» (1903) Бальмонт стремился «оправдать» мир, сотканный «из различности сочетаний», видел в этой «различности» залог непрерывного творческого горения, то теперь его позиция уже не вполне соответствует символистскому нравственному релятивизму. Лирический герой венка сонетов «Адам» надеется вновь «найти дорогу к раю», «самосоздать» себя по Божьему «закону». Любопытно заметить, что на «Адама» откликнулся сонетом «Бальмонту» Вяч. Иванов, закончив его строками: «Ты по цветам найдешь дорогу к раю»²⁰.

Л.Г. Панова в вышеупомянутой монографии о русском Египте в целом правильно пишет о том, что экзотическая египетская тематика нередко осмысливается у Бальмонта в контексте мотива «избранничества» его лирического «я», нужно добавить только, что сам этот мотив варьировался, в отдельные периоды творчества получал новое наполнение. Так, лирический герой книги «Ясень» наделен вещим даром, позволяющим свободно соединять разнообразие культурно-исторические пласты:

Я был на зиккуратах Вавилона,
Бог Солнца жег меня своим лучом...
Я в жарком Кэми древнего закона
Был солнечник. И мыслил я. О чем?

О том, что Узури – судья с бичом.
И звездный цеп взвивался в вихрях звона.

(с. 201)

В стихотворении «Преображение» Озирис («Узури») единственный раз появляется у Бальмонта в облике «судьи с бичом»

(царя Аменти), предвещающая проблематику последующего цикла «Ордалии» и апокалипсический финал всей книги.

Лирическое «я» Бальмонта мечтает оставить свой «знак» в «гиероглифе» жизни. В данном контексте его «разговор» со «Сфинксом» в стихотворении «Четыреликий» призван укрепить веру в «вещее» предназначение собственных творческих устремлений:

...Для всех вещаний мира я нашел в душе струну.
Возле Сфинкса тихо мысля, невдали от Пирамид,
Я смотрю, как в час заката Небо заревом горит...
(с. 40)

В «Путевых очерках» Бальмонт откровенно «отворачивается» от современного Египта. «Кто-то», кажущийся «двойником» автора-повествователя нашептывает ему: «Пирамиды ободраны, полуразрушены... Изваяния богов и богинь Египетских все давно выкрадены из разрушенных храмов, вернись в европейские города, если хочешь молитвенно глядеть на них. Озирис опять растерзан, и не на четырнадцать частей, а на несчетное число их, и более Изида не ищет растерзанного Озириса» (с. 19).

Бальмонтский «Ясень» завершается апокалипсической картиной гибели «мирового древа». Поэтому в египетскую образность здесь нередко врываются трагические интонации:

Не восходят над Нилом папирусы,
Не приветствуют Горуса лотосы,
Только пепельно-черные ирисы
Расширяют испуганный глаз.

Да кровавятся тени закатные.
Расцветают пустыню вечернюю
И о сфинксе, когда-то вещательном,
На песке вышивают рассказ.

(с. 62).

Интерес к Египту не утрачивается поэтом и позднее. В 1917 году в серии «Пушкинская библиотека» в Москве под редакцией К.Д. Бальмонта вышли «Египетские сказки. Записи древнего Египта» на основе французской книги Г. Масперо. В последней предэмигрантской книге Бальмонта «Перстень» (1920) можно

вновь обнаружить приметы жизнерадостного египетского культа Солнца, теперь он оказывается родственным лирическому пафосу равновеликости большого и малого, человеческого и природного перед «Единым предвечным Лицом». В сонете «Живой и в смерти» воссоздается египетская ипостась «храма», который, как всегда у поэта, знаменовал единство архетипов земли и неба:

Там в золотистых звездах потолок.
Там дева-мать, вернейшая супруга,
Вернула в жизнь растерзанного друга.

Вздываясь к Солнцу, обелиск высок.
Семь тысяч лет твой мед еще не выпит,
Живой и в смерти, Сад богов, Египет.²¹

Итак, Египет К.Д. Бальмонта, воспринятый главным образом сквозь призму религии и мифологии древнего народа, менее «индивидуализирован» и динамичен, чем, например, бальмонтская Англия²² или Литва²³, где, по семейным преданиям, жили его предки. Экзотический египетский топос, причудливые имена богов, «священных зверей», растений, как правило, осмысляются в духе «заветов символизма», а также в русле сознательной ориентации самого поэта в 1910-е годы на воспроизведение древних космогонических мифов разных стран. Поклонение Солнцу как высшему божеству, оптимистический пафос вечного «воскресения», «братско-сестринская» любовь к людям и «многократность» индивидуального человеческого «я» – таковы основные «лики» (а Бальмонт любил это слово) Египта в творчестве поэта.

¹ Амфитеатров А. Литература в изгнании. – Белград, 1929. С. 49.

² См. об этом: Земсков В. «И Мексика возникла, виденье вдохновенное» // Латинская Америка. 1976. №3. С. 170-182; Кинжалов Р. В. К.Д. Бальмонт и древние культуры Латинской Америки // К. Бальмонт и мировая культура. Сб. научн. статей I Междунар. конф.– Шуя, 1994. С. 211-222.

³ Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. – М., 1991.

⁴ Бонгард-Левин Г. М. Индийская культура в творчестве К.Д. Бальмонта // Ашвагхоша. Жизнь Будды. Калидаса. Драмы. – М., 1990. С. 6-30.

⁵ См.: Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. «Поэт с утренней душой»: Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта». – М., 2003. С. 254 –257; Кудряшова Е. И. Путевые очерки К.Д. Бальмонта «Край

Озириса» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. – Иваново, 1993. Вып.1. С. 53-65.

⁶ Кн. 1 – 2. – М., 2006.

⁷ Бальмонт К.Д. Хоровод времен. – М., 1909. С. 38.

⁸ Бальмонт К. Край Озириса. Египетские очерки. – М., 1914. С. 5 – 6. В дальнейшем все ссылки даются на это издание, страницы указываются в тексте.

⁹ «Вы знаете, что во имя Врхлицкого я изучил чешский язык»: Письма К. Д. Бальмонта Е. А. Ляцкому (1920 – 1929г.г.). Публ. Э. Олоновой // Славяноведение. 1997. № 4. С. 88.

¹⁰ Славяноведение. 1997. № 4. С. 88. Тураев Б. А.– выдающийся русский египтолог, востоковед, академик.

¹¹ Бальмонт К.Д. Зарево зорь. – М., 1912, с.127. В дальнейшем все ссылки даются на это издание, страницы указываются в тексте.

¹² Название стихотворения из книги «Тишина» (1898)

¹³ Бальмонт К.Д. Белый Зодчий. Таинство четырех светильников. – СПб., 1914. С. 302.

¹⁴ Там же, с.303.

¹⁵ Там же, с. 307.

¹⁶ Топоров В.Н. Древо жизни // Мифы народов мира. – М., 1991. Т.1. С. 405.

¹⁷ См.: Петрова Т.С. Семантика образа цветка в лирике К. Бальмонта // Материалы междунар. лингв. науч. конф. – Тамбов, 1995.

¹⁸ См. стихотворение «Он вращающий колесо» из цикла «Потухшие вулканы» в книге «Зарево зорь», с. 146.

¹⁹ Бальмонт К.Д. Ясень. Видение Древа. – М., 1916. С. 212. В дальнейшем все ссылки даются на это издание, страницы указываются в тексте.

²⁰ Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедии. – СПб., 1995. Кн.2. С. 220.

²¹ Бальмонт К.Д. Перстень. – М., 1920. С. 44.

²² См.: Азадовский Константин. Бальмонт и «Англы» // Всемирное слово. 2001. № 14. С.5-7

²³ См.: Бальмонт К.Д. Литва // Морское свечение. – СПб.; М., 1910; Бальмонт К.Д. Северное сияние: Стихи о Литве и Руси. – Париж, 1931.

«ДОЛЯ» И «ВОЛЯ» РОССИИ В ЭМИГРАНТСКОЙ ПОЭЗИИ К. Д. БАЛЬМОНТА 1920-х – 1930-х ГОДОВ

Несмотря на заметно усилившийся в последнее время интерес к литературе русского зарубежья, эмигрантская лирика К. Д. Бальмонта «выпадает» из исследовательского поля зрения. Частично это объясняется труднодоступностью самих сборников поэта, изданных за границей в 20 – 30-е годы. Но главная причина кроется, по-видимому, в том, что, оказавшись в эмиграции, Бальмонт постепенно стал восприниматься и в России, и за ее пределами как поэт вчерашнего дня. «В лирике эмигрантской поры Бальмонт не сказал ничего нового»¹, – подчеркивал В. Н. Орлов. Оппозиционная советской идеологии критика русского зарубежья еще раньше высказала близкую точку зрения. Г. Адамович писал, что новое поколение читателей «не слышит уже в поэзии Бальмонта того, что слышали старики, не переживает всем существом своим недель и месяцев исключительной, страстной, тревожной любви к нему»². Оспаривая общепринятое в эмигрантской среде мнение о том, что «Бальмонт безнадежно исписался», Г. Струве отмечал: «Вернее было бы сказать, что Бальмонт остался самим собой, тогда как восприятие того рода поэзии, который он представлял, в корне изменилось»³.

Безусловно, Бальмонт всегда, во все периоды оставался «самим собой». И все же в эмигрантский период в его творчестве происходят существенные изменения. На первый план для поэта выступает образ России, размышления о ее трагической судьбе и великом предназначении. Уже в книге «Дар земле» (1921), написанной в основном в послереволюционной Москве, прозвучали строки из стихотворения «Примиренье», которые стали своеобразным эпиграфом ко всей эмигрантской лирике поэта: «Светишь мне, Россия, только ты».

Широко известна мысль М. Цветаевой: «Ни одного крупного поэта современности, у которого после революции не дрогнул и

не вырос голос, – нет»⁴. Она в известной мере относится и к лирике Бальмонта 1920-х годов.

Первой собственно эмигрантской книгой Бальмонта принято считать сборник 1922 года «Марево». Название его вызывает близкие ассоциации с блоковским «что же маячишь ты, сонное марево, вольным играешься духом моим»⁵, дальние – со славянским мифологическим словом «мара». У А. Н. Афанасьева читаем: «Мара – туман, тьма и мара – призрак»⁶. Сквозной лейтмотив бальмонтовской книги – «в мареве родимая земля» (стихотворение «Из ночи»). Этот же мотив звучал в, по-видимому, знакомых Бальмонту «Песнях смутного времени» Вяч. Иванова:

Последний плач семнадцатого года.
Исхожены блуждания тропы,
И мечутся, отчаявшись, толпы –
В трех маревах: Мир, Сытость и Свобода⁷.

Трагический образ «желтого марева» возникал и в поэме А. Белого «Христос воскрес», но там он вытеснялся символикой воскресения Руси («И по толпам / Народа / Маревом, / Как заревом, / Запрядела разорванная мгла...»⁸).

В книге К. Бальмонта основной лейтмотив развивается очень нервно и неровно, то сбиваясь на публицистический лад, то приобретая медитативно-лирический тон, то достигая пафоса философского реквиема.

В «Мареве» Бальмонт, пожалуй, впервые заставил говорить о себе как о поэте трагическом. «Это книга высокого трагизма, и вся она о России»⁹, – отмечает В. Крейд. Суровый в оценке личности и поэзии Бальмонта Иван Бунин в «Литературных заметках» 1922 года с сочувственным удивлением созвучности бальмонтовской книги своим «Окаянным дням» писал: «"Марево" Бальмонта (много истинно чудесных вещей)»¹⁰.

«Марево» – стихи о горькой доле России, пронизанные интонациями боли, отчаяния и гнева. Правда, Бальмонт хорошо понимал, что «гнев совсем не мой удел, сладкопеец я, создатель дум, не воин»¹¹. Однако и у него после Октября «дрогнул» и «вырос» голос, произнесший выстраданное признание:

Петь, как раньше пел, сейчас нельзя, нет сил...
(Упрекающему меня, с. 24)

Бальмонт, еще в 1905 году призывавший «бурю»-революцию и имевший основания считать себя «старым революционером», после 1917 года приходит к ясному выводу: «Никакая революция не дает ничего, кроме того, что было бы в свой час достигнуто и без нее. А проклятия, которые всегда приводит с собой и за собой каждая революция, неисчислимы» («Где мой дом», с. 30). Революция трагически осознается в «Мареве» как разгул сатанинских сил, разрывающих цельность человеческого и природного бытия. «Злой сказкой» обернулись для лирического героя поэта все мечты о свободе родной страны, в его душе неотступно, подобно маятнику часов, бьется страшная мысль:

Окликни всю Русь. Кличь всю ночь напролет,
И на помощь никто не придет.
Там над ямою волчьей ощерился волк,
Человек в человеке умолк.

(Маятник, с. 12)

Отсюда – явственный стилиевой «сдвиг» в сторону обнаженной публицистичности, особенно ощутимый в первом разделе «Марева», написанном в Москве в 1917 году. Он открывается стихотворением «Прощание с деревом», в котором поэт сознательно демифологизирует один из центральных символических образов своей лирики – «мировое древо», наполняет его конкретным национально-историческим содержанием:

Это древо в веках называлось Россия,
И на ствол его острый наточен топор (с. 7).

Другой излюбленный символ бальмонтской лирики – цветок – сохраняет мифопоэтическое значение, однако, включаясь в антитезу «прежде – теперь», он приобретает кошмарный, сатанинский смысл:

На несчетности душ выдыхает он чары,
Захмелевший, тяжелый, разъятый цветок,
Чуть дохнет, меднокрасные брызнут пожары,
И пролитая кровь – многодымный поток.

(Снящийся цветок, с. 19)

Видоизменяется в сторону публицистичности и символика «птиц». Еще во второй половине 1890-х годов, работая над

сборником «Тишина», Бальмонт впервые обратился к сказочному образу птицы Стратим, воплощающему национальную и космическую Правду (см. стихотворение «Правда»), почерпанную из Голубиной книги. Позднее образ этой птицы появится в заключительном разделе книги «Жар-птица» («Но всех прекрасней меж крылатых / Всемирно-грезящий Стратим»), он же осеняет душу лирического героя поэта высшим знанием о Солнце в книге «Птицы в воздухе». Теперь лирический герой Бальмонта навсегда прощается с «птицей радости»:

Птица вольности великая, Стратим,
У нее от моря к морю два крыла.
Дни сожженные – слепой и едкий дым.
Птица радости убита. Жизнь прошла.
(Ворожба месяца, с. 22)

В «Мареве» господствуют призрачно-химерические образы других птиц:

Синь-пламень дьявольский в сердцах незрячих силен.
И красный ждет петух, чтоб вдруг завихрить страх.
Глазами круглыми уж с ним стакнулся филин.

(Седая ночь, с. 23)

В том же 1922 году, когда в Париже появилось «Мареве», в Москве вышел сборник Бальмонта «Песня рабочего молота», в котором варьировались жизнеутверждающие мотивы раннего стихотворения «Кузнец». В «Мареве» образ «молота» наполняется откровенно полемичным по отношению к социально-романтическому значению этого образа в советской поэзии смыслом:

Исполинский наш молот расколот,
Приближается бешенство вьюг.
(К обезумевшей, с. 9).

В завершающем первый раздел стихотворении «Кровь и огонь» образ молота вызывает апокалиптические предзнаменования: «С неба низвергнется огненный молот, / В пляшущем пляшет не песня, а страх» (с. 27).

Мотив «безумия» («святого безумия») родной страны по-разному осмыслялся в послеоктябрьской лирике З.Н. Гиппиус,

М. Волошина. В стихотворении «К безумной» Бальмонта сливаются воедино темы всеобщей «вины», «греха» и «мести»:

Мы отвергли своих побратимов,
Опрокинули совесть и честь.
Ядовитыми хлопьями дымов
Подойдет достоверная месть.
(К обезумевшей, с. 8)

Второй раздел книги, датированный 1920 – 1921 годами, был написан в Париже. Здесь также ощутима публицистическая струя, сквозь которую пробиваются другие, более органичные для Бальмонта, исповедально-лирические ноты. Ключевые пространственные символы этого раздела – «город», «дом», «храм», «пустыня» – несут на себе печать трансформации поэтического стиля в сторону отказа от велеречивости, тяготения к лапидарности.

Еще в книге «Под северным небом» молодой поэт заявил о своем антиурбанизме, в «Горящих зданиях» мотивы неприятия городской цивилизации приняли у Бальмонта космический характер. В «Марева» город предстает как «чужой» («В чужом городе»), «весь в извивах зла», «призрак жизни и страстей» («Остывший город»), «город около вулкана» («Завтра»). Нередко он оборачивается двумя географическими полярностями: «здесь» и «там»:

Мне не поют заветные слова, –
И мне в Париже ничего не надо,
Одно лишь слово нужно мне: “Москва”.
(Только, с. 39)

«Дом» и «храм» у Бальмонта всегда знаменовали единство архетипов земли-неба, теперь это единство распалось. Душой лирический герой по-прежнему устремлен к «дому» – «храму», недаром стихотворение «В синем храме» (одно из лучших в «Марева») стоит первым в «парижском» разделе книги. Однако над сознанием поэта нависло предчувствие неотвратимой катастрофы:

Разве есть еще в России храмы?
Верно, скоро сроят их совсем.
(Злая масленица, с. 14)

Косо друг на друга смотрят братья,
Горе тем, кто свой оставил храм...
(Меж четырех ветров, с. 46)

«Отчий дом» то манит светлыми воспоминаниями прошлого (стихотворения «Неистребимое», «Звук», «Просветы»), то обращивается «кельей тесной», «пустыней»:

Разломилась гордая твердыня,
Разорвалась радостная связь,
Где цвели просторы, там пустыня,
Где был труд, там брызжет кровь и грязь.
(Меж четырех ветров, с. 45)

Лирический герой «в Париже дымном» обречен смотреть «на мир в окно чужое». «Солнечное» сердце поэта сожжено тоской, ему светит теперь только лик «ущербной луны», оно совсем готово к встрече с Белой Невестой – Смертью:

Мне нигде нет в мире больше места,
Приходи же, Белая Невеста,
У которой много женихов. (с. 46)

Немного позднее образ Белой Невесты появится в автобиографической прозе Бальмонта (см. рассказ «Белая Невеста» в книге «Воздушный путь»).

Трагическим смыслом окрашиваются традиционные литературные «лики» России: некрасовская Родина-Мать («В рваных лохмотьях, в дыму без конца, / Бьется ослепшая Мать», с. 41), гоголевская птица-тройка («Я лечу на тройке, той самой, буйной, / Что вещей Гоголь пропел векам», с. 60). Лирический герой Бальмонта не в состоянии ответить на извечные русские вопросы «кто виноват» и «что делать», он горестно признается:

У меня в моих протянутых руках
Лишь крутящийся дорожный серый прах.
И не Солнцем зажигаются зрачки,
А одним недоумением тоски.
Я ни вправо, я ни влево не пойду.
Я лишь вежа для блуждающих в бреду.
(Злая сказка, с. 67)

Третий раздел «Марева», помеченный: «1922 год. Бретань» – самый большой и самый неоднородный в книге. Ослабление публицистической тенденциозности, усиление автобиографизма, тяготение к философской обобщенности – таковы основные стилистические приметы этого раздела. Лирический герой Бальмонта пребывает здесь «в бесчасье», живет лишь воспоминаниями о далекой юности, любви, утраченной гармонии с миром:

Я в старой, я в седой, в глухой Бретани,
Меж рыбаков, что скудны, как и я.
Но им дается рыба в Океане,
Лишь горечь брызг – морская часть моя...
(Забытый, с. 110)

Он наделен конкретными биографическими чертами (см. стихотворения «Я рад», «Хлеба нет»), но прежде всего это «раб магического слова», в годы бед и испытаний приобретший «двойное зрение»:

Двойное зрение дает душе разлука,
О милых брошенных забота, мысль и мука...
(Двойное зрение, с. 113)

«Двойным зрением» поэт стремится постичь судьбу своей страны. С позиции гражданско-этической он не приемлет насилия и террора, о чем заявляет публицистически остро, «глаголом осуждения» («Сто миллионов оплели / Кроваво-грязной паутиной», с. 72). Однако преобладающей является в «Мареве» другая точка зрения. Бессильный заклясть злобу, голод, людскую слепоту (см. стихотворение «Три заклатья»), лирический герой поэта обращается к пророчествам Библии (стихотворения «Забытая притча», «Неизбежное», «Возмездие», «Актеры Сатаны»). Ему кажется, что кошмарные бесовские силы, воцарившиеся в родном краю, – страшное испытание, предсказанное Книгой Бытия:

Это праздник Сатаны,
Коготь зверского ума,
Для растерзанной страны
Голод, казни и чума...

Апокалипсис раскрыл
Ту страницу, где в огне
Саранча со звоном крыл,
Бледный всадник на коне.
(Актеры Сатаны, с. 78)

Подобно М. Волошину, который в «Демомах глухонемых» вдохнул новую жизнь в притчу об изгнании Иисусом бесов из тела больного и вселении их в свиное стадо, К. Бальмонт обращается к той же «забытой притче» («И был их легион, вошедших в одного...») с надеждой на возможное исцеление своей «бесноватой» страны (стих. «Забытая притча»). Его лирический герой способен на христианское «прощение» тех, кто не ведает зла содеянного, он готов просить сограждан:

Помогите тем, кто вас обидел,
Этим серым, темным мужикам.
(К братьям, с. 83)

Поэт мечтает о «набатном» звучании своего стиха, однако ясно осознает неустребованность «стонущей меди»:

Лишенный родины, меж призраков бездушных,
Не понимающих, что мерный мудрый стих
Всемирный благовест среди сумраков густых,
Один люблюсь я на звоны строк послушных...
(Набат, с. 86)

Сквозные символы бальмонтовской лирики Земля и Бездна в завершающем разделе книги «Мареве» приобретают жуткий апокалипсический смысл:

Земля сошла с ума. Она упилась кровью,
Проливой бочками...
Дух благодный засох. Сгорели все растенья.
И если есть еще движенье жестких губ,
Молись, чтоб колос встал из бездны запустенья...
(с. 81)

Лирический герой поэта не видит исхода из «мутного марева», он может только надеяться, что «красные капли, упавшие в русскую землю», когда-нибудь вспыхнут «жертвенным цветом,

глядящим в простор синевы» (с. 107), а «в бреду зачатая, свобода возникнет вольной, наконец» (с. 126).

Первая эмигрантская книга К. Бальмонта не содержала оптимистического заряда, который с новой силой заявит о себе в последующих сборниках поэта. Оценивая «Марево», З.Н. Гиппиус писала: «Пусть скажут одни, что это плохое искусство? Не скажут. Пусть другие, которым дела нет до искусства, попробуют сказать, что это плохая политика, попытаются записать его в правые, в левые, еще куда-нибудь? Нет, его политика мудрейшая из мудрых, она подсказана ему самой жизнью...»¹².

Поэтическая книга «Моё – Ей. Россия» (Прага, 1924) была встречена эмигрантской критикой довольно сдержанно, видимо, потому что не оправдала надежд на новые «кинжальные слова» Бальмонта, заявленные в «Мареве». Ю. Айхенвальд (под псевдонимом Б. Каменецкий) писал, что вошедшие в «Моё – Ей» стихотворения «ни внешне, ни внутренне, ни своим звучанием, ни своим содержанием» «к прежнему Бальмонту ничего не прибавляют»¹³. Более благосклонная к поэту В. Лурье, констатируя тот факт, что в новом сборнике «перед нами снова прежний Бальмонт», отмечала: «Он видит Россию вне политики, вражды и усобиц, даже больше – вне людей»¹⁴.

Посвящая сборник России, Бальмонт сознательно декларировал в нем не только верность родной стране, но и преданность своим творческим принципам. Недаром книга открывалась стихотворением «Моя твердыня», в котором поэт утверждал незыблемость прославившего его в начале века призыва «Будем как Солнце»:

Вседневность Солнца – моя твердыня.
Настанет утро – оно взойдет.
Так было древле. Так будет ныне.
И тьме, и свету сужден черед¹⁵.

В «Моё – Ей» прозвучали любимые Бальмонтом мотивы устремленности в «безбрежность», «колдовства», «зеркальности» и т. д. Однако никогда еще «прежний» Бальмонт *так* не писал о России, *так* не осознавал себя национальным русским поэтом. В очерке «Без русла» он признавался: «Я полон беспредельной любви к миру и к моей матери, которая называется Россия»

(«Где мой дом», с. 33). В новой книге поэта публицистическая страстность сменяется тихой интимностью, элегической медитативностью. В основе центрального символического образа России лежала своеобразная историософия, которую сам Бальмонт объяснял в статье «Воля России», написанной в 1924 году для одноименного пражского журнала. В ней поэт разделял два понятия: реально-историческое – «доля России» («если раскрывать историю России в точном смысле этого понятия, надо сказать, что мы богаты только злоключениями»¹⁶) и духовное – «воля России» (т. е. «ее душа, отдельный от всех других ее особый нрав»¹⁷). Именно в извечной «воле России» Бальмонт надеялся найти залог ее грядущего возрождения и собственного спасения: «...я не только блуждаю по всем странам, но и самоисцеления ищущу, я русский и хочу России, я хочу Русского»¹⁸.

Если в первой эмигрантской книге поэта символом бескрайнего пространства России выступал образ «марева» («мутное марево, чертово варево, / Кухня бесовская в топи болот»), то теперь «Единая» предстает в просветленной «всемирной» ипостаси:

В мгновенной прорези зарниц,
В крыле перелетевшей птицы,
В чуть слышном шелесте страницы,
В немом лице, склоненном ниц.

(Она, с. 9)

В письме к редактору «Последних новостей» П.Н. Милюкову от 10 декабря 1923 года Бальмонт так писал о своем стихотворении «Россия»: «Стихи мои – восхваление того вечного лика России, который у нас был еще при Ольге и Святославе и много ранее»¹⁹. Книга «Моё – Ей» включала в себя немало стихотворений о русской природе («Первозимье», «Позаранок», «Лебединый лет», «Сентябрь»). Видимо, именно они дали серьезное основание критикам говорить о «прежнем» Бальмонте. Символами души России вновь становятся привычные образы жар-птицы, «града подводного Китежа», к ним добавляется еще один, очень важный – «старинный крепкий стих»:

Приветствую тебя, старинный крепкий стих,
Не мною созданный, но мною расцвеченный...

(Моё – Ей, с. 10)

В вышеупомянутой статье «Воля России» Бальмонт подчеркивал: «Носители воли каждой страны ... суть ея поэты и писатели» (с. 3). Недаром в стихотворении «Моё – Ей», давшем название всей книге, он ставит рядом имена двух самых дорогих для него русских поэтов:

От Фета к Пушкину сверхни путем возврата
И брызни в даль дорогой огневиц. (с. 12)

Лирический герой бальмонтовской книги «Моё – Ей», сохранивший верность России, родному языку искренне пытается восстановить потерянную гармонию с миром, обрести целостность духа. Он «ничего не потерял из воспринятого наследства» и утверждает единственно нетленную «память юности и детства». Однако дорогие сердцу воспоминания о родном крае являются чаще всего во «сне», а пробуждение несет с собой печальное сознание:

О, горе мне. Сплю я.
Мне все представляется
Мельканьями сонными.
Я в мире не в счет...

(Слово о погибели, с. 67)

Я сплю. Я мертв. Я в этой жизни лишний...
(Полдень, с. 37)

Так в элегически-интимную тональность книги «Моё – Ей» врываются трагические интонации «нового» Бальмонта, которые не смогла заглушить присутствующая здесь «чересчур приподнятая и пышная звонкость его словесных наскоков»²⁰. Жорж Нива, характеризуя эмигрантскую лирику поэта, выделил этот сборник: «Бальмонт, оказавшись в эмиграции, с потрясающей простотой, которой ему прежде так недоставало, воспевал далекую Россию в сборнике “Моё – Ей”»²¹.

Сборник «В раздвинутой Дали», вышедший в 1929 году в Белграде, поэт сопроводил подзаголовком «Поэма о России». Этот подзаголовок вызвал недоумение у Г. Адамовича («Я добросовестно искал в книге поэмы, но, к сожалению, ее не нашёл»²²) и у Г. Струве («это не поэма в обычном смысле слова»²³). Видимо, Бальмонт вкладывал в данное определение свой собственный

смысл, идущий не столько от жанра поэмы, сколько от ее пафоса, восходящего к древним героико-историческим произведениям («Илиада», «Махабхарата», «Песнь о Нибелунгах»²⁴). Весьма неоднозначно и основное название, так как в нем соединяется космогоническая, национально-историческая и собственно-лирическая символика: «в раздвинутой Дали» – «в безбрежности» (пространственно-временной), «далекой долине России» (национально-географической), в «памяти» лирического героя, живущего и «каждою далей», и тоской по родимому «деревенскому краю».

В этой самой «русской» книге поэта, с одной стороны, наиболее явно проявилась верность Бальмонта символическому методу, с другой, обнаружилась необыкновенная пластическая осязаемость образов, воссозданных «памятью» детства (стихотворения «Мать», «Отец», «Я», «Воспоминания», «Первая любовь»).

Сквозной мотив сборника – мечта о возвращении «в Отчий Дом». Он звучит уже в самых первых стихотворениях: «Уйти туда» («Уйти туда – хоть на мгновенье, / Хотя мечтой»), «Хочу» («Хочу моей долины / И волей сердца знаю, / Что путь мой соколиный – / К Единственному Краю»²⁵). Тот же мотив проскальзывает в текстах стихотворений «Я русский», «Над зыбью незыблемое», «Зарубежным братьям», «Здесь и там» и получает свое наиболее яркое выражение в стихотворении «Я»:

Но, мир поцеловав и весь его крестом
В четырехкратности пройдя необозримой,
Не как заморский гость вступаю в Отчий Дом,
И нет, не блудный сын, а любяще-любимый (с. 86).

В 1900-е годы Бальмонт сотворил миф о своем лирическом герое – «стихийном гении», «избранном, мудром, посвященном». В книге «В раздвинутой Дали» его по-прежнему сопровождает мотив судьбоносного избранничества (стихотворения «Семизвездие», «Водоворот», «Судьба»). И вместе с тем у вечного «огнепоклонника» появились новые черты:

Я русский, я русый, я рыжий.
Под солнцем рожден и возрос.
Не ночью. Не веришь? Гляди же
В волну золотистых волос

(Я русский, с. 57)

Бальмонт пытается воспроизвести здесь свою «родословную», в которой элементы автобиографизма причудливо переплетаются с мифотворчеством. Конечно, автобиографическое начало сильнее сказалось в эмигрантской прозе поэта («Под новым серпом», «Воздушный путь»), в стихотворной книге оно размыто и не всегда художественно убедительно.

Лучшие «автобиографические» стихотворения в книге навеяны воспоминаниями детства, поэт отдает дань любви и благодарности родителям:

Птицебыстрая, как я,
И еще быстрее,
В ней был вспевный звон ручья
И всегда затея
(Мать, с. 80).

О, мой единственный, в лесных возросший чащах,
До белой старости, всех дней испив фиал,
Средь проклинаящих, среди всегда кричащих,
Ни на кого лишь ты ни разу не кричал
(Отец, с. 83).

В процитированных и других строках можно найти прямые переключки с бальмонтовским мемуарным очерком «На заре» (1929 г.)

Грустные тона окрашивают стихотворение, посвященное оставшейся в далекой России «солнечной Нинике» – дочери:

Где же ты? Где же? Все реже и реже встаешь ты в судьбе.
Все мои мысли и все мое сердце – одной лишь тебе.
(Нежная тайна, с. 45).

Воспоминания о своих родовых и национальных корнях – одна из основ духовного равновесия и целостности сознания лирического героя поэта. Показательно, что вся книга завершается венком сонетов «Основа». «Раздвинутая Даль» памяти уносит Бальмонта в историческое прошлое России, в котором он хочет найти «основные» символические события: «щит Олега», «святого Сергия завет», «слово Курбского», «взор Петра и бег Мазепы», «двенадцатый год» (стихотворения «Знак», «Быль», «Русь», «Двенадцатый год» и др.). В стихотворении «Быль» поэт признается:

Чем я ближе к корню русских наших дней,
Зов славянского дерзанья мне сложней. (с. 20)

Бальмонт осознал, что обращение к исторической тематике потребует от него эпического размаха, возможно, называя книгу «поэмой», он думал о Гоголе (эпиграфом к стихотворению «Русь» были взяты слова из «Тараса Бульбы»), однако совсем преодолеть свой природный лиризм поэт, конечно, не мог.

Как и в предыдущей книге «Моё – Ей», образ России раскрывается в ее «вечном лике», духовно-просветленном, «вольном», «нежном», причем преобладающая интонация здесь уже не элегическая, а возвышенно-риторическая, «славословная»:

Узнай все страны в мире,
Измерь пути морские,
Но нет вольней и шире,
Но нет нежней – России.
(Хочу, с. 4)

Бальмонт не устает воспевать родной язык – важнейшую основу национального самосознания:

Звук сегодня – лишь машин незрячий рык,
Но поет и светит Русский мне язык.
Обнял он просторы двух материков,
Он исторгнет Край мой Отчий от оков.
(Быль, с. 20)

Своего рода «знаками» России являются в книге и символы христианского толка.

И все же главным божеством для Бальмонта всегда была природа. Поэтому «даль» русской истории и «родословная» лирического героя растворены в книге «В раздвинутой Дали» в космическом бытии. В утверждении неразрывности личностного, национально-исторического и природного начал поэт видел залог восстановления цельности духа и воскресения России, прошедшей через «мутное марево»:

Верь в Солнечную Литургию,
Весна лучом разит по льдам,
И вешнюю вернет Россию
Неизменяющим сынам.
(Солнечные зарубки, с. 50)

Пантеистический пафос бальмонтской книги «В раздвинутой Дали» вызвал неприятие у Г. Адамовича. «Россия для него – одна из частей прекрасного мира – и только, – писал критик. – Но после всего, что в России случилось <...>, эти славословия читаешь с недоумением. Все прежнее... Русь васнецовско-билибинская»²⁶.

Думается, что Г. Адамович был слишком суров к Бальмонту. «Славословия» поэта явились не простым перепевом «прежнего» – они были выстраданы, прошли через серьезные размышления о «доле» и «воле» России и собственной судьбе «блудного сына».

Три поэтических сборника, изданных Бальмонтом в 30-е годы, очень неравноценны по своему содержанию и поэтике. «Северное сияние. Стихи о Литве и Руси» (1931) появились не только под впечатлением поездки Бальмонта в Литву, это – итог давнего увлечения поэта «янтарной страной», где, по семейным преданиям, жили его предки. Не случайно сюда были включены некоторые стихотворения из сборника «Птицы в воздухе», отрывок эссе из «Морского свечения», а также стихотворение «Морской сказ» из последней книги 20-х годов «В раздвинутой Дали». «Северное сияние» открывалось десятью стихотворениями-сонетами литовского поэта Людаса Гиры, посвященными Бальмонту и им переведенными на русский язык. Певец Солнца воспринят здесь сквозь призму «соучастия душ»:

Ты больше мне, чем друг,
Родней, чем Брат²⁷.

«Опорными» в сборнике являлись первый и последний разделы – «Литва» и «Русь», в них сконцентрирована бальмонтская идея близости двух народов. Промежуточные разделы («Под знаком Литвы» и «Дайны») представляли собой не очень удачные переложения литовских лирических песен и отдельных жанров национальной обрядовой поэзии.

Образ «Лесной Царевны» – Литвы создавался средствами лирической идеализации. Его сопровождали излюбленные символистские мотивы «зачарованного сна», «вещего прядения», а также несколько более индивидуализирующие приметы – «златослезы янтара», «струнно-звонкая дайна». В духовном облике «сестры

любимой» Бальмонт находил органический сплав язычества и христианства, столь родственный его собственной душе:

За то, что я в христовой вере
Свое язычество храню,
За то, что мы чрез те же двери
Ходили к вещему огню,
За то, что мы к одной стихии
С тобой привержены – к лесной, –
Тебе поет певец России:

Ты не во мне, но ты со мной.

(Лесной Царевне-Литве, с. 20)

Поэта-полиглота необыкновенно привлекал литовский язык, в котором слышатся отголоски древнего Востока («гуд гонга в Индии», «речь – сестра Санскрита») и в то же время «русский звон», «жаворонка взлет». Он стремится приобщиться к древним мифическим представлениям литовского народа, воспевая богиню света Каралуни, богиню воды Юрате и наиболее «родного» русскому сознанию бога грома Перкунаса-Перуна (стихотворение «Небо Литвы»). Схожесть в верованиях литовцев и русских проявилась, по убеждению поэта, и в том, что единым «древом жизни» выступает у обоих народов дуб:

Пели пращуры, слушая шелесты дуба, –
Не от них ли в душе твоей мудрая мгла (С. 19).

Целый ряд стихотворений Бальмонт посвящает литовским поэтам-друзьям: Людасу Гире, Виндасу Крэве, Казису Пуйде, «написавшему летопись дуба» Юлиану Эйсмонду, О. В. де Л. Милошу, «литвину, утонченному французскому поэту». Обращаясь к творчеству этих авторов, поэт постоянно помнит о «странной близости» их русской душе. Очевидно, поэтому в стихотворение «Земля моя», посвященное Казису Пуйде, неожиданно входят образы прозы И. С. Шмелева:

...Из смертной тьмы восстанье наше,
Ты светишь ночью, Солнце мертвых,
Неупиваемая чаша (с. 43).

В завершающих первый раздел стихотворениях («Польше», «Польскому поэту Яну Лехоню», «В последний раз») прояви-

лись нравоучительно-укоризненные интонации, адресованные Польше, поправшей законы «сестринской» дружбы народов. В стихотворении «В последний раз» Бальмонт восклицает:

Расслышь! Я указательное слово,
Не брань, тебе с печалью говорю... (с. 55)

Видимо, сам поэт осознал неорганичность подобных дидактических сентенций в лирике, несколько позднее он признается:

Вселюбящей душой ввергаюсь я в смущенье,
Я не пастух народов и я не пастырь стад.
Лишь одного хочу я – всемерного цветенья,
Люблю я только пенье, весну и мир как сад.
(Златовоздух, с. 148)

Символом-предвестником «мира-сада» является в бальмонтовской книге образ «северного сияния», осеняющего самые разные народы, в его «разбеге пламекруга» поэт-романтик видит прообраз будущего «храма Всемирности» (с. 24).

Черты утопичности художественного мышления особенно усиливаются в «русском» разделе «Северного сияния». «Его чувство любви к России приобрело новый, особый оттенок»²⁸, – отмечал П. Пильский в рецензии на сборник. Несказанная красота северной природы, затмевающая все прелести юга («Северный венец»), «великолепный наш язык» («Русский язык»), христианская православная пасха («Грядущая Россия») – вот узловы образы, которые не устают воспевать Бальмонт в своей эмигрантской лирике. Надежда на освобождение «моей избранницы, России» «из страшного вертепа» (с. 166) сочетается в «Северном сиянии» с мечтами о некоей будущей «Великой Державе» с всеобщим правом «быть вольным и счастливым»:

Все страны, что теснила зловражьей чарой уза,
Литва, Суоми, много тех стран – великий круг,
С Россией будут слиты лишь верностью союза
Той светловольной дружбы, где с другом равен друг.
(Грядущая Россия, с. 178).

В этико-эстетических утопических устремлениях Бальмонта можно обнаружить сходство не только с пророчествами духовно

близких ему поэтов (в частности, М. Волошина в «Неопалимой Купине»), но и с социальными утопиями ранней советской лирики.

Тема России получает развитие и в маленьком (19 стихотворений) сборнике «Голубая подкова. Стихи о Сибири», вышедшем в 1935 году в США в издательстве «Алатас», основанном Георгием Гребенщиковым, автором известного многотомного романа о Сибири «Чураевы». Стихи, вошедшие в сборник «Голубая подкова», написаны в разное время и в разных местах, причем, поэт придает особое значение хронотопу, вводя его в текст каждого стихотворения. Основной корпус «Голубой подковы» составили стихотворения, навеянные впечатлениями от путешествия по Сибири в 1916 году. Самое первое стихотворение датировано 13 апреля 1916 года и было написано в Хабаровске. Известно, что тогда Сибирь произвела на Бальмонта впечатление «чужой» и холодной. «Сибирь не моя страна», – писал он Екатерине Алексеевне 1 апреля 1916 года. В стихотворении, опубликованном в газете «Северный луч» 6 ноября того же года, поэт дал такой образ этой земли:

Свободные степи
И глуби, и синяя ширь.
Но души здесь в склепе,
И лик твой холодный, Сибирь.

Позднее, в эмигрантской лирике 20–30-х годов, образ Сибири переосмысливается, включается в общий русский, ностальгически окрашенный контекст. Очевидно, под влиянием Г. Гребенщикова в стихотворные тексты Бальмонта входят элементы этнографических описаний («якут», «тунгус», «киргиз», таежные звери и т. д.). Из прозы Гребенщикова пришел и центральный образ-символ «голубой подковы небосклона», в которой вечно горит «вещий пламень». «Синяя ширь» Сибири теперь заметно идеализируется:

В фиалках, в ландышах, невестна, хлебосольна,
Простором исполин, великая Сибирь...²⁹

Писатели-сибиряки (Г. Гребенщиков, Л. Тульпа) осознаются как собратья по горькой судьбе «изгнанников», а лирический герой поэта вновь называет себя «рабом», только уже не «магического слова», а утраченной родины, России:

Мой дом, мой отчий, лучших сказок няни,
Святыня, счастье, звук – из всех желаний,
Заря и полночь, я твой раб, Россия³⁰.

Последняя поэтическая книга К. Бальмонта «Светослужение» в силу целого ряда причин не привлекала внимания исследователей. Вышедшая в 1937 году в Харбине небольшим тиражом, она осталась почти неизвестной. На книгу не было откликов в европейских и американских русских изданиях. Появились лишь рецензии в харбинской печати: в журнале «Рубеж» (№ 48 за 1937 год) напечатана рецензия поэта и прозаика Наталии Резниковой, а в газете «Харбинское время» (7 декабря 1937 года) – В.В. Обольянинова, воспользовавшегося псевдонимом Тотемов.

Что же представляла собой эта книга К.Д. Бальмонта? Прежде всего, можно сказать, что в ней поэт остался верен символистским принципам организации лирических текстов. В одном из последних писем к издателю В.В. Обольянинову он писал: «“Светослужение” ... одна световая поэма, где один стих ведет к другому, как строфа к строфе. Потому-то мы безусловно настаиваем на отсутствии дат и посвящений»³¹.

Характеризуя основной эмоциональный тон «Светослужения», В.В. Обольянинов отмечал, что в этой книге «больше тени, чем света»³². Трагические интонации, появившиеся в эмигрантской лирике Бальмонта, в книге «Светослужение» прозвучали с наибольшей лирической силой. И мир природы, и душа поэта – неизменные слагаемые лирики Бальмонта – раскрываются здесь чаще всего в «сумеречном» состоянии. Любимое время суток поэтов-романтиков – сумрак, «когда день превращается в ночь», окрашивается в мироощущении бальмонтовского лирического героя в горестные тона, а из прошлого приходят одни «тени» (стихотворения «Сумрак», «Тени», «В сумерках», «Глубокая тень»). Сумеречному душевному состоянию лирического героя импонирует элегический осенний пейзаж:

Осень брошенная,
Грусть непрощенная,
Распотрошенная,
Пыль – слепит!..
Где же радостная –
Моя благодстная,
Песня сладостная?
Спит... Молчит...³³

Как уже отмечалось, бальмонтовский стиль в эмигрантский период лишается метафорической «цветистости», становится значительно сдержаннее, в «Светослужении» он делается порой настолько лапидарным, что в нем можно найти точки соприкосновения с художественными исканиями поэтов так называемой «парижской ноты» (Г. Адамович и др.). Вот, например, начало стихотворения «Ночной мотылек»:

Смерклось. Сумрак. Смерть, летая,
Смотрится в окно.
Смерть ли? Греза ль? Мысль? Боль? Злая?
Знать нам не дано... (с. 4)

Конечно, радикального обновления поэтики Бальмонта в «Светослужении», как и в предыдущих эмигрантских книгах, не произошло, он варьирует и трансформирует свои прежние символические мотивы и образы, может быть, сознательно используя их «заштампованность», и тем самым как бы демофилогизирует их. В начале века «вечно юный» лирический герой поэта провозгласил символом своей стихийной души «вольный ветер». Теперь, на склоне лет, он постепенно утверждает в мысли о «безветрии души»:

Я чувствую душой своей спокойной
Как хорошо безветрие души.
(Безветрие души, с. 87)

Слегка обновляются другие постоянные бальмонтовские мотивы: «безглагольность», «тишина», «безбрежность», они ассоциируются с «умиротворением», примирением с неизбежностью жизненных утрат:

...Безглагольный молился я, без кипенья страстей.
Хорошо позабыться так, не считаясь с утратами,
Их же числа так числимы, не вернешь все назад,
Любоваться долинами, глубиной, перекатами,
В тишине примирения ощущать свой закат.
(Поля позабытые, с. 50)

Бальмонту никогда хорошо не удавались риторические философские стихи. И в «Светослужении» его попытки в этой сфере (стихотворения «Круги», «Царство и Сила и Слава») оказались обреченными на декларативность. Исключением представляется стихотворение «Всходящий дым», в котором поэт преломляет на судьбу своего лирического героя гераклитовское толкование «воскуряющихся душ». В последние годы жизни отрывки из сочинений Гераклита были любимым чтением Бальмонта. Примечательно признание поэта в письме А.Н. Ивановой от 23 октября 1933 года: «Кто меня волнует и увлекает – это Гераклит Эфесский. В малом отрывке его чую целые миры, и они воплощаются в моей душе. “Воскуряющиеся души всегда становятся разумными”. – “От незаходящего никогда – как ускользнуть кому?” – “Рулевой всего – молния”. Из таких лучезарных блесков я строю целые сонеты, полные мудрой звучности и успокоительной гармонии»³⁴. Мотив «воскуренья» души использовался Бальмонтом и в не вошедшем в «Светослужение» стихотворении «Воскуряющиеся» (1933).

И еще один образ его философской лирики наполняется в «Светослужении» (как, впрочем, и в других эмигрантских книгах) глубоко выстрадавшим содержанием. Это образ Дома, символизировавший утраченную родину. «В чарующий Дом приоткрытая дверца» мерещится поэту «во тьме железных ночей, где лишь черные мраки для нас» («Глубокая тень»). В сонетах «Памяти Пушкина» он восклицает:

Как иве хочется печали,
Как иве хочется домой! (с. 54)

Несмотря на преобладание минорного тона в мироощущении лирического героя Бальмонта, его последняя книга не стала безнадежно пессимистическим эпилогом творчества поэта. Идея «светослужения», стержневая для всей его лирики, получила

здесь достаточно яркое, концентрированное выражение. Лирический герой Бальмонта навсегда остался «солнечником». В лучших стихотворениях «Светослужения» («Всходящий дым», «Забросать тебя», «Как мы живем», «Щебетливая») душа бальмонтовского лирического героя по-прежнему устремлена в «огнепоклоннический храм»:

В страстях всю жизнь мою сжигая,
Иду путем я золотым
И рад, когда во тьме сверкая,
Огонь возносит легкой дым...

(Всходящий дым, с. 6)

Книгу по замыслу поэта завершало стихотворение «Солнце поющее», в котором Бальмонт сдержал известное поэтическое обещание своей молодости: «А если день угас, я буду петь... Я буду петь о Солнце в предсмертный час!» Он вновь и вновь утверждает:

Солнце, ты сон наш и ты пробуждение,
Солнце, ты колокол, башня и звон.
Солнце поющее – сердце – кажендь,
Ты же движенье, в сверканье знамен (с. 90).

В «давно отзвучавшей» жизни поэта остались две надежные точки опоры: любовь и творчество. В «грезам влюбленного сердца» его лирический герой опять предстает «жаждущим Юношей» (стих. «Золотые просветы»). Большинство стихотворений, воспеваящих в «Светослужении» любовь, пронизывают два основных мотива: стремление к вечной новизне чувств и тоска по утраченной «тонкостанной» «красавице призрачных дней», что была для лирического героя поэта «желанней из всех, столь желанных моих» («Давно»). Образ «тонкостанной», несомненно, навеян воспоминаниями о Е.А. Андреевой, в авторских комментариях к текстам «Светослужения» ей посвящены стихотворения «Давно», «Но я люблю тебя...», видимо, к ним можно присоединить и стихотворение «Газель», завершающееся строками:

Где б ни был я, с тобой я сердцем вновь,
Страстная меж страстных, в тайнствах пленений,
Ты одна моя – бессмертная любовь! (с. 34)

Однако непостижимая «тайна любви» (стих. «Кветцаль») в том и состоит, что женская героиня лирики Бальмонта не может быть сведена к одному конкретному прототипу, ибо «солнечнику» просто необходимо:

Захватить тебя, как в плащ широковеющей,
В перепутанность всех стран и всех веков,
Чтобы в той голубизне, тебя лелеющей,
Век была бы новой ты, я – вечно нов!

(Забросать тебя, с. 49)

Другая ипостась лирического героя «Светослужения» – «ваятель Слова». Она не совсем обычна для поэта и говорит об определенном переосмыслении Бальмонтом сущности поэтического труда, наметившемся еще в 1910 годы. Миссия поэта в мире осознается как «роковая», т. е. заметно окрашивается в трагические тона.

Весьма симптоматично, что, осмысляя тему творчества, Бальмонт пытается говорить от лица «мы». Существенным представляется и то обстоятельство, что из всей русской и мировой поэзии, реминисценциями из которой всегда была насыщена лирика Бальмонта, в последней книге он снова выделяет только два изначально близких ему имени – Пушкин и Фет.

В целом «Светослужение» вряд ли можно рассматривать как одну из лучших книг поэта. Но это был достойное поэтическое завещание, в котором Бальмонт остался приверженным светлым «солнечным» началом своего мироощущения.

Подводя итоги, можно заметить, что эмигрантская лирика Бальмонта ознаменовалась заметным вторжением публицистической струи в творчество 1920-х годов. Публицистическая лирика Бальмонта-эмигранта, и особенно книга «Марево», была насыщена трагическими переживаниями и размышлениями о судьбе родной страны. Тема России, как отмечалось выше, становится главной во всех книгах поэта. Сама по себе эта тема, разумеется, не была монополией Бальмонта. Принято говорить, что русская эмиграция унесла с собой Россию в сердце. Обобщая это чувство, З. Гиппиус имела право сказать: «Оно в тебе, оно во мне» (стих. «Родине»). Но у каждого из поэтов в памяти о России было свое, «заветное». Например, В. Ходасевич заявлял: «Я с собой свою Россию / В дорожном уношу мешке» («Я ро-

дился в Москве») – его богатством были восемь томов Пушкина, вся великая духовная культура родной страны. Лучший стихотворный сборник талантливого харбинского поэта А. Несмелова называется «Без России», но Россия живет в нем в образах природы, в литературных традициях. В общем патриотическом пафосе поэзии русского зарубежья слышались разные голоса, подчас он снижался нотами иронии, в частности, у Г. Иванова: «Хорошо, что нет царя, / Хорошо, что нет России» (Сб. «Розы»). Для Бальмонта подобная ирония совершенно неприемлема. Близки ему были выстраданные стихи М. Цветаевой – «Стихи к сыну», «Родина». Последнее стихотворение образом «дали», пронзительной тоской, продиктовавшей строки «Вернись / Домой!», по своему перекликается с «Раздвинутой Далью» Бальмонта. Контекст русской темы в эмигрантской поэзии здесь нами только намечен, он требует специального исследования. Кстати, тема России в поэзии эмиграции в ее комплексном виде не только не разработана в литературоведении, но и не поставлена.

¹ Орлов В. Бальмонт. Жизнь и поэзия // К. Д. Бальмонт. Стихотворения. – Л., 1969. С. 67.

² Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1925. 14 декабря.

³ Струве Г. Русская литература в изгнании. – Париж, 1984. С. 132.

⁴ Цветаева М. Поэт и время // Цветаева М. Соч.: В 2-х т. – М., 1888. Т. 2. С. 367.

⁵ Из стихотворения А. Блока «Русь моя, жизнь моя...»

⁶ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Ч. 1. – СПб., 1865. С. 550.

⁷ Иванов Вячеслав. Стихотворения. Поэмы. Трагедии. Кн. 2. – СПб., 1995. С. 234.

⁸ Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. – М.; Л., 1966. С. 388.

⁹ Крейд В. Поэт серебряного века // Бальмонт К. Д. Светлый час. Стихотворения. – М., 1992. С. 23.

¹⁰ Бунин И. А. Публицистика 1918 – 1953 годов. – М., 1998. С. 143.

¹¹ Бальмонт К. Марево. – Париж, 1922. С. 24. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте главы с указанием страниц.

¹² Антон Крайний (Гиппиус З. Н.). Бальмонт // Последние новости. 1922. 11 августа (№ 710).

¹³ Каменецкий Б. (Айхенвальд Ю.). К. Д. Бальмонт. Моё – Ей // Руль. 1924. 5 ноября. С. 5.

¹⁴ Лурье В. Бальмонт. Моё – Ей // Дни. 1925. 15 марта. С. 7.

¹⁵ *Бальмонт К. Д.* Моё – Ей. Россия. – Прага, 1924. С. 8. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страниц.

¹⁶ *Бальмонт К.* Воля России // Воля России (Прага). 1924. № 1. С. 1.

¹⁷ Там же. С. 3.

¹⁸ Там же.

¹⁹ *Бальмонт К.* Письма к П. Н. Милюкову / Публ. О. Коростелева и Ж. Шерона // Новый журнал (Нью-Йорк). № 214. 1999. С. 162.

²⁰ *Каменецкий Б. (Айхенвальд Ю.)*. Указ. рецензия, с. 5.

²¹ *Нива Жорж.* Русский символизм // История русской литературы: XX век. Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива и др. – М., [1997]. С. 101.

²² *Адамович Г. К. Д.* Бальмонт. В раздвинутой Дали // Последние новости. 1930. 27 марта. С. 3.

²³ *Струве Г.* Бальмонт – певец России // Россия и славянство. 1930. 29 марта. С. 3.

²⁴ См. об этом: *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII-го и первой половины XIX в. – М., 1956.

²⁵ *Бальмонт К. Д.* В раздвинутой Дали: Поэма о России. – Белград, 1929. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

²⁶ *Адамович Г.* Указ рец. С. 3.

²⁷ *Бальмонт К. Д.* Северное сияние. Стихи о Литве и Руси. – Париж, 1931. С. 13. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

²⁸ *Вельский Р. (П. Пильский).* К. Бальмонт. «Северное сияние» // Сегодня. 1931. № 355. 24 декабря.

²⁹ *Бальмонт К. Д.* Голубая подкова: Стихи о Сибири. 1916 – 1934. [Коннектикут, США], «Алатас» [1935]. С. 39.

³⁰ Там же. С. 44.

³¹ РО ИРЛИ. Р. 1. Оп. 21. Ед. хр. 103. Л. 10.

³² *Тотемов (В. В. Оболянинов).* «Светослужение». Сборник стихов К. Д. Бальмонта // Харбинское время. 1937, 7 декабря, № 328.

³³ *Бальмонт К. Д.* Светослужение. 1936. Август. 1937. Январь. Стихи. – Харбин, 1937. С. 2. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

³⁴ ОР РГБ. Ф. 374. К. 6. Ед. хр. 37. Л. 25 об.

ФОЛЬКЛОРНАЯ СТИЛИЗАЦИЯ В КНИГЕ К.Д. БАЛЬМОНТА «ЖАР-ПТИЦА»

«Старина, в пламенеющий час обуявшая нас мировым» (А. Белый), голоса далеких эпох, переживания забытых предков – эстетические ценности, которые сознательно культивировались русским символизмом второй половины 1900-х годов. «Стилизация – вот наиболее общая и важная черта нового искусства»¹, – отмечал впоследствии Е.В. Аничков. Сам термин «стилизация» понимался неоднозначно. Для М. Кузмина это – «перенесение своего замысла в известную эпоху и обличение его в точную литературную форму данного времени»². Вяч. Иванов, приветствуя освоение молодыми поэтами (С. Городецким, А. Герцук) «родных древностей», указывал, что «речь идет не о подражательном воссоздании старинных напевностей, но о естественных новообразованиях, органически воспроизводящих древние формы»³. В конце 1907 года в журнале «Весы» была организована специальная дискуссия о формах освоения современной литературой фольклорных традиций. Поводом к ней послужило издание книги К. Бальмонта «Жар-птица. Свирель славянина».

В «Жар-птице» поэт поставил перед собой труднейшую задачу: по «неполным страницам» народных заговоров, былин, языческих мифов воссоздать «улетевшую Жар-птицу – мир психологических переживаний древнего славянина». «У меня возникает в душе целый мир замыслов и литературных планов. Если создастся Новая Россия (а она создастся), у свободного славянина найдется золотая узорная чаша, из которой он будет пить светлый мед Поэзии»⁴, – делился Бальмонт своими надеждами в письме к Т.А. Полиевктовой 1 февраля 1906 года. Через полгода, 10 августа, поэт сообщил тому же адресату: «Новая книга “Жар-птица” готова почти совсем. Думаю, что недели через две отошлю ее в Москву искать счастья и что крылья этой птицы достаточно ярки, чтобы найти его»⁵. Летом 1907 года «Жар-птица»

выходит в издательстве «Скорпион». Книга включала в себя четыре раздела: «Ворожба» – заговоры, «Зыби глубинные» – легенды и предания, «Живая вода» – былины и «Тени богов светлоглазых» – славянские языческие мифы. Каждый раздел был снабжен эпитафией-знаком определенного драгоценного камня: хризолит, горный хрусталь, рубин, изумруд. Очевидно, поэт вкладывал символический смысл в эти обозначения и в само их количество, излюбленное «четверогласие».

В большинстве бальмонтских текстов легко обнаруживаются фольклорные источники. Так, в разделе «Ворожба» это «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков» И.П. Сахарова, в разделе «Живая вода» – «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», «Песни, собранные П.Н. Рыбниковым», «Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом». Особенно сильно повлияла на поэта книга А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». Под непосредственным влиянием от работы А.Н. Афанасьева создавались стихотворения, вошедшие в разделы «Зыби глубинные» и «Тени богов светлоглазых».

Воспроизводя образы древней славянской мифологии, Бальмонт стремился по-своему причаститься «поэзии мировых стихий», которой поклонялись наши предки. В легендарной «Глубинной книге» («Голубиной книге») поэт хочет получить ответ на вопрос:

Отчего у нас зачался белый вольный свет,
Но доселе, в долги годы, в людях света нет?⁶

«Противопоставленность света и тьмы, тепла и холода, весенней жизни и зимнего омертвения»⁷, лежащая в основе древних верований славян, образует причудливую космогонию бальмонтских стихов.

Верховным владыкой славянского «пантеона» поэт вслед за А.Н. Афанасьевым провозглашает «Небо, носящее имя Сварога». Однако небесная воздушная стихия, в интерпретации Бальмонта, живет переменчивыми настроениями существ, лишь внешне напоминающих грозных славянских богов далекого прошлого. «Арконский идол Руевита был вооружен семью мечами, привязанными сбоку в ножнах, а восьмой меч он держал в

правой руке наголо»⁸, – сообщает А.Н. Афанасьев, повествуя о языческих божествах гроз, туч и вихрей. Вот как преобразует это повествование Бальмонт:

У Руевита семь мечей
Висит в запас в ножнах.
У Руевита семь мечей,
Восьмой в его руках.
У Руевита семь есть лиц,
Что зримы над землей,
А для богов, певцов и птиц
Еще есть лик восьмой... (с. 157)

Бог Погода (Пагода), едва упомянутый в «Поэтических воззрениях», приобретает облик сказочного эльфа:

Бог Погода, юный, малый,
В васильковом он венке,
У него румянец алый,
Перстень синий на руке...
Голубой и серебристый
Развевается покров,
Весь он легкий, весь сквозистый,
Бог цветов и мотыльков... (с. 192)

Из всех природных стихий, обожествляемых древними предками, наиболее важной и таинственной представляется К. Бальмонту огонь, горение. «Огонь, будет ли это пламя Солнца, или пламя пожара, или хотя бы пламя свечи <...> освобождает нашу душу»⁹, – писал он в статье «Поэзия стихий». Стихотворения, воссоздающие древнеславянский культ огня и солнца, – лучшие в «Жар-птице». Недаром В. Брюсов, в целом негативно оценивая бальмонтский сборник, признавал: «В “Жар-птице” есть несколько прекрасных стихотворений, причем не все они чужды славянской и народной стихии (например, мне кажется очень значительным “Стих о величестве Солнца”»¹⁰.

Интересно обрабатывается К. Бальмонтом фольклорный сюжет о вольном царе Огненном Щите. «В старинной русской сказке о Еруслане выведен на сцену вольный царь Огненный Щит, выезжающий на восьминогом коне, подобно скандинавскому Одину <...>. Царь этот ни в огне не горит, ни в воде не

тонет; он испускает из себя пламя и пожирает своих врагов»¹¹, – читаем у А.Н. Афанасьева. Поэт обнажает мифический смысл сказочного образа, причем делает это ненавязчиво, сохраняя эпическую объективность:

Царь Огненный Щит выпивает все росы,
И сушит дороги, и жжет он покосы,
И влага восходит к нему от морей.
И конь его, с каждою каплею влаги,
Все больше в себе ощущает отваги,
Ростет восьминогой громадой своей.
Ростет, подвигаясь по небу с Востока,
Мгновеньями вспыхнет огромное око,
И огненный бросит над миром излом (с. 178).

Лирический герой Бальмонта довольно органично персонажируется в образе бога Ярилы:

В венке из весенних цветов,
Цветов полевых,
Овеян вещаньями прошлых веков.
В одеждах волнистых, красиво-живых,
На белом коне,
Я еду, Ярило, среди Белорусских полей (с. 158).

Сквозной лик лирического «я» поэта в книге – «пастух», прислушивающийся к таинственным звукам собственной свирели. Видимо, сам Бальмонт ощущал искусственность этого образа, поэтому пасторальные ноты прозвучали лишь в нескольких стихотворениях, посвященных «пращуру нежных певцов», богу Велесу – Волосу («Велес», «Колос Велеса», «Праздник зеленой недели»).

«Многосложно и благоговейно отношение народа к другой мировой стихии, парной с Огнем, Воде»¹², – писал К. Бальмонт. «Странная и страстная» водная стихия представлена в «Жар-птице» в основном образами народной демонологии, которые поэт почерпнул не только у А.Н. Афанасьева, но и из книги С.В. Максимова «Нечистая, неведомая и крестная сила». Здесь «весь голый в тине, в шапке, свитой из стеблей», «старик-водяной», «дух смешливый» болотняник, что «как кочка предстает», коварное Морское чудо, глядящее «несчетностью пляшущих глаз». Богатую пищу воображению Бальмонта дает

«поэтический образ фантастических жилищ надземных вод, вдохновлявший поэтов всех стран и соблазнявший художников всех родов изящных искусств»¹³. Помимо традиционной романтической русалки, по ее подобию создаются «водная пани», «морская панна», «берегини», сказочная «Мария Моревна». Этнографическими разысканиями С.В. Максимова навеян также образ лесного духа – лешего.

Персонажи низшей мифологии, активно «действующие» в разделе «Тени богов светлоглазых», используются Бальмонтом и в других разделах, стилизующих определенные народно-поэтические жанры. Жанровая стилизация фольклорных произведений ограничивала возможности лирического поэта, требуя от него или максимальной верности народному источнику, или принципиально нового его переосмысления. К. Бальмонт в своей книге работал главным образом в области двух фольклорных жанров: заговора и былины.

По более позднему замечанию поэта, народные заговоры ценны тем, что в них наиболее полно раскрывается «магическая сущность поэзии»¹⁴. В раздел «Ворожба», открывающий книгу, поэт включил девятнадцать текстов, представляющих собой прямое переложение народных заговоров, вошедших большей частью в главу «Сказания русского народа о чернокнижии» известной работы И.П. Сахарова. «Черная магия не дается заклинателю стихий и света. Я сказал бы далее, что выбор заговоров, которые мне приходилось изучать подробно, – не вполне удачен»¹⁵, – мягко отметил А. Блок в рецензии на книгу Бальмонта. Действительно, многие важные для народных заклинаний мотивы и образы не получили отражения в «Жар-птице». К. Бальмонт, очевидно, не имел возможности «подробно» изучить многочисленные фольклорные источники, которые использовал в своем исследовании о заговорах А. Блок.

Однако и те тексты, которые привлекли внимание поэта, при кажущейся адекватности вариантам И.П. Сахарова, подверглись авторской переработке. Естественно, что наибольший интерес для К. Бальмонта представляли любовные заговоры («Заговор любовный», «Заговор семи ветров», «Заговор на тридцать три тоски», «Заговор красной девицы»). Как правило, он старательно сохраняет в них образную систему народного текста, но зачас-

тую отказывается от традиционных композиционных приемов: концовки-«замыкания», детального перечисления предметов, наделяемых магической силой. Везде опускается поэтом упоминание имени заклинающего, характерное для фольклорного источника. Поэтому заговор теряет свое конкретное, практическое назначение, получает абстрактное звучание. Вот как, например, перерабатывается Бальмонтом заговорная формула текста № 41 («Заговор для любви») из сахаровского собрания:

Вы мечитесь к ней, тоски,
К деве мчитесь вы, тоски,
Опрокиньтесь вы, тоски,
Киньтесь в очи, бросьтесь в лик,
Чтобы мир в глазах поник,
И в сахарные уста,
Чтоб страдала красота.
Чтобы молодец был ей
Света белого милей,
Чтобы Солнце ослепил,
Чтобы месяцем ей был.
Так, не помня ничего,
Чтоб плясала для него,
Чтобы тридцать три тоски
Были в пляске позвонки.
Чтоб кидалася она,
И металася она,
И бросалася она,
И покорна, и нежна (с.20 – 21).

В фольклорном источнике эта формула звучала так:

«Мечитесь, тоски, киньтесь, тоски, бросьтесь, тоски, в буйную ея голову, в тыл, в лик, в ясныя очи, в сахарныя уста, в ретивое сердце, в ея ум и разум, в волю и хотение, во все ея тело белое, и во всю ея кровь горячую, и во все ея кости, и во все ея жилы, и во все составы: в семьдесят составов, полусоставов и подсоставов. И во все ея жилы: в семьдесят жил, полужил и поджилков, чтобы она тосковала, горевала, плакала бы и рыдала по всяк день, по всяк час, по всякое время, нигде пробыть не могла, как рыба без воды <...>. Думала б об нем не задумала, спала не заспала, ела бы не заела, пила бы не запила и не боялась бы ничего, чтобы он ка-

зался ей милее света белого, милее солнца пресветлого, милее луны прекрасной, милее всех и даже милее сну своего <...>. Аще слово есть утверждение и укрепление, им же утверждается и укрепляется и замыкается. И ни чем, ни аером, ни воздухом, ни бурею, ни водою дело сие не отмыкается»¹⁶.

Предельно детализированное перечисление заговариваемого объекта (включая «семьдесят составов» и «семьдесят жил»), многочисленные повторы, «устрашающее» замыкание в представлении народа должны были усилить магическое влияние заклинания, помочь достичь желаемого результата. Бальмонт ощутимо ослабляет стилизуемый текст, ему не удается передать главное: веру древнего человека в действенную силу заговорного слова.

Еще менее удачны попытки поэта воспроизвести заговоры на бытовую, хозяйственную тематику: «Заговор на посадение пчел в улей», «Заговор против змеи», «Заговор от металлов и стрел» и т. п.

Самые серьезные возражения и нарекания со стороны современной поэту критики, в первую очередь символистской, вызвали попытки Бальмонта стилизовать эпический былинный жанр. «Поэт словно теряет свою власть над стихом, он скучно перелагает народные поверья и былины, теряющие свой образный язык в бесцветном и скучном ритме однообразных повторений»¹⁷, – писал Б. Дикс. Известен резкий отзыв В. Брюсова: «Как Ахилл и Гектор были смешны в кафтане XVII века, так смешны и жалки Илья Муромец и Садко Новгородский в сюртуке декадента»¹⁸.

Между тем сам К. Бальмонт придавал былинному разделу «Жар-птицы», получившему название «Живая вода», особое значение. И не только потому, что, по его словам, в былинах состоялась «встреча» с «первородным, заколдованным миром, соединившим чарования личности с чарованиями Природы»¹⁹. В образах былинных богатырей поэт пытался разгадать жизнестойкие национальные черты характера русского человека.

В «Живой воде» Бальмонт собрал стихотворные стилизации былин о Волхе Всеславлевиче (Вольге), Святогоре, Соловье Будимировиче, Чуриле, Микуле Селяниновиче, Илье Муромце и Садко. Фольклорными источниками послужили в основном сборники Кириши Данилова и П.Н. Рыбникова²⁰. Наиболее близким для поэта героем русского богатырского эпоса оказался

Вольга, мифический сын змея и женщины, наделенный таинственной силой перевоплощения. Ему посвящены два стихотворения раздела, в первом из которых Бальмонт заявлял:

Мы Славяне – дети Волха, а отец его – Словен,
Мы всегда как будто те же, но познали смысл измен.
(с.91).

Выделяются среди других в «Живой воде» стихотворения, посвященные Илье Муромцу («Две реки», «Хвала Илье Муромцу», «Отшествие Муромца», «Волшебная криница»). Эти стихотворения вызвали уничижительную оценку В. Брюсова, а А. Блок отозвался о них сочувственно: «...образ Ильи Муромца поразил поэта до того, что Илья стал одним из сильнейших вдохновителей Бальмонта»²¹.

Создавая образ Ильи Муромца, Бальмонт отходил от принципа жанровой стилизации. Он искренне пытался осмыслить глубинную сущность характера героя национального эпоса. «Среди бессмертных призраков, увиденных Русской былинной мыслью, самый красивый и самый таинственный – это простой мужик, притом еще увечный, ставший в единый миг – из калеки – исполином»²², – рассуждал поэт в «Рубиновых крыльях».

«Хвала Илье Муромцу» в его поэтической интерпретации – своеобразная ода русскому народу, пробудившемуся от долгого «сна»:

Спавший тридцать лет Илья,
Вставший в миг один,
Тайновидец бытия,
Русский исполин.
Гений долгих вещей снов,
Потерявших счет,
Наших Муромских лесов,
Топей и болот.

(с.121)

Одно из наиболее значительных в «Жар-птице» – стихотворение «Славянское древо» – новое, гармоническое воплощение символа мирового древа в лирике поэта. «Объединение в одном образе двух архетипов – дерева и дома – позволяет Бальмонту представить особенно емкий символ славянского мира, соеди-

нившего в себе землю (дом) и небо; идея вечности выражается при этом именно за счет опоры на глубинные, корневые основы славянского мировосприятия»²³, – отмечает Т.С. Петрова в своем анализе данного стихотворения.

Книга «Жар-птица» в целом не принесла автору ожидаемого успеха. Один А. Блок сумел увидеть в ней, как «декадентские приемы “дурного тона” побеждаются высшей простотой»²⁴. В. Брюсов рассматривал «Жар-птицу» как наглядный пример «нехудожественного отношения к народной поэзии», «посягательство на “соборную” личность народа»²⁵. С. Городецкий назвал бальмонтовский сборник «дурной тенью народной души»²⁶. А А. Белый, встречавшийся с Бальмонтом в Париже в период его работы над книгой, иронически заметил: «Теперь ему кажется, что на Златопером Фениксе летит он в мир славянской души, а мы видим Бальмонта верхом на деревянном петушке в стиле Билибина»²⁷.

В чем причина творческой неудачи поэта? Видимо, его поэтический мир оказался слишком далеким от фольклорного художественного мышления. Притягательная народная психея так и осталась для К. Бальмонта «заколдованным садом», где «на миг показалась Жар-птица, длиннокрылая птица славян»²⁸.

¹ Аничков Е. В. Реализм и новые веяния. – СПб., 1909. С. 17.

² Кузмин М. О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 4. С. 5.

³ Иванов Вяч. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1910. № 7. С. 41.

⁴ РГАЛИ. Ф. 57. Оп. 1. Ед. хр. 95. Л. 30.

⁵ Там же. Л. 37.

⁶ Бальмонт К. Д. Полное собрание стихов. – М., 1907. Т. 7. Жар-птица. С. 46. В дальнейшем ссылки даются на это издание с указанием в скобках страниц.

⁷ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. – М., 1865. Т. 1. С. 62.

⁸ Там же, с. 271.

⁹ Бальмонт К. Д. Поэзия стихий // Бальмонт К. Д. Белые зарницы. – СПб., 1908. С. 28.

¹⁰ Брюсов В. Среди стихов: 1894 – 1924. – М., 1990. С. 253.

¹¹ Афанасьев А. Н. Указ. в примеч. 7 изд. С. 215 – 216.

¹² Бальмонт К. Д. Символизм народных поверий // Бальмонт К. Д. Белые зарницы. С. 169.

¹³ *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. – СПб., 1903. С. 100.

¹⁴ *Бальмонт К. Д.* Поэзия как волшебство. – М., 1916. С. 19.

¹⁵ *Блок А.* О лирике // Александр Блок. Собр. соч. в 8 тт. – М.; Л., 1962. Т. 5. С. 140.

¹⁶ *Сахаров И. П.* Сказания русского народа о семейной жизни своих предков. – СПб., 1836. Ч. 1. С. 93 – 94.

¹⁷ *Дикс Б. К.* Бальмонт // Книга о русских поэтах последнего десятилетия / Под ред.; М. Гофмана. – М., 1909. С. 42.

¹⁸ *Брюсов В.* Среди стихов, с. 248.

¹⁹ *Бальмонт К. Д.* Рубиновые крылья // К. Д. Бальмонт. Морское свечение. – СПб., 1910. С. 6.

²⁰ Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – СПб., 1901. Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. – Петрозаводск. 1861 – 1867.

²¹ *Блок А.* О лирике, с. 139.

²² *Бальмонт К. Д.* Рубиновые крылья, с. 99.

²³ *Петрова Т. С.* Мифологические корни «Славянского древа» К. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. – Иваново, 1996. Вып. 2. С. 24.

²⁴ *Блок А.* О лирике, с. 138.

²⁵ *Брюсов В.* Среди стихов, с. 247.

²⁶ *Городецкий С.* Тень прочтенной книги // Весы. 1907. № 8. С. 60.

²⁷ *Белый А.* Луг зеленый. – М., 1910. С. 220.

²⁸ *Бальмонт К. Д.* Рубиновые крылья, с. 56.

ТРАНСФОРМАЦИЯ СЕКТАНТСКИХ ПЕСНОПЕНИЙ В КНИГЕ К. Д. БАЛЬМОНТА «ЗЕЛЕНый ВЕРТОГРАД»

Интерес к национальному религиозному сектантству был приметной чертой символистского неославянофильства 1906 – 1909 годов и нашел разностороннее выражение в романе А. Белого «Серебряный голубь», последней части трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», переписке А. Блока с Н. Клюевым. В этом же русле правомерно рассматриваться и книгу К. Д. Бальмонта «Зеленый вертоград. Слова поцелуйные» (1908).

Третий период творчества К. Д. Бальмонта (1906 – 1909 годы) в целом выявил кризисные черты в его творческом мироощущении. Поэт одним из первых почувствовал и своеобразно выразил наметившийся общий кризис в символистском движении, поэтому среди критиков начало утверждаться мнение о «конце» прежнего солнечного барда.

Появление книги «Зеленый вертоград» заставило символистскую критику внести коррективы в суждения о неуклонном «падении» поэтического таланта Бальмонта во второй половине 1900-х годов. В. Брюсов первым заметил «мощный творческий подъем» в новом сборнике поэта. Истоки этого подъема он усматривал в бальмонтской «мистической тоске о Боге», выделяя поэта среди современников именно как одного из немногих «неустанных искателей Бога», в чьем творчестве с наибольшей остротой «выражена мучительная противоположность между святостью и грехом»¹.

По-видимому, данную противоположность Бальмонт и стремился художественно разрешить в своей книге. В «распевках» хлыстов и Белых голубей поэт нашел причудливый сплав экстатических переживаний, в которых «иступленная влюбленность тела переплетается с влюбленным просветлением души»².

Следует отметить, что в том же 1908 году Бальмонт выпустил книгу «Зовы древности. Гимны, песни, замыслы древних», кото-

рая имела подзаголовок: «Египет – Мексика – Майя – Перу – Халдея – Ассирия – Индия – Иран – Китай – Япония – Скандинавия – Эллада – Бретань» и включала в себя стихотворные переложения мифов и преданий разных народов мира. Во вступительной статье «Костры мирового слова» Бальмонт подчеркивал, что он давно сроднился «с замыслами древних космогоний» и хочет услышать «подземные голоса и зовы времен отошедших»³. Его интересовали представления древних народов о Земле, Небе, богах, человеке, миге, вечности и многое другое. Обращаясь к мифу, к первобытному мышлению и древним формам сознания, поэт искал ответа на вечные вопросы бытия. При всей удаленности привлеченного материала от русской стихии, произведения, вошедшие в «Зовы древности», имеют безусловные аналогии в творчестве Бальмонта, обращенном к родным «истокам».

Анализ источников из коллекций сектантского фольклора, использованных в бальмонтовской книге, глубоко и обстоятельно дан в работах В. Маркова⁴. А.Эткинд акцентирует внимание на эротическом звучании некоторых мотивов «Зеленого вертограда», а также выявляет в книге Бальмонта черты утопической идеализации «божьих людей»⁵. Следует признать, что «Зеленый вертоград» – наиболее исследованный сборник на фоне почти неизученного бальмонтовского творчества второй половины 1900-х годов. Все авторы подчеркивают новаторский характер стилизаций Бальмонта, по сравнению с предшествующей «Жарптицей», но не стремятся доказать это с помощью конкретного анализа текстов книги.

Уже первое стихотворение – «Кормщик» – показывает, что поэт вносит существенные изменения в тексты хлыстовских песнопений, преобразует их ритмику. Построенное как лапидарный диалог, близкий к раешнику, это стихотворение наполняет новым смыслом символику «корабля». Не собственно сектантское (корабль – общество хлыстов или Белых голубей) и даже не древнехристианское (корабль – церковь) значение символа выступает на первый план, а общеромантическое с налетом теософии («Где корабль твой? – Вся Земля»). «Сине море» оказывается не чуждой, а родственной стихией для «кормщика», плывущего «в безоглядности», а антагоничность добра и зла снимается его убеждением в том, что на «корабле» должно быть «сильно

каждое весло». Впоследствии символ «корабля» то наделяется сказочно-волшебными функциями («Корабль», «Волшебный корабль»), то выступает в апокалипсическом ореоле («Вещанье»).

Бальмонт не склонен резко противопоставлять духовно-сокровенное мирскому, символы «Втай-реки» (тайное сектантское учение) и «Шат-реки» (обыденное мировидение) дополняются у него еще одним образом – «Тень-река», не имеющим соответствующего аналога в сектантском фольклоре и связанным с разработкой темы двойничества. Наиболее близкий поэту символ «Сладим-реки» (выявляющий божественное в человеческой природе) приобретает осязаемую эротическую окраску:

...Помчала всех Сладим-Река,
Белеет влажный вал.
Он хлещет всех, он всех нас взял,
Мы все в огне скользим.
Он мечет, крутит, пьяный вал,
Течет Река-Сладим⁶.

Две сестры, Мария и Марфа, олицетворяющие в поэзии сектантов душу и плоть, в восприятии Бальмонта одинаково любимы «Пресветлым» (стихотворение «Марфа и Мария»). В новой, эротической ипостаси предстает образ мирового древа в стихотворениях «Райское дерево», «То дерево», «Древо», недаром оно выделяется яркими, «солнечными» тонами:

Багряно, златовидно,
В пылающей красе,
Любить его не стыдно,
Им в мире живы все.

И будто бы когда-то
Оно запретно было.
Неправда, аромата
В нем животворна сила.

(То дерево, с. 16)

Нарушая все христианские традиции (и православные, и хлыстовские), Бальмонт собирает под «ветвями» мирового древа Еву и Богородицу, дополняя их соловьевской Вечной Женой:

Наш сад есть единое Древо,
С многолиственным сонмом ветвей,
Его посадила лучистая Ева,
В веках и веках непорочная Дева,
И Жена,
И Матерь несчетных детей.

(Древо, с. 148)

Столь же амбивалентна в бальмонтской книге символика «сада» и «леса», полярно контрастная в сектантских источниках («сад», «зеленый сад» – общество сектантов, «лес» – враждебная им мирская жизнь). Думается, что Бальмонт в своей книге в полной мере реализует ту специфическую черту религиозного символизма, которую М. Элиаде определяет, как «способность выражать парадоксальные ситуации...»⁷.

Воссоздавая эмоционально-духовную атмосферу хлыстовских радений в стихотворениях «Радение», «В горнице тайной», «Хоровод», «Гусли», Бальмонт вводит читателей одновременно и в круг мистических переживаний, прекрасно описанных в романе П.И. Мельникова-Печерского «На горах» и его статье «Белые голуби», и в игровую ситуацию фольклорного обряда, «хоровода»:

Мы как птицы носимся,
Друг ко другу просимся,
Пляшем, разомлелые,
И рубахи белые
Как метель кругом.
В вихре все ломается,
Вьется, обнимается,
Буйность без конца.
Посолонь кружения,
Солнцем наше мление,
Солнечны сердца.

(Гусли, с. 77)

К тому же «божьи люди» названы в одном из стихотворений «детьми Солнца», а их иступленная пляска невольно ассоциируется с «дионисийскими» радениями. Не случайно Вяч. Иванов в своем сонете «К. Бальмонту» (1909) выделил именно эту книгу:

Тебя любовь свела в кромешный ад –
А ты нам пел «Зеленый вертоград»⁸.

Традиционный для сектантских распевов комплекс отношений «братьев»–«сестер» также подвергся существенному переосмыслению. Сквозной мотив для этих отношений – «обручение» или «свадьба»:

Тело – брат, душа – сестра,
В обрученье их игра.

(Аксамит, с. 42)

Любовь – главный предмет бесед-диалогов «брата» и «сестры» в «Словах поцелуйных». В целом поэт не нарушает хлыстовских представлений, согласно которым «плотские связи между духовным мужем и женой не составляют греха, ибо здесь проявляется уже не плоть, а духовная, “Христова” любовь»⁹.

Если плоть мы освятим,
Без обиды победим.

(Брат и сестра, с. 119)

Н.С. Гумилев в короткой рецензии на издание бальмонтской книги в «Полном собрании стихов» отметил наивное «лукавство» «божьих людей», говорящих:

Мы не по закону,
Мы по благодати,
Озарив икону,
Ляжем на кровати¹⁰.

Хлыстовское истолкование человеческого тела как «храма Бога живого» оказалось необыкновенно созвучным мироощущению Бальмонта (см. стихотворение «Божий храм»), он даже расширяет его, вводя непривычный для сектантского фольклора образ – «духовное тело» (стихотворение «Черному врану»). Принятое в сектантской среде обращение «сестра» было поэту внутренне родственно, так он называл любимых женщин. Не будет большой натяжкой утверждение, что в некоторых стихотворениях («Нетленное», «В храме ночном») нашли условное, «зашифрованное» отражение личные отношения Бальмонта с Е. Цветковской. Вот, например, такой примечательный диалог «брата» и «сестры»:

– Я из града Ветрограда,
Называюсь “Вей”.
– Я из града Цветограда,
Я “Огонь очей”...
– Я во граде Ветрограде
Водоем взломлю.
– Я во граде Цветограде
Пропую “Люблю”.

(Пляска двух, с. 79)

В стихотворении «Белый парус» лирический герой поэта, как бы осознавая свою роль «гуслира» сыгранной, просит прощения у «Матери сырой Земли» и признается:

Может, я хождение в слове и постиг, да не довольно,
Может, слишком я в круженьи полюбил одну сестру...

(с. 136)

Для «общников святости» – «братьев» и «сестер» поэт придумывает еще одно характерное определение – «звездопоклонники», которое проецируется уже не на сектантскую, а на символистскую поэзию, «братство» – единомыслие творцов нового искусства:

Звездники, звездозаконники,
Божией воли влюбленники,
Крестопоклонники,
Цветопоклонники,
Здесь в Вертограде мы все
В невыразимой красе.
Бездники, мы стали звездники,
В Вечери мы сотрапезники,
Цветопоклонники,
Звездозаконники,

Хлеб и вино – в хоровом,
Во всеокружном поем.

(Звездопоклонники, с. 135 – 136)

Довольно ярко проявилось в «Зеленом вертограде» литургическое начало, заявленное в предшествующих сборниках поэта. Нередко оно выражалось в прямом или косвенном обращении к

православным гимнам («Херувимская», «Свете тихий», «Слава», «Панагия»), а подчас приобретало глубоко индивидуальное, чисто «бальмонтовское» звучание. В стихотворении «Литургия в литургии» сливаются воедино пантеистически-космические и христианские славословные интонации:

Светильники, кадельницы, моления и звон.
Цветы, и птичье пение, трава и небосклон.
Деревья с ароматами их тайностей, их снов,
Все чувства с их возвратами в разымчивость пиров.
При ярком свете солнечном – светильник восковой,
При сладком духе яблони – кадельниц дух живой.

(с.102).

Торжественно-ликующей осанной любви, красоте божественного мироздания, «поющей крови» людских сердец завершает поэт свои «слова поцелуйные» (стихотворение «Осанна»).

¹ Брюсов В. Среди стихов: 1894 – 1924. – М., 1990. С. 288 – 289.

² Бальмонт К. Край Озириса. – М., 1914. С. 278

³ Бальмонт К. Д. Зовы древности. – СПб., 1908. С. 9 – 10.

⁴ См.: Markov Vladimir. Bal'mont and Russian Apocalyptic Sects. – For SK. In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky. Ed. by M. S. Flierand R. N. Hughes. Berkeley Slavic Specialties, 1994. S. 191 – 197.

⁵ Эткин А. Хлыст. Секты, литература и революция. – М., 1998. С. 287 – 292.

⁶ Бальмонт К. Д. Полное собрание стихов. Т. 8. – М., 1911. Зеленый вертоград. Слова поцелуйные. С. 11. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

⁷ Элиаде М. Замечания о религиозном символизме // Элиаде М. Азиатская алхимия. – М., 1998. С. 473.

⁸ Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедии. – СПб. 1995. Кн. 1. С. 307.

⁹ См.: Хлысты // Христианство: Энциклопедический словарь в 3-х т. – М., 1995. Т. 3. С. 162.

¹⁰ Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. – М., 1990. С. 138.

МЕТАМОРФОЗЫ МИФОЛОГЕМЫ «ПОЭТ – “СЫН СОЛНЦА”» В ЛИРИКЕ К.Д. БАЛЬМОНТА НАЧАЛА 1900-х ГОДОВ

Кризис антропоцентрического художественного мышления актуализировал в литературе начала XX века проблему «детей солнца». Она, по словам Л.К. Долгополова, «сразу же стала <...>, с одной стороны, проблемой личности и ее положения в “переворотившемся” мире, с другой – проблемой роли и назначения искусства в условиях повсеместно развернувшейся общественной борьбы»¹. В творчестве К.Д. Бальмонта обращение к данной проблеме получило специфическое образное воплощение, постепенно приобретающее универсальный характер.

Мифологема «поэт – сын Солнца» возникает в его лирике на рубеже 1890-х – 1900-х годов, впервые появляясь в переходной книге «Горящие здания» (1900). Центральный сквозной мотив этой книги – горение, в нем сливаются стихийно-пантеистическое начало и пафос творческого самосожжения во имя преобразования жизни. Здесь Бальмонт демонстративно «поджигает» свое прежнее элегически спокойное восприятие мира, отрекаясь от тютчевского завета «молчания», воплотившегося в предшествующей книге «Тишина» (1898). Бунтарские мотивы переоценки прежних этических и эстетических ценностей в «Горящих зданиях» рождает миф о «солнечной» миссии поэта, его сопричастности мировым стихиям. Поэт у Бальмонта прежде всего предстает как «солнцепоклонник». «Избранный», «Мудрый, Посвященный», он, конечно, соотносится с ницшеанским сверхчеловеком, однако отнюдь не тождествен ему.

На вопросе о Бальмонте и Ницше следует остановиться подробнее. Бальмонт был знаком не только с книгой-поэмой «Так говорил Заратустра», которая произвела на него сильное впечатление, но и с другими трудами философа. «Самый блестящий поэт-философ 19-го столетия»,² – так определял Бальмонт Ниц-

ше. В то же время он считал, что Ницше в создании образа Заратустры следует за иранской Зенд-Авестой, а в своей философии «вышел из Достоевского»³. В понимании «сверхчеловека» Бальмонт скорее опирался на Гете, чем на философа. «Все узнать, все понять, все обнять – вот истинный лозунг *Übermensch*’а – слово, которое Гете употреблял раньше Ницше с большим правом»⁴, – писал он. Не идея превосходства над другими привлекала Бальмонта в «сверхчеловеке», а идея нового человека – творческой личности, способной все понять и обновить жизнь.

Не раз в его стихах звучат богоборческие мотивы, Люцифер выступает в роли параллельного демиурга, а свободная творческая личность встает над Богом и Дьяволом в русле общесимволистского нравственного релятивизма. Однако ницшеанский тезис: «Бог умер, Бога нет» был совершенно не принят Бальмонтом. Обращаясь в цикле «Антифоны» к близким ему по духу поэтам (Лермонтову, Бодлеру, Брюсову), он воспекает «нечеловеческую», творчески пересоздающую мир роль искусства, которое всегда устремлено к «небесной отчизне».

В «Горящих зданиях» цельность восприятия мира все время ускользала от принимающего разные «лики» лирического героя поэта. Принято считать, что главный нерв лирики Бальмонта – его «прирожденный пантеизм». Думается, что поэтическое мироощущение Бальмонта в 1900-е годы не ограничивалось стихийным пантеизмом, его слагаемые сложнее. Существенное влияние на поэта, проявившееся и в предшествующих книгах, оказали христианские идеи. Один из разделов «Горящих зданий» называется «Совесть», здесь лирическое «я» автора, выражаясь словами И. Анненского, «живет двумя абсурдами – абсурдом цельности и абсурдом оправдания»⁵.

Мир должен быть оправдан весь,
Чтоб можно было жить⁶ –

заявлял Бальмонт в цикле «В душах есть все». Иногда он пытался «оправдать» мир с помощью «Слова Завета», идя «сквозь цепь случайностей к живому роднику», готовился принести себя в огненную «жертву» («Молитва о жертве»). Кроме того, в период создания книги поэт заинтересованно изучал философию буддизма, этим увлечением навеян раздел «Индийские травы».

Видимо, в связи с неоднородностью философских устремлений и недостижимостью гармонии с миром, в «Горящих зданиях» у Бальмонта впервые зазвучала тема двойничества, и возник образ «двойника», столь характерный для лирики символизма. Он появился среди «полумертвых руин полузабытых городов» для того, чтобы «осветить» лирическому герою «сумеречные области совести». Поэт – «сын Солнца» живет «у самого себя в плену», то «с диким бешенством бросаясь в смерть порока», то «снова чувствуя всю близость к божеству» (стихотворение «Избранный», с. 70).

Необыкновенный душевный перелом, отразившийся в «Горящих зданиях», приводит Бальмонта к выстраданному убеждению, что «бунтом жить нельзя»⁷. Он страстно ищет всеединого начала, которое соединило бы в себе христианскую жертвенность, языческий пантеизм и «молчаливую» мудрость Браммы. Утверждая приоритет личностного сознания в творчестве, поэт в то же время стремится соотнести свое индивидуальное «я» с универсальным космическим целым, равновеликим этому «я». Это нашло свое выражение в самой «звездной» книге «Будем как Солнце» (1903).

Модель художественного мира, подобную воплощенной в этой книге, О.В. Сливцкая называет антропокосмической⁸. О близком типе мироощущения писал П. Флоренский: «Человек и природа взаимно подобны и внутренне едины. Человек – малый мир, микрокосм... Среда – большой мир, макрокосм. Но никто не мешает нам сказать и наоборот, называя человека макрокосмом, а природу микрокосмом: если и он, и она бесконечны, то человек как часть природы может быть равноценен со своим целым. И то же самое можно сказать о природе как части человека»⁹.

Четко определить характер бальмонтовского космизма на фоне созвучных художественных исканий начала XX века довольно сложно. Влияние на него древнеиндийской философии хорошо прослеживается в трудах академика Г.М. Бонгард-Левина¹⁰. Спорным и не вполне проясненным является вопрос о соотношении поэтического космоса К. Бальмонта с младосимволистскими философско-эстетическими идеями. Сложившееся в литературоведении противопоставление индивидуализма «старших» символистов соборным устремлениям «младших» нужда-

ется в серьезной корректуре, когда речь идет о тенденциях развития символизма 1900-х годов.

Называя Бальмонта «стихийным эллином русской поэзии», Н.П. Крохина противопоставляет его как носителя «аполлоновского» начала, т. е. культа гармонии и красоты, трагическому дионисийству теургов, наиболее последовательно реализованному в теоретических работах Вяч. Иванова¹¹. Думается, что не следует абсолютизировать «мажорный» характер бальмонтовского космизма, в котором еще раньше, чем у теургов, проявилось и драматическое дионисийское начало. Примечательно, что А. Белый разглядел «решительный перегиб от буддийской окаменелости... к золотисто-закатному винному пожару дионисийства»¹² уже в «Горящих зданиях». Вяч. Иванов в статье «О лиризме Бальмонта», характеризуя книгу «Будем как Солнце», недаром сравнил лирического героя поэта с распятым на «солнечном колесе» Иксионом: «“Будем как Солнце”, кричит он нам с высоты своего вращающегося пламенного креста, каждый оборот которого – мука. Эту муку Иксиона знал и Ницше»¹³, – отмечает далее теоретик символизма. Попытке Вяч. Иванова соединить «эллиническую религию страдающего бога» с христианством и ницшеанством Бальмонт не сочувствовал. Однако О. Дешарт вспоминала, что, по словам Вяч. Иванова, его с Бальмонтом «единило, вопреки всему, острое у обоих, непосредственное переживание “разлуки вселенной” и “вселенского сочувствия”»¹⁴.

«Единил» Бальмонта с младосимволистами и ярко выраженный пафос житнетворчества, пронизывающий его книгу «Будем как Солнце». Вряд ли сегодня можно вслед за Л.К. Долгополовым характеризовать как чисто «индивидуалистический» и сам этот пафос, и «тот принцип цельности, который был представлен в бальмонтовской книге»¹⁵. Ведь уже в программном втором стихотворении, давшем название всей книге, поэт говорил от лица «мы», призывая каждого человека следовать солнечному «завету бытия»:

Будем как Солнце! Забудем о том,
Кто нас ведет по пути золотому,
Будем лишь помнить, что вечно к иному,
К новому, к сильному, к доброму, к злому,
Ярко стремимся мы в сне золотом¹⁶.

В основе цельности книги «Будем как солнце» лежал общезначимый вселенский миф, воплотивший в себе суть мироздания, единый смысл жизни природы и человека. Главный символ бальмонтской книги – Солнце – мифологичен по своей сути, как подчеркивал еще Эллис, «это первичный создатель, хранитель и разрушитель всего»¹⁷. Вряд ли имеет смысл искать генезис данного символа в мифологии отдельных народов (Индии, Вавилона, Египта). «В какую страну ни приедешь, – в слове мудрых, в народной песне, в загадках легенды – услышишь хвалы Солнцу»¹⁸, – писал позднее Бальмонт в статье «Солнечная сила».

Лирический герой поэта ощущает «радостное и тайное соприкосновение» с природными стихиями, живет в согласии с «мировым». Любимая бальмонтская стихия, существенный элемент натурфилософии древних – огонь («пламя, свет и тепло»). Огонь – символ вечного обновления, «внезапного знания», поэтому он амбивалентен, в «Гимне огню» он «бесшумный» и «многошумный», «красный» и «многоцветный», «красивый» и «страшный», «проворный, веселый и страстный». Кроме того, в романтическом мировосприятии Бальмонта огонь (Солнце) воплощает мужское начало, тогда как вода (Луна) – женское. В мотиве сожжения, пришедшем из «Горящих зданий», сливаются ноты жертвенности и творческого преображения:

Я помню, Огонь,
Как сжигал ты меня... (с.11)

Бессмертное Влиянье
Немеркнувшего Дня!
Яви свое сиянье,
Пересоздай меня! (с.8)

Порой лирический герой Бальмонта не только остро ощущает свою принадлежность к «посвященным», но и берет на себя солнечную теургическую функцию, подготавливая рождение мифа о Поэте-Солнце в последующих книгах. Своеобразным манифе-

стом нового видения жизни как неустанного творчества явилось известное стихотворение «Я – изысканность русской медлительной речи», прекрасно проанализированное И. Анненским. «Для всех и ничей», поэт – слагатель «изысканного стиха», в этом видит Бальмонт свою собственную миссию в русской литературе. Истоки же «магии» поэтического слова находятся вне его индивидуальности, они таятся в самой природе, в творческом «четверогласии стихий» («это ритм наших рек и майских закатов в степи»¹⁹). Жизнетворческая сила природы всечеловечна, поэт – «сын Солнца» нераздельно слит с нею, образуя органический сплав субъективного и объективного. Поэтому лирический герой Бальмонта «в человеческом нечеловек», он – эхо «стозвучных песен» стихий природы. Подчас ему кажется посильной миссия самого солнечного теурга:

Я с Солнцем сливался, и мною рассвет был зажжен,
И солнцу, в Египте, звучал на рассвете Мемнон...
(с. 153)

По глубокому убеждению Бальмонта, состояние «праздника свободы», когда «крылатая душа видит себя в мире расширенном и углубленном», «бывает у каждого, как бы в подтверждение великого принципа конечной равноправности всех душ»²⁰. Однако существуют «избранники судьбы», острее и глубже других сосредоточившие в себе «тайну понимания мировой жизни». Это «гении открытий», способные выявить в объективном мире и воплотить в художественном акте гармонию и красоту. Они, как правило, не вписываются в общепринятые нормы морали (стихотворения «Что достойно, что бесчестно», «Все равно мне, человек плох или хорош...»), им одинаково знакомы высшие взлеты и «глухие провалы падений». «Избранникам судьбы» – «детям Солнца» противостоят «бледные люди», однако вряд ли строки «Я проклял вас, люди. Живите впотьмах...» (из стихотворения «В домах», посвященного М. Горькому) можно считать свидетельством «человеконенавистничества» бальмонтского лирического героя, в них просто своеобразно трансформируется пафос горьковских романтических произведений, в которых презрение к «некрасивым бледным людям» сочетается с жалостью к ним.

В книге «Будем как Солнце» К.Д. Бальмонт стремился утвердить «солнечную» роль поэзии, когда слово не просто отражает «лунный» отблеск явлений, а реализует в себе житнетворческую энергию, в символе заложена потенция мифа. Не случайно А. Блок называл эту книгу «одним из величайших творений русского символизма»²¹.

Книга «Только любовь» (1903) несколько иначе расставляет акценты в художественной концепции «солнечной» миссии поэта. Центральный ее мотив – «возвращение». В общефилософском плане он восходит к ницшеанскому «вечному возвращению», воплощенному (в завершающем книгу цикле) в символике «мирового кольца». Для лирического героя Бальмонта «возвращение» – прежде всего погружение в мир детства, в «райское, ничем не нарушенное радование жизнью» (см. более поздний автобиографический очерк «На заре»). Он уверен, что на свете нет никого, кто был бы «вечности ближе, чем дети». В 1905 г. поэт создаст цикл стихов «Фейные сказки», посвященный дочери, «солнечной Нинике», впоследствии напишет автобиографический рассказ, который назовет «Солнечное дитя». Показательно, что в книге «Только любовь» Бальмонт впервые употребляет выражение «дети солнца», отталкиваясь от знаменитого стихотворения Д.С. Мережковского «Дети ночи».

Вместе с тем продолжается наметившееся в книге «Будем как Солнце» раздвоение солнечного лика: «жизни податель, светлый создатель», озаривший незабвенной радостью душу ребенка, и в то же время – «страшный, сжигающий свет». Неизменно повторяющиеся воспроизводящие и сжигающие функции солнца все активнее отождествляются в сознании Бальмонта со «сверхчеловеческой» миссией поэта: возникнув еще в «Будем как Солнце», миф о Поэте-Солнце получает в цикле «Цветные ткани» «упойтельно» яркое выражение:

...Смешалось все. Людское я забыл.
Я в мировом. Я в центре вечных сил.
Как радостно быть жарким и сверкать.
Как весело мгновения сжигать.
Со светлыми я светлым говорю.
Я царствую. Блаженствую. Горю²².

Душа лирического героя поэта переполнена жаждой новизны впечатлений и переживаний, он – «севильский Дон-Жуан», «Вечный Жид». В то же время в последние циклы книги «Приближения» и «Мировое кольцо» врывается риторическая струя – здесь «сын Солнца» стремится открыть глаза непосвященным «бледным людям» на истинные ценности жизни. Отголосок «молитвы» Кириллова из «Бесов» Достоевского (его слова «Я всему молюсь» стали эпитафией к книге) в заключающем стихотворении «К людям» осмысливается в оптимистическом ключе («И буду я с юными утренним вновь... / О, люди, я чувствую только Любовь!»). «Поэт-монах» Вл. Соловьев укрепляет веру в тайное единство земного и небесного (стихотворение «Воздушная дорога»). И, наконец, самый великий учитель для поэта – Всевышний создатель мира:

Бог создал мир из ничего.
Учись, художник, у него...²³

«Литургия красоты. Стихийные гимны» (1904) для Бальмонта – книга «замыкающая» второй период его творчества. Эта книга дала повод В. Брюсову, А. Белому и многим другим заговорить о «падении» Бальмонта, угасании его лирического дарования. Эллис даже утверждал, что в «Литургии красоты» Бальмонт невольно «стал пародистом на самого себя»²⁴. И только В. Ходасевич, не согласный с негативной оценкой бальмонтской книги, писал: «Здесь все <...> основные мотивы творчества Бальмонта, раньше то приходившие, то удаляющиеся, сливаются в одну изумительную по стройности картину»²⁵.

В «Литургии красоты» поэт поставил перед собой грандиозную этико-эстетическую цель: «Люди Солнце разлюбили, надо к Солнцу их вернуть». Для решения подобной задачи стих должен стать уже не «изысканным», а «победным», – отсюда риторические, гимнические интонации в книге. Одно из программных стихотворений первого раздела «Праздник сердца» недаром называется «Призыв». В нем, как, впрочем, и в некоторых других текстах («Быть утром», «Вино минут»), Бальмонт напрямую обращается к читателям, настойчиво советуя им «сбросить то, что давит», апеллируя не к их разуму, а к «солнечной» душе.

Лирическое «я» «Литургии красоты» – поэт-«солнечник», призванный Богом для того, чтобы указать «бледным людям» «светлый путь» к стихиям. Впервые и несколько неожиданно Бальмонт акцентирует здесь внимание на «славянских» корнях своего «сына Солнца» (стих. «Самоутверждение»).

Книга завершалась четырьмя большими «стихийными гимнами» – поэмами, в которых вновь воспевается Огонь, Вода, Воздух и Земля. В них есть несомненные повторы, кое-где поэт действительно как бы «пародирует» тексты из «Будем как Солнце» (Эллис), а иногда придает своим образам еще большую «стройность» (Ходасевич), но в главном он остается верен себе. И пускай никогда не удастся вернуть «современных человечков» к Солнцу, его лирический герой твердо знает:

Огнепоклонником Судьба мне быть велела,
Мечте молитвенной ни в чем преграды нет²⁶.

Верность солнечному «завету бытия» К.Д. Бальмонт пронес через все свое последующее долгое творчество, включая эмигрантский период 1920-х – 1930-х годов. Показательно, что последнюю книгу он назвал «Светослужение» (Харбин, 1937).

¹ Долгополов Л.К. М. Горький и проблема «детей солнца» // Долгополов Л.К. На рубеже веков. – Л., 1977.

² Бальмонт К. Д. Гении охраняющие // Бальмонт К. Д. Где мой дом. – М., 1992. С. 244.

³ Бальмонт К. Д. О Достоевском // Там же. С. 237.

⁴ Бальмонт К. Д. Избранник земли // Бальмонт К. Д. Избранное. – М., 1983. С. 569.

⁵ Анненский И. Бальмонт – лирик // Анненский И. Избранные произведения. – Л., 1988. С. 504.

⁶ Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. – М., 1908. Т.2. Горящие здания. С. 68.

⁷ Из письма Л. Н. Андреева В. В. Вересаеву 1904 года // Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. – М., 1930. С. 158.

⁸ Сливцкая О. В. Космос и душа человека // Царственная свобода. О творчестве И. А. Бунина. – Воронеж, 1995. С. 31.

⁹ Флоренский П. Макрокосм и микрокосм // Оправдание космоса. – СПб., 1994. С. 185.

¹⁰ См. его статьи и комментарии в кн.: *Ашвахгоша*. Жизнь Будды. *Калидаса*. Драмы /Перевод К. Бальмонта. – М., 1990.

¹¹ Крохина Н. П. К вопросу о космическом начале в творчестве К. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. – Иваново, 1996. Вып. 2. С. 36.

¹² Белый А. Бальмонт // Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. С. 402.

¹³ Иванов Вяч. О лиризме Бальмонта // Аполлон. 1912. № 3 – 4. С. 39.

¹⁴ Дешарт О. Вступ. статья к изд.: Иванов Вяч. Собр. соч. в 5 тт. – Брюссель. 1971. Т. 1. С. 73 – 74.

¹⁵ Долгополов Л. К. М. Горький и проблема «детей солнца», с.73.

¹⁶ Бальмонт К. Д. Полное собрание стихов. – М., 1908. Т. 3. Будем как Солнце. С. 4. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страниц.

¹⁷ Эллис. Русские символисты. – Томск, 1996. С. 89.

¹⁸ Бальмонт К. Солнечная сила // Бальмонт К. Стихотворения. – М., 1989. С. 533.

¹⁹ Анненский И. Бальмонт – лирик, с. 493.

²⁰ Бальмонт К. Д. Гений открытия // Бальмонт К. Д. Горные вершины. – М., 1904. С. 49.

²¹ Блок А. О современной критике // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. – М.;Л., 1962. С. 206.

²² Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. – М., 1913. Т. 4. Только любовь. С. 17.

²³ Там же, с.112.

²⁴ Эллис. Русские символисты, с. 104.

²⁵ Ходасевич В. К. Бальмонт. Литургия красоты // Искусство. 1905. № 5 – 7. С.165.

²⁶ Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. – М., 1911. Т.5 Литургия красоты. С. 97.

ЭКСПРЕССИОНИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПОЭЗИИ К.Д. БАЛЬМОНТА (к постановке проблемы)

Лирика К.Д. Бальмонта обычно ассоциируется в литературоведении с импрессионизмом как специфической чертой мироощущения и стилевой доминантой¹. Своеобразной «визитной карточкой» импрессионизма в русской поэзии серебряного века стало бальмонтское стихотворение «Я не знаю вечности, годной для других». Однако вопреки распространенному мнению о том, что Бальмонт «остановился» в своем развитии в 1904 году, а в предэмигрантском творчестве просто «перепевает» прежние мотивы, мы склонны считать его поэзию сложно эволюционирующей, находящейся «в непрерывном движении»².

Русский экспрессионизм, не оформившийся, как это случилось в Германии, в самостоятельное литературное направление, в современном литературоведении традиционно связывается с творчеством Л. Андреева и с художественной практикой футуризма. Вышедшая сравнительно недавно антология «Русский экспрессионизм» (М., 2005), составленная В.Н. Терехиной, заметно расширила круг авторов, соотносящихся с экспрессионистской поэтикой. В 2008 г. появился подготовленный в ИМЛИ РАН «Энциклопедический словарь экспрессионизма». Однако само понятие «экспрессионизм» не получило в современном отечественном литературоведении однозначного осмысления. Его трактуют то как «художественное мировидение»³, то как «художественный метод»⁴, то как стиль, основанный на «творческом искажении» реальности, «сгущении мотивов боли, крика»⁵.

Вопрос о месте экспрессионистских тенденций в эволюции русского символизма затрагивается в отдельных работах, посвященных творчеству Ф. Сологуба, А. Белого, И. Анненского, однако предметом специального изучения он не стал. Между тем на той стадии развития символизма, которую А. Ханзен-

Лёве характеризует как гротескно-карнавальную⁶, отчетливо проявилось тяготение многих авторов к «интенсивности и радикализму чувств, убеждений, выражения, формы»⁷, позднее взятое на вооружение русским авангардом. Декларируемое пренебрежительное отношение к «символятине» не помешало отдельным поэтам-футуристам активно использовать изобретенную своими предшественниками эмоционально насыщенную «алогичную» образную систему. В частности, название поэмы В. Маяковского «Флейта-позвоночник» является реминисценцией заголовка бальмонтского эссе «Флейты из человеческих костей. Славянская душа текущего мгновения» (1906), которое вошло в книгу «Белые зарницы» (СПб., 1908).

Лирика К.Д. Бальмонта на протяжении десятилетий его творческого пути претерпела сложную динамику развития. Поэт, в главном сохранивший верность «заветам символизма», своеобразно соприкоснулся с постсимволистскими факторами литературного процесса, в том числе и с экспрессионистскими тенденциями в нем. Элементы экспрессионистской поэтики отчетливо проявились в творчестве Бальмонта на рубеже 1900-х – 1910-х годов, в частности, в его книге «Хоровод времен» и особенно явно в завершающей книгу загадочной поэме «В белой стране».

Эта поэма была навеяна грустными размышлениями о неумолимом движении времени, о тайнах одиночества и смерти, усугубившимися после неудачной попытки самоубийства зимой 2008 года⁸. В письме к Брюсову от 29 мая 1908 года Бальмонт писал: «В полной отъединенности, в которой я был в “Долине Берез”, я много раз мысленно пережил себя, своих любимых, свое любимое, близкое, далекое-близкое»⁹.

Показательно, что именно В. Брюсов в рецензии на «Хоровод времен», упрекнув автора за «ряд несносных стихов», отметил и такие, которые достойны Бальмонта, особо выделив поэму «В белой стране», в которой поэт, по его мнению, «с немалой силой изображает ужас одиночества»¹⁰.

Новое обращение к жанру поэмы после «Художника-Дьявола» (1903) представляется весьма симптоматичным. Повидимому, на рубеже 1900-х – 1910-х годов Бальмонт осознал определенную исчерпанность предыдущих исканий в области лирической циклизации и архитектоники поэтической книги. Он

стремился, с одной стороны, к максимальной «всеохватности» (отсюда подзаголовок книги «Всегласность»), с другой, к новым средствам выразительности. Примечательно, что книга «Хоровод времен» (1909) не только завершалась поэмой «В белой стране», но и открывалась поэмой «Белый Лебедь», в которой Бальмонт пытается воссоздать собственную мифическую родословную. Однако две эти поэмы сильно отличаются по своей жанровой природе и совершенно по-разному вписываются в общий контекст книги.

Истоки поэмы «В белой стране» можно отыскать в раннем стихотворении «На дальнем полюсе» (из книги «В безбрежности»), в поэме «Мертвые корабли» (книга «Тишина»). Однако там «пустынный мир» льдов символизировал некое «безмолвное» космическое предбытие, лишённое человеческого присутствия. В новой поэме в «ледяной пустыне», среди «глядящих в Небо льдов» обречен жить бальмонтский герой – «охотник», «полярник». Непонятно каким образом оказавшийся на полюсе, он полностью отрезан от внешнего мира, перестает различать бег времени, для него «вечность в минуте – одна»¹¹. Можно предположить, что у этой поэмы были бельгийские литературные источники, в частности, лирика мало известного в России Ш. Ван Лерберга и произведения гораздо более популярного в начале XX века Э.Верхарна, которым особенно увлекался Брюсов. Известно, что, находясь в Бельгии, Бальмонт внимательно читал Верхарна, видимо, он был знаком с брюсовскими переводами таких его стихотворений, как «Не знаю, где» («Это где-то на севере, где, я не знаю...»), «Холод», «Часы». Во всяком случае, основные мотивы этих стихотворений оказались созвучными его странной поэме.

«На полюсе» поэт поселил зверей из разных полушарий. «Медведь», «тюлень», «морж», «пингвин» («альбатрос наоборот») – вот соседи героя поэмы, рядом с которыми он «беспредельно один»:

И сам я стал как зверь.
Все дни одно – Теперь (с. 96).

Думается, что Бальмонт пытался выразить «ужас одиночества» (В. Брюсов) героя поэмы совершенно по-новому, непривыч-

ными для себя художественными средствами. Образ «Белой страны» парадоксально совмещает в себе «реальный» уровень («бельгийская зима, белизна внутренности госпиталя»¹², в котором лечился поэт, бессонные ночи в нем), и метафизический план кошмарного «Белого Ада». Отсюда сочетание таких конкретных бытовых деталей, как «жирного плотно поев, / Снегом очисти свой рот...» (с.92), «вверх поднявши клюв прожорный, / Позабыл летать пингвин...» (с.97), и сложных мифологем: «Ряд белых алтарей, глядящих в Небо, льдов, / Входящая мольба, без просьб, Псалом, без слов» (с.89). Конечно, образное «двоение» – характерная черта символизма и его «прародителя» – романтизма. И все же в двухплановости бальмонтской поэмы можно обнаружить явные приметы поэтики экспрессионизма: ее слагаемые нерасторжимы, однако их единство нестабильно, оно постоянно деформируется, «сдвигается», зачастую как бы «выворачивается наизнанку»:

Это Полюс? Может, да.
А быть может, что и нет.
Полюс наш в душе всегда,
В первозданности примет (с.111).

В моей душе дрожит благоговейный вздох.
(В нем и проклятье).
Вокруг моих гробниц седой и цепкий мох.
(Он и с расцветами).
Со мною говорят и Сатана и Бог.
(Их двое, я один) (с.113).

Бальмонт алогично «переворачивает» свои устойчивые символы в сторону антиэстетизма. «Снежинки» («серебрянки», «цветов пушинки») оборачиваются «струпьями Моровой Проказы» (с.104). Число «тринадцать» (священное в мифологии мексиканцев и «счастливое» для Бальмонта) символизировало лунный календарь, не случайно в книгу «Хоровод времен» вошел «календарный» цикл «Тринадцать лун». Однако в сновидениях героя поэмы возникновение этого числа мотивируется мотивом подступающего безумия: ему мерещатся страшные звери («тринадцать их передо мной»). Сама сквозная символика «белизны» приобретает трагическую окраску. «Белый мир» становится во-

площением ужаса, здесь герою поэмы являются то «снежные люди», то зловещие «полузвери, полурыбы, птицевзмеи, жадный рот» (с.110). Воспоминания об утраченной «любимой жене» вызывают все более жуткие галлюцинации, воссоздавая их, поэт допускает даже искажение ударений в некоторых словах:

Расцветаясь в красоте,
Отраженьями встречаясь,
Пляшут вещи все в *юрте* (выделено мною. – Н.М.),
Пляшет утварь, пляшут стены,
Сумрак шепчется живой... (с.108)

«Меня <...> очень дразнит белый цвет. И я весь в дрожании боли, которую люблю, ибо она от чрезмерной любви»¹³, – писал Бальмонт в уже цитированном письме к Брюсову. Экспрессионистские тенденции при выражении «дрожания боли» сказались, прежде всего, в стремлении поэта к «минимизации» художественных средств, при одновременном «максимуме» эмоционального воздействия. Нарушается привычная ритмика, используется верлибр:

Где же я?
Где же я?
Веет, сеет Небо снег,
Где же я?

Я в цепях,
Я в цепях!
Тело бело, мысли лед
Я в цепях... (с.114)

«Напев скорбей» передается в поэме также постоянным «немзыкальным» лейтмотивом «голосов», преследующих обезумевшего от одиночества «охотника»:

– Я из белой страны.
Кто сказал? Кто сказал? –
Я из белой страны,
Я из белой страны (с. 103).

Шесть безумных смертей.
Кто сказал? Кто сказал?
Шесть безумных смертей,
Шесть тридцатостей дней,
Шесть безумных ночей.
Я устал (с. 93).

Одним из способов выражения дисгармоничного душевного состояния бальмонтского героя иногда делается визуализация переживания с помощью жеста, которая впоследствии будет восприниматься «знаковой» в экспрессионистской поэтике:

Я подушку обниму,
Я с крышкой говорю.
И шепчу я в полутьме
К неизвестному, ему (с.105).

В финале поэмы, пытаюсь спасти свою «неземную» душу, бальмонтский герой уходит из «белой страны»:

Белый Мир, в последний бой
Выхожу теперь – с тобой,
Ты не сможешь победить
И в тебе найду я нить
В сказку Жизни Голубой. (с. 116)

Однако этот «уход» представляется таким же иллюзорным, как и вся жизнь «охотника», потому что остается неясной конечная цель его «пути»:

А коль я направо – так –?
Что-то спуталось во мне.
А коль я налево – так –?
Все тропинки я смешал. (с.117)

Можно сделать вывод, что лирическая поэма К. Бальмонта «В белой стране» выявила «переломные» черты в его поэтическом мироощущении, обозначила поворот в сторону каких-то новых, неясных для самого автора, но созвучных зарождающемуся экспрессионизму художественных принципов.

Экспрессионистская образность своеобразно сказалась также в книге 1912 года «Зарево зорь», написанной после пережитого поэтом глубокого творческого кризиса. Сквозной лейтмотив,

проходящий через всю книгу – мотив «излома». Безусловно, он навеян предшествующими долгими размышлениями о красоте-ужасе «змеиною» начала жизни и искусства, о прерывистости-дискретности стиха. Однако в «Зареве зорь» этот мотив, при общем ослаблении лиризма, получает новое развитие, отражая определенный «сдвиг» и в мироощущении Бальмонта, и в его поэтической речи.

«Мировые стихии», знакомые по книге «Будем как Солнце», предстают здесь не в «согласии», а в «разорванно-слитном» существовании-борьбе. В цикле «Дочери ночи» эта разорванность-слитность воплощается в образах Вечерянки и Утрянки (утренней и вечерней зари), двух женщин – «врагинь», Зимы и Весны (стихотворение «Сретенье»), «двойной перевязи» света и тьмы (стихотворение «Двойная перевязь»), «дня» и «ночи» (стихотворение «Сутки»). Цикл «Костер» построен на амбивалентном сочетании образов «огня» и «дыма», «горения» и «тления». Кажущийся возврат к проблематике «Горящих зданий» («мир явился как пожар...», «мой костер – города») не подкреплен гораздо менее активной позицией лирического героя, его удел теперь не бунтарский, а тоже «двойной»: или быть «замкнутым в хоромы», или стать «падучей звездой» (стихотворения «Удел», «Гиероглифы звезд»).

Символика солнечного луча с начала 1900-х годов несла у поэта особое энергичное содержание, нередко теософски окрашенное. Один из главных циклов-разделов книги «Зарево зорь» Бальмонт назвал «Лучеизлом», в нем представлена философская лирика, содержащая в себе квинтэссенцию идеи «разорванности» мироздания:

И вот раскрылся мир как вещей зев,
Качнулась быстрота водоворота,
И зазвучал разорванный напев¹⁴.

Воссоздавая излюбленный образ «мирового древа», поэт выделяет в «упоре захватном корней извивы продлившихся дней» (с.97).

Индусский бог огня Агни в одноименном стихотворении появляется на «красных конях», несущих в мир «хохот и стон». В стихотворении «Нежность мира» обнаруживаются элементы

взрывного экспрессионистического эпатажа, напоминающие первые выступления футуристов:

Нежность Мира? Цепкий клюв,
Что скрипит – попав, рванув,
Жить лишь можно – разорвав,
Нежность Мира есть удав...
Строй людей, зверей и рыб,
Травы, птицы, слои глыб,
Тело к телу, дом – на дом,
Встанет остров здесь горбом (с. 91).

Любовный лирический цикл «Цветочный сон», на первый взгляд, варьирует привычную бальмонтовскую мифологему цветка, однако здесь же прозвучали новые для поэта интонации:

Не хочу я напевов, где правильность звуков скована,
Хочу я напевностей, где своеволие душа сполна (с.56).

«Своеволие души» подчас выливалось в «извиве» *vers libre*'а, построенного на лапидарном диалоге, передающем внутренний драматизм переживаний:

– Куда ж ты его провожала?
– До околицы вместе шли.
Мне ночь цветами дышала,
Ему звездами вдали.
– А после? – Ночь побелела.
На погосте рвала я цветы.
Он пошел, усмехнулся несмело.
Я – я, говорит, а ты – ты (с.53).

Тик – так,
Не пойму,
В свет идем мы или в тьму?
Тик-так,
Тик-так,
Свет и тьму я обниму... (с.24).

Показателен особый интерес Бальмонта к символическим числам, который парадоксально перекликается с поэзией В. Хлебникова в стихотворении «Раковина», где поэт строит свою модель Вселенной, упоминается «священное число» восемь («хранит оно без-

гласно всю цельность бытия», с. 70). Стихотворение «Лунный сон» содержало в себе целую иерархию числовых символов: «стройное» три, «мировое» четыре, «смутительное» пять (пять чувств), «через шесть освященное семь» (библейского происхождения) и «вечности лик» – восемь. Сокровенная числовая природа мира наиболее полно раскрывается в стихотворении «Числа»:

Задача чисел – тайну плесть,
Сквозную сложность сеток.
И 2, и 3, и 5, и 6 –
Суть вехи для отметок...
В веках раскинутое 7.
Во все концы 4,
Ведут к рассвету через темь,
К углам устоя в мире... (с. 130).

Конечно, выявленные «точки соприкосновения» К. Бальмонта с поэтикой экспрессионизма («изломанные» символы, переживание на грани бессознательного) не дают основания говорить о коренном изменении художественного метода поэта. Сама заявленная проблема связей бальмонтовской лирики с экспрессионизмом нуждается в дальнейшей теоретической разработке.

¹ См.: *Корецкая И.В.* Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. – М., 1975. С. 207 – 252; *Колобаева Л. А.* Русский символизм. – М., 2000. С. 76 – 78; *Куприяновский П.В., Молчанова Н. А.* «Поэт с утренней душой»: жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта». – М., 2003. Главы 3 – 5.

² *Бальмонт К.Д.* Автобиография // Книга о русских поэтах последнего десятилетия / Под ред. М. Гофмана. – СПб.; М., 1909. С. 35.

³ *Пестова Н.В.* Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. – Екатеринбург, 1999.

⁴ *Дранов А.В.* Поэзия экспрессионизма (к вопросу о методе). – М. 1980.

⁵ *Терехина В.Н.* Путиями русского экспрессионизма // Русский экспрессионизм. – М., 2005. См. также: *Терехина В.Н.* Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. – М., 2009.

⁶ См.: *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб., 1999. С. 14.

⁷ Цит. по: *Нейштадт В.* Тенденции экспрессионизма / В. *Нейштадт* // Русский экспрессионизм. – М., 2005. С. 408.

⁸ Об этом см.: *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* «Поэт с утренней душой»: Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта. – М., 2003. С. 234 – 237.

⁹ Переписка с К. Д. Бальмонтом // Валерий Брюсов и его корреспонденты. – М., 1991. С. 196.

¹⁰ *Брюсов В.* Среди стихов: 1894 – 1924. – М., 1990. С. 294.

¹¹ *Бальмонт К.Д.* Полное собрание стихов. Т. 10. – М., 1909. Хоровод времен. С. 91. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

¹² *Markov V.* Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont: 1890 – 1909. Köln; Wien, 1988. S. 445.

¹³ Переписка с К. Д. Бальмонтом, с. 196.

¹⁴ *Бальмонт К. Д.* Зарево зорь. – М., 1912. С. 89. В дальнейшем все ссылки даются на это издание с указанием в скобках страниц.

СИМВОЛИКА «МИРОВОГО КОЛЬЦА» В ПОЭЗИИ К.Д. БАЛЬМОНТА

Творческую эволюцию Бальмонта можно попытаться рассмотреть сквозь призму двух сквозных символов его лирики: «мировое кольцо» и «змеиная спираль». Разумеется, здесь присутствует элемент схематизации. Оба символа полигенетичны и амбивалентны, складывались в художественном мироощущении Бальмонта в течение длительного времени.

Символика «мирового кольца» возникает в сознании поэта в начале 1900-х годов, то есть во второй, самый яркий период творчества, когда он, утверждая приоритет личного начала в поэзии, в то же время стремился соотнести свое я с универсальным космическим целым. В лучшей бальмонтовской книге «Будем как Солнце» (1903) начинает формироваться гармоническая модель мироздания – «Мирового кольца», представленная в разделе «Четверогласие стихий» (имеются в виду огонь, вода, земля и воздух). Позднее, в статье «Поэзия стихий» Бальмонт напишет: «В соучастии стихий, в их вечном состязании, в празднестве их взаимной слитности и переплетенности, я вижу равенство каждой из могучих сил, образующих Мировое кольцо Творческого Четверогласия».

Истоки этого «Четверогласия» весьма неоднородны. На первый взгляд, кажется, что данный образ восходит к идеям Платона, для которого круг, кольцо – символ вечного развития, Гераклиту с его диалектикой огня и воды, Аристотелю, считавшему, что «из всех форм самая первичная – шарообразная». Однако Бальмонту была не менее близка индийская космическая мифология, он не прошел мимо и теософских работ Е.П. Блаватской, с которыми познакомился еще в конце 1890-х годов.

Многозначный смысл символики «мирового кольца» в 1900-е годы наиболее полно раскрылся в книге «Только любовь». В эпиграфе к завершающему книгу разделу, получившему назва-

ние «Мировое кольцо», открыто утверждалась идея бесконечности: «Кто смотря, увидел Мировое кольцо, – обвенчался душой с бесконечностью». Вместе с тем в более широком контексте книги данный символ неразрывно связан со сквозным лейтмотивом «возвращения», восходящему к весьма индивидуально преломленным ницшеанским идеям.

Этот мотив тесно переплетается с размышлениями о цикличности космической жизни, постоянном чередовании «восходов» и «закатов», («звездном хороводе» (в цикле «Цветные ткани»). Для лирического героя книги «возвращение» – прежде всего «погружение» в мир детства, прикосновение к «утру вселенной», новое обретение первозданного восприятия природы (стихотворения «Мне хочется снова дрожащий качелей», «Белый ангел» и др.). С «мировым кольцом» у «солнечника» порой ассоциируется и сам процесс поэтического творчества:

Творческий молот стучит без конца,
Искры сплетаются в пляске.
Звенья растут Мирового Кольца,
Неумирающей сказки.

Блуждания по «мировому кольцу» в первой половине 1900-х годов заставляют Бальмонта вернуться к образам своей ранней лирики 1890-х и даже 1880-х годов: можно провести параллели, в частности, между стихотворениями «Болото», «Меж подводных стеблей» из книги «Только любовь» и стихотворениями «Камыши», «Подводные растения», вошедшим в книгу «В безбрежности», (1895), стихотворением «Колодец» и одноименном стихотворением в первом ярославском «Сборнике стихотворений» (1890).

Третий период творчества К.Д. Бальмонта (1906 – 1909 годы) в целом выявил кризисные черты в его творческом мировосприятии. В это время символика «мирового кольца» чаще всего получает трагическое осмысление: в книге «Злые чары» это – страшный «круговорот», «чудовище с клеймом Всегда-Одно-и-То-же». Вернувшись в Россию в 1913 году после объявления политической амнистии по случаю юбилея дома Романовых, поэт проецирует на свою «печальную» жизнь во время вынужденной семилетней эмиграции пессимистический вариант символа – образ

«магического круга»: «И когда прошло какое-то роковое число недель, месяцев и годов, когда замкнулся недобрый колдующий, магический круг, что-то простонав, погасло в душе, жизнь и природа потеряли свою ценность»¹.

Образ «магического круга» в другом его значении несколько ранее появился в бальмонтской книге «Жар-птица. Свирель славянина» (1907), в разделе «Ворожба», включавшем в себя стилизации русских народных заговоров. Как известно, в заговорах «круг» очерчивается заклинателем, чтобы придать заговорному слову магически действенную силу, очевидно, поэтому у поэта в «Заговоре против смерти» лирический герой творит свое действие, «начертивши ножом / Круговую черту, / Углем ее обведя, / И зажженной лучиной как глазом змеиным глядя».

Увлечение Бальмонтом во второй половине 1900-х годов религиозным сектантством породил новый «лик» символики «мирового кольца» в книге «Зеленый вертоград» (1908), там это круг-«вертоград», в котором кружатся «божьи люди».

Иная «ипостась» символа «мировое кольцо» дала название бальмонтской книге 1909 года «Хоровод времен», пять разделов которой призваны были передать соотношение временного и вечного в круговороте космической жизни. Опираясь на работу Е. Ермолова «Народный месяцеслов» (1901), Бальмонт выстроил календарный цикл «Тринадцать лун», в котором воспроизводилось круговое движение времени года от января до декабря. При этом поэт придавал особое значение числу тринадцать: это не только календарный годовой цикл по лунному календарю, но и священное число у древних мексиканцев.

Своеобразный разрыв «мирового кольца» происходит у Бальмонта в очень сложной и художественно значимой книге четвертого периода его творчества «Ясень. Видение Древа», в которой зрелый поэт дал исчерпывающе краткое определение личного понимания процесса мирового развития и собственного «движения»:

В вертени круга – радость и печаль,
Но в высь ведет змеиная спираль.

Представление о спиралеобразной форме развития возникло у Бальмонта сравнительно поздно, как раз в 1910-е годы. В статье

«Солнечная сила» (1917) поэт писал: «Каждое явление, через полноту своего выявления, неизбежно ведет к новому, а новое по змеевидной линии, неуклонными путями спирали, увлекает все живущее, от песчинки до Солнца, в Звездную бесконечность»².

Д.Е. Максимов в работе «О спиралеобразных формах развития литературы» указывал, что образ спирали совершенно независимо друг от друга использовали А. Блок и А. Белый, объясняя своеобразие своего творческого пути³. А. Белому принадлежит также теоретическое исследование «Линия, круг, спираль»⁴, в котором выявляются философские основы данного образа.

Для Бальмонта образ «спирали» неразрывно связан с символикой «змеиною начала» со всем комплексом могущих быть выявленными в ходе анализа отдельных поэтических книг оттенков значения. Поэтому пафос жизнетворчества нередко сопровождается у него размышлениями о неизбежности смерти, идея божественного провидения дополняется нотами сомнения и демонизма. На разных витках «спирали» поэт по «мировому кольцу» возвращается к постоянно волновавшим его вопросам искусства и религии, а иногда к диктуемой «злостью дня» политической тематике.

¹ Бальмонт К. Д. Привет Москве // Русское слово. 12 мая. 1913.

² Бальмонт К. Д. Стихотворения. – М., 1989. С. 327.

³ Максимов Д. Е. О спиралеобразных формах развития литературы (К вопросу об эволюции Блока) // Культура Древней Руси: История, становление, традиции. – М., 1976. С. 532.

⁴ Труды и дни. 1912. № 4–5.

СИМВОЛИКА «ПУСТЫНИ» В ПОЭЗИИ К.Д. БАЛЬМОНТА

«Пустыня» – весьма распространенный, можно сказать, универсальный символ в поэзии русских символистов. В монографии А. Ханзена-Лёве «Русский символизм» (СПб., 1999) выделяются два аспекта значения этого символа в «диаволическом символизме» (С1): в контексте «дискурса пустоты», понимаемом как «отрицание и аннигиляция» и в связи с «риторикой безъязычия». При рассмотрении системы поэтических мотивов в «мифопоэтическом символизме»¹ (СII) известный австрийский исследователь не уделяет внимания «пустынным» символам, по-видимому, считая их малоактуальными для этого типа символизма.

Представляется, что границы между обозначенными А. Ханзеном-Лёве С1, СII и СIII (гротескно-карнавальным символизмом) довольно условны, кроме того, в творчестве каждого поэта-символиста «универсальный» символ получает неповторимо индивидуальное смысловое выражение. Рассмотрим развитие образа «пустыни» и производных от него прилагательных «пустынный», «пустынная» в поэзии К.Д. Бальмонта.

В лирике первой половины 1890-х годов он встречается довольно редко, включая в себя амбивалентное содержание. «Пустыня» то воспринимается как «царица земной красоты»², то как «нескончаемый кошмар»; в одноименном стихотворении из книги «В безбрежности» (1895) происходит зловещее нагромождение «пустынных» образов: «пустынно-гаснущая Луна», «пустыни снежной берега», бальмонтковский лирический герой обречен блуждать в «пустыне беспредельной». Кстати, «беспредельность» станет потом знаковой для бальмонтской «пустыни». Подчас в ранних стихах поэта образ возлюбленной сопоставляется с «оазисом в пустыне» (I, 85).

Углубление рассматриваемой символики происходит в итоговой для раннего творчества Бальмонта книге «Тишина» (1898),

в которой «пустыня» неоднозначно соотносится с центральным теософски окрашенным лейтмотивом данной книги. Лейтмотив «тишины» очень своеобразно реализует символистскую «риторику безъязычия» (А. Ханзен-Лёве). Философский настрой книги задан тютчевским эпитафием «Есть некий час всемирного молчания» (из стихотворения «Видение»). Натурфилософская лирика Тютчева воспринималась символистами (Мережковским, Брюсовым, Вяч. Ивановым) как некая ранняя модель символизма. В «Элементарных словах о символической поэзии» Бальмонт подчеркивал, что Тютчев «первый из русских поэтов понял великую философскую сложность жизни Природы, ее художественное единство и полную её независимость от человеческой жизни»³. Сжатую характеристику лирики Тютчева можно найти также в бальмонтской лекции «О русских поэтах» и в обзоре 1900 года для английского журнала «Атенеум», где поэт как главный мотив тютчевской лирики выделяет «грозный голос хаоса»⁴. Однако трагизм поэзии Тютчева оказался не вполне созвучным элегической минорности Бальмонта, поэту ближе не «голос хаоса», а «Голос Молчания». Значительный кусок из «Голоса Молчания» Е.П. Блаватской Бальмонт перевел с английского и включил в статью «Кальдероновская драма личности» (1903), так как полагал, что религиозно-философские концепции Упанишад родственны символизму. Он считал: постигая Голос Молчания, поэт постигает «всемирное Я». Такие философско-эстетические установки и обусловили смысловую насыщенность «пустынной» символики.

«Пустыня» драматично ассоциируется в «Тихине» одновременно с морской стихией, «пустыми» небесам и всем мифопоэтическим космосом. В цикле «Мертвые корабли» иллюзорность стремлений человека к «острову» неизведанного счастья призваны передать символические образы «морской пустыни сонной», «склепа пустынных небес» (I, 132). Само космическое пространство ощущается в цикле «Кошмары» «простором пустыни бесплодной» (I, 139). Бальмонтские «пустыни» постоянно сопровождают мотивы «холода» и мертвенного «сна»: «Пустыня ледяная» (I, 181), «Всегда холодная, пустыня звезд над нами» (I, 177), «Пустыня Мира дремлет, холодея» (I, 177), «Над пустыней полусонной умирающих морей...» (I, 139).

В то же время научившемуся слышать «тишину» и приобрести тем самым высшую творческую свободу личности лирическому герою поэта открывается «глас Господа в пустыне» («Я в тебе, ты во мне, безраздельно»). В цикле «Звезда пустыни» явственно проступает библейский контекст символа:

И там, где пустыня с Лазурью слилась,
Звезда ослепительным светом зажглась...
И образ пустыни от взоров исчез,
За небом раздвинулось Небо небес (I, 200).

Впоследствии, в завершающей самую известную бальмонтовскую книгу «Будем как Солнце» (1903) поэме «Художник-Дьявол» «голос» в пустыне обернется искушением Дьявола: «Он говорит: “В пустынях бытия / Вы были – ум до времени усталый”» (I, 479). Следует признать, что символ «пустыни» не являлся сколько-нибудь значимым для поэта в первой половине 1900-х годов, он возникает в стихах эпизодически, сопровождается традиционным романтическим мотивом одиночества. В книге «Только любовь» (1903) Бальмонт делает «эгоцентричное» признание: «Мое единое отечество – / Моя пустынная душа» (II, 58). И только в «Литургии красоты» (1904) наконец-то возникает песчаный «лик» (Бальмонт любил это слово) пустыни: «Гнет Пустыни над выжженной ширью песков» (II, 189).

Дальнейшие метаморфозы символики «пустыни» наблюдаются во второй половине 1900-х годов: в сборнике «Птицы в воздухе» (1907) «дивный» образ Спасителя воспринимается душой-«птицей» лирического «я» как «оазис внутренних пустынь» (III, 207), в «словах поцелуйных» книги «Зеленый вертоград» (1908) «садом пустынным» назван «сияющий Эдем» (III, 11).

После поездки К.Д. Бальмонта в Египет, предпринятой в 1909-1910 гг., образ пустыни стал наполняться «географическим» содержанием, теперь она «знойная», «желтая», «выжженная». В книге «Зарево зорь» (1912) «гигантский нелюдим» статуи Мемнона в Фивах «глядит в века» «среди выжженной пустыни» (III, 137). В стихотворении «Пустыня», вошедшем в книгу «Белый Зодчий» (1914), дается развернутый «безграничный» пустынный пейзаж:

Ни зверей, ни змей, ни птиц,
Ни манящих глаз растений.
Прах песчаный без границ,
Облачков случайных тени... (III, 343)

Постоянным «спутником» пустыни в «Ясене» (1916) делается «загадочный», «вещательный» образ сфинкса: «И пока пески Пустыни рдеют, словно тени роз, / Я, смотря со Сфинксом в дальность, не боюсь ничьих угроз»⁵. В этой книге, воссоздающей мифопоэтическую панораму истории человеческой цивилизации, Бальмонт стремится получить ответ на «вечные» вопросы: «Зачем Пустыня мира создана? / Зачем безграничный дух прильнул к пределам?»⁶. Беспредельность «Пустыни мира» заставляет его лирического героя мучительно задуматься о «пределах» собственной жизни. «Сын Солнца», он наделен «вещей» прапамятью, позволяющей собирать «мед веков» везде: «И там, где взлеты гор, где кондор верхолетный, / И там, где желтый сон пустынь»⁷. В «апокалипсических» же стихотворениях «Ясеня» «пустынным» миром управляет другой излюбленный бальмонтовский символ – Ветер, именно к нему устремляется «усталая» душа поэта:

Всевластный Ветр пустыни беспредельной,
Возьми меня в последний свой предел⁸.

В эмигрантский период творчества 1920-х годов на первый план выступает библейский контекст символики «пустыни». В книге «Марево» (1922) произошедшая на родине поэта революция трагически осмысливается как победа дьявольских сил, разрушающих цельность природного бытия. Отсюда – постоянные противопоставления «прежде» и «теперь», в которые вписываются пустынные символы:

Где цвели просторы, там пустыня⁹.
Где красовалась вся бездна морей,
В солнце песчаные мертвы пустыни (IV, 419).

«Пустынный» пространственный хронотоп сопровождается мотивами губительного горения («Пустынь. Пустыня. Равнины. Степи. / Горят деревни и города», с. 409), «холода» («Велика пустыня ледяная...», с. 429), «серости» («Серуют чахлые бес-

травные пустыни», с.422). Время тоже начинает измеряться «пустынными» мерками («дни пустынно-душные», с. 425).

Лирический герой Бальмонта не видит исхода из «мутного марева», в стихотворении «В пустыне» он горько признается: «Бедой не покроешь беду... / Один я в пустыне иду» (с. 413). Он безнадежно одинок, «раб магического слова» обречен теперь «говорить» только со своим «пустынно-нежным сердцем». Оптимистические ноты с новой силой прозвучат в последующих книгах «Мое – Ей» (1924) и «В раздвинутой Дали» (1929), вследствие чего «пустынная» символика в них уйдет на «второй план». Последняя прижизненная книга Бальмонта «Светослужение» (1937) возвращает светлый, «солнечный», несколько ностальгически окрашенный облик пустыни:

О, где Ты... не со мной... в Пустыне Золотой...¹⁰.

Таким образом, не самый частотный, но достаточно емкий символ бальмонтовской лирики, вписываясь в общесимволистский контекст, переживает определенную эволюцию в соответствии с «внутренним путем» (Ю.Балтрушайтис¹¹) поэта.

¹ Ханзен-Лёве Аге. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. – СПб., 2003.

² Бальмонт Константин Дмитриевич. Собрание сочинений в семи томах. – М., 1910. Т. I. С. 80. В дальнейшем сноски даются на это издание, том и страницы указываются в тексте.

³ Бальмонт К. Д. Горные вершины: Сб. статей. – М., 1904. С. 84.

⁴ Годовые литературные обзоры К. Д. Бальмонта / Пер. с англ. и публ. С.П. Ильева // Серебряный век русской литературы: Проблемы и документы. – М., 1996. С. 125.

⁵ Бальмонт К.Д. Ясень. Видение Древа. – М., 1916. С. 40.

⁶ Там же, с. 213.

⁷ Там же, с.161.

⁸ Там же, с.132.

⁹ Бальмонт Константин Дмитриевич. Собрание сочинений в семи томах. Т. IV. С.400. В дальнейшем сноски на это издание даются в тексте.

¹⁰ Бальмонт К.Д. Светослужение. – Воронеж, 2005. С. 27

¹¹ Балтрушайтис Ю. О внутреннем пути К.Бальмонта // Заветы. 1914. № 6.

СИМВОЛИКА «ПЧЕЛЫ» И «МЁДА» В ЛИРИКЕ К.Д. БАЛЬМОНТА

Образ «пчелы» имеет давнюю традицию в русской поэзии, связанную в первую очередь с именами А.С. Пушкина и А. Фета¹. Применительно к лирике начала XX века «пчелиный» текст более или менее изучен в связи с творчеством О. Мандельштама², Ф. Сологуба³. Символистское восприятие этого образа в общих чертах раскрывается в монографии А. Ханзена-Лёве «Русский символизм. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика» (СПб, 2003). Любопытно, что, согласно концепции австрийского ученого, поэзия К.Д. Бальмонта принадлежит к так называемому «диаволическому символизму», однако, рассматривая символику «пчелы», А. Ханзен-Лёве опирается главным образом на бальмонтовские тексты, постоянно сопоставляя их с «мифопоэтической» поэзией Вяч. Иванова. Это лишний раз доказывает неоднозначность, многогранность фигуры Бальмонта. Его полувековое творчество занимало особое место в истории русской лирики XX века, в нём можно обнаружить черты самых разных художественных исканий.

В ранней бальмонтовской поэзии 1890-х годов «пчелиная» символика практически отсутствует. «Пчела» появляется в качестве «аполлонического животного» (А.Ханзен-Лёве) в 1903 году в книге поэта «Будем как Солнце» (вместе с традиционным «медвяным ароматом», «венчиком розы») и осмысливается под лунным знаком «дара Венеры», нередко приобретая эротический смысл, особенно в стихотворениях раздела «Зачарованный грот». «Стозвучные песни», создаваемые лирическим героем поэта, включают в себя, наряду с другими голосами природы, и гармоническое «жужжание» пчелы.

Более оригинальное развитие «пчелиная» символика получает в творчестве поэта середины и второй половины 1900-х годов, т.е. в тот период, который обычно оценивается в бальмонтове-

дении как «кризисный», «упаднический». В «переходной» книге «Литургия красоты» (1904) возникает неожиданная ассоциативная «смертоносная» связь «пчелы» и «пули», а пчелиные «соты» оказываются «динамитными»:

Сонмы пчел убийственных, что жалят в самом деле.
И готовят Дьяволу не желтый, красный мёд,
Соты динамитные, летучие шрапнели,
Помыслы лиддитные, свирепый пулемет⁴.

Бальмонтовское сравнение позднее использует Н.С. Гумилев в одноименном стихотворении «Война» (из книги «Колчан», 1916 года):

Как собака, на цепи тяжелой,
Тявкает за лесом пулемет.
И жужжат шрапнели, словно пчелы,
Собирая ярко-красный мёд⁵.

В «Злых чарах» (1906) символика «пчелы» и «мёда» включается в сквозной мотив «оргии» жизни, осознание амбивалентного тождества Бога и Дьявола в душе лирического героя, который в равной мере «вкусил от мёда пчел. / Изведал яд обманов»⁶. Здесь впервые появляется трагическая ипостась образа Мирового Древа (дуба): в его дупле жужжит «пчелиный дикий рой», напоминания об обреченности человеческого существования:

Но нас не слышит Игдрозиль
Таинственных судеб.
Мы в мёд сольем цветную пыль,
Но мёд наш сложим в склеп⁷.

Впоследствии образ Мирового Древа – один из главнейших у поэта – пройдет через все его творчество и найдет наиболее сложное и глубокое воплощение в книге «Ясень. Видение Древа» (1916).

Фольклоризированные образы «пчелиного роя» и «улья» фрагментарно представлены в разделе «Ворожба» бальмонтовской книги «Жар-птица» (1907) в стилизации «Заговора на посадку пчёл в улей», довольно точно воспроизводящей текст из книги И.П. Сахарова «Сказания русского народа»⁸.

В книге «Птицы в воздухе» (1908), по-своему отразившей увлечение К.Д. Бальмонта философией Е.П. Блаватской, «благонный мёд» – прежде всего поэтическое творчество, непостижимый рассудком результат того, что «стихи звучат, преследуют меня, / Как пчелы летние, жужжат, звенят, роятся»⁹. Рожденные в душе поэта «на преломленьи дня» космическими силами, «строки крылатые» образуют «гирлянды», а все стихотворение воспринимается как «полнопевный рой», для которого нужно приготовить «новый улей»¹⁰. В стихотворении «Пчела» «пчелиный полет» творческой мечты рождает уже не только «мёд», но «и воск, и свечи»¹¹. «Свечи», являясь символом веры, зажигают «свет» теософского знания о мире и человеческой душе.

Среди поэтических книг, вышедших во второй половине 1900-х годов, особого внимания в плане развития «пчелиного текста» заслуживает «Зеленый вертоград. Слова поцелуйные» (1908). Исследуемая символика наполняется здесь тайным высоким смыслом: обнаруживается, что в «пчеле» хранится «Слово Божие» (стихотворение «Слово Божие»), а лирический герой поэта – «свирельник» наделен пророческим даром, ибо он «отведал мёда мыслей, что как вишенье цвели...»¹². Древо жизни теперь – это библейское «райское дерево», «то Древо» («Оно до края Неба, / Оно доходит в Ад»). В данном контексте выстраивается образная цепочка «мёд» – «молоко», так как «мёд мыслей», таящийся в корнях «Древа», дополняется «первичным млеком» человеческой жизни:

В корнях и мёд и млеко,
Двенадцать свежих рек.
И все для человека,
Богатый человек (с.16).

Исступленная пляска «божьих людей» в круге-«вертограде» ассоциируется в сознании «свирельника» с кружением «веселого роя» пчел:

В вертограде веселом перелетом цветков цветет.
И, подобные пчелам, мы рожаем по капле мёд.
(с.78)

Хлыстовское «братство»-«сестринство» нашло воплощение в традиционном символе «улья» (стихотворение «Раскрытые

улья»), причем для «общников святости» поэт изобретает еще одно характерное обозначение их единения – «ожерелье»:

В ожерелье, мы – как пчелы, мы – как звезды, как цветы...
(с.72)

Можно предположить, что процитированное стихотворение «Братья-сестры» явилось одним из прецедентных текстов для О. Мандельштама, позднее создавшего «невзрачное сухое ожерелье / Из мертвых пчел, мёд превративших в солнце» («Возьми на радость из моих ладоней...»).

Главный мотив взаимоотношений «брата» и «сестры» в «Зеленом вертограде» – любовь, поэтому символика «пчелы» и «мёда» нередко осмысливается в свадебном ключе:

Почему же была
Свадьба душ весела,
Обошел мёд кругом?
Потому что пчела
Над травой была,
В брак вошла
Со цветком. (с.87)

Чрезвычайно существенный для Бальмонта сектантский символ «Сладим-реки» приобретает осязаемый эротический смысл, окрашивающий и образ «мёда»:

Радуйся – Сладим-Река, Сладим-Река течет,
Радуйся – в Сладим-Реке, в Сладим-Реке есть мёд,
Радуйся – к Сладим-Реке, к Сладим-Реке прильнем,
Радуйся – с Сладим-Рекой мы в Рай, мы в Рай войдем.
(с.74)

Символика «пчелы» и «мёда» продолжает использоваться Бальмонтом и в поэтических книгах 1910-х годов. В «Зареве зорь» (1912), обращаясь к образу древнего Египта в завершающем книгу цикле «Потухшие вулканы», поэт утверждал идиллическое («роевое») единство народа «края Озириса»:

Знаю, знаю, все вы без изъятья
Слиты вместе, звезд пчелиный рой¹³.

В книге «Ясень. Видение Древа» (1916) в бальмонтский «пчелиный текст» вплетается очень существенный мотив жерт-

венности. «Мёд», скрытый в корнях Ясень, воплощает вековую мудрость, её постижение, по глубокому убеждению поэта, возможно лишь через искупительную жертву. Пройдя ряд тяжелых посвятительных испытаний, «упившись мёдом, первичным млеко», бальмонтский лирический герой приобретает «нечеловеческие» способности:

Сын Солнца, мёд веков
Я накопил несчетный,
Богов венчая и богинь...
(с.16)

Описание неизбежной гибели мирового древа под «топором» «дровосека» в завершающем книгу «Ясень» стихотворении дополнялось характерной деталью:

...Жужжащие пчелы летели, бросая свой улей навек
(с.232).

В итоговой предреволюционной книге «Сонеты Солнца, Мёда и Луны» (1917), пронизанной оптимистическим пафосом равновеликости для подлинного творчества большого и малого, человеческого и природного, особо значимым становится символ «воска». А в бальмонтской эмигрантской поэзии анализируемая символика приобретет совершенно новые оттенки значения, так как образы «воска» и «свечи» получают отчетливую христианскую окраску.

¹ См. Фаустов А.А. Еще раз о мандельштамовских пчелах: К предистории образа на русской почве // Воронежский период жизни и творчества О.Е. Мандельштама. Материалы. – Воронеж, 1991.

² См. Фаустов А.А. О художественной реальности Мандельштама / Время, фактура бытия и автогенез «пчелиного» текста // Филологические записки. – Воронеж. Вып. 2. 1994. С. 71 – 83.

³ См.: Волошин Максимилиан. Федор Сологуб «Дар мудрых пчел» // Максимилиан Волошин. Лики творчества. – Л., 1988. С. 434 – 437.

⁴ Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. – М., 1911. Т.V. Литургия красоты. С. 70.

⁵ Гумилев Николай. Стихотворения и поэмы. Большая серия Б-ки поэта. – Л., 1988. С. 213.

⁶ Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. – М., 1911. Т.VI. Фейные сказки. Злые чары. С. 74.

⁷ Там же, с. 80.

⁸ Сказания русского народа, собранные И.П. Сахаровым. Народное чернокнижие, игры, загадки, присловья и притчи, народный дневник, праздники и обычаи. – М., 1990. С. 51 – 52.

⁹ *Бальмонт К.Д.* Полное собрание стихов. – М. 1912. Т.IX. Птицы в воздухе. С.43.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же, с.11.

¹² *Бальмонт К.Д.* Полное собрание стихов. – М. 1911. Т. VIII. Зеленый вертоград. Слова поцелуйные. С. 12. В дальнейшем все сноски даются на это издание, страницы указываются в тексте.

¹³ *Бальмонт К.Д.* Зарево зорь. – М., 1912. С.142.

«ХУДОЖНИК-ДЬЯВОЛ» К.Д. БАЛЬМОНТА И СТАНОВЛЕНИЕ ФИЛОСОФСКОЙ ПОЭМЫ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Поэма «Художник-Дьявол» К.Д. Бальмонта, которой он в 1903 году завершил книгу «Будем как Солнце», – одно из наиболее сложных произведений в истории русского символизма. Автор работал над этой поэмой в течение трех лет. 11 июня 1900 года он писал Г. Бахману: «Я... пишу новую поэму в терцинах <...>. Там слишком много движений души. Но ведь ты, Георг, не любишь философскую поэзию. Боюсь, что не только не будешь переводить мою книгу, проклянешь ее. Пусть. Это будет лучшая русская поэма 19 века»¹. В 1901 году отдельные части задуманной Бальмонтом поэмы печатались в журнале «Ежемесячные сочинения», позднее, в видоизмененном составе, – в альманахе «Северные цветы» (1902). Первая часть, «Безумный часовщик», была написана самой последней.

Опасения Бальмонта относительно «проклятий» своему необычному произведению, состоящему в окончательном виде из 15 глав, оправдались. «Художника-Дьявола» дружно осудили М. Горький и И. Бунин. Не принял эту поэму и В. Брюсов, указав, что она, «кроме нескольких красиво сформулированных мыслей да нескольких истинно лирических отрывков, вся состоит из риторических общих мест»². Немного раньше «мэтр» символизма создал свою первую лирическую поэму «Замкнутые» (1900 – 1901), ставшую у истоков жанра антиутопии в литературе XX века. До Брюсова поэмы писали Н. Минский («Прокаженный», «Город смерти»), Дм. Мережковский («Вера»), но это были лиро-эпические произведения в духе дидактически-религиозного символизма. Принципиальное новаторство и трагический пафос бальмонтского «Художника-Дьявола» из современников поэта почувствовал, пожалуй, только Эллис, отметивший, что «это са-

мый сильный отдел всей книги», и вспомнивший Данте, который терцинами «начертал свою огненную надпись на вратах Ада»³.

Немногочисленные последующие исследователи упоминают бальмонтское произведение вскользь, осторожно сомневаясь в правомерности его жанрового определения как поэмы⁴ или называя его лирическим циклом⁵. Думается, что «Художник-Дьявол» – все-таки поэма со своим довольно запутанным сюжетом, общей философско-эстетической проблематикой, сквозными символическими лейтмотивами. Количество глав (пятнадцать) имело эзотерический смысл, парадоксально ассоциируясь одновременно и с божественным, и с дьявольским началом. Кроме того, «кольцевая» композиция поэмы напоминала любимую многими символистами форму «венка сонетов».

В начале этой странной, совершенно новой для Бальмонта и русского символизма 1900-х годов, поэмы модель мироздания, в которой человеческое «я» и «космос» равновелики, не просто повернута своей «теневой» стороной (как это было в цикле «Dances macabres» из той же книги «Будем как Солнце»), но разрушена до основания. Показательно, что поэт предпринял здесь «попытку эпоса» (В. Брюсов), стремясь отстраниться от своих персонажей. «Сказочный старик», «богач» и «поэт» выступает в первой главе «безумным часовщиком», превращающим космос в хаос:

Слова он разделил на нет и да,
Он бросил чувства в область раздвоенья,
И дня и ночи встала череда...⁶

Согласно замыслу К.Д. Бальмонта, его «поэт» обладал даром «сочетать в узор» все жизненные явления, однако возымел «безумное мечтанье» пересоздать мир, т.е. выступить в роли Демурга. Дьявольское помрачение в сознании «поэта-часовщика» побудило его отречься от жизни «вне разлада, вне страданья». Результатом его действий стал «хаос воплей» разъятого природного пространства, с которым уже не под силу справиться «часовщику», и он «от ужаса лишь мог закаменеть».

Во второй главе «художник» возносит свое «я» над природными и человеческими законами, провозглашая культ самоценной красоты:

Не для меня законы, раз я гений...

Я знаю только прихоти мечты,
Я все предаю для счастья созиданья
Роскошных измышлений красоты (с. 186).

Позиция «художника» отнюдь не равнозначна авторской, однако, по мнению самого Бальмонта, красота абсолютна, она вмещает в себя не только красоту гармонии и добра, но и красоту ужаса и зла. «Гармония сфер и поэзия ужаса – это только два полюса красоты», – писал он в статье о Ф. Гойе «Поэзия ужаса»⁷.

Сознание бальмонтского лирического героя расщеплено на сложную систему образов-двойников, «дионисийское» расторжение граней личности достигает в поэме предельной черты. Перед ним «виденье мира тонет в море дыма» («Дымы»), ему постоянно снятся вещи кошмарные сны («Снь»), в которых появляется «бледный лик» дьявола («Наваждение»). «Жестокие химеры» на парижском Notre Dame лишний раз оттеняют «явное пороков превосходство» («Химеры»), колдовской шабаш сулит «блаженство соучастия греха» («Шабаш»), его истерзанному сердцу «всех желанней» картина «Пробуждение Вампира». Творчество осознается то как «сказочный узор», то как «паутина», сплетенная «злорадством паука», то как «кукольный театр», в котором «все – марионетки» («Кукольный театр»). Утверждая взаимобратимость Бога и Дьявола, он ощущает в своей душе смертную «тоску», пребывает «в царстве ледящего забвенья». Бальмонт болезненно воспроизводит совершившийся «обман души», поставивший его лирического героя у «трагической черты». Семь раз повторенный вопрос, обращенный его лирическим «я» к Дьяволу («Что ж, отыскал?»), остается без ответа. Он искренне хочет осмыслить «светотень разумного лица», из его уст вырывается признание: «И я миры отдам за куст сирени», но вместе с тем ясно понимает, что прежнее бессознательное единение с «мировым четверогласием стихий» для него уже невозможно.

Один из двойников лирического «я» – «узник», заключенный в «тюрьму» вместе с другими за то, что они, «бросив Рай с безгрешным садом, змеиные не возлюбили сны» («Осужденные», с. 212). «Осужденный» герой мучительно ощущает недостаточность чисто эстетической позиции «художника», он пытается говорить от множественного лица («мы»), воспринимает хаос

как «новое утро мироздания», мечтает воссоздать разрушенный космос. Однако и эта мечта оборачивается новым искушением Дьявола, он обречен вечно

Искать светил, и видеть только ложь,
Носить в душе роскошный мир созвучий,

И знать, что в жизни к ним не подойдешь (с. 213).

Думается, вывод О.В. Никандровой о том, что во второй части поэмы, «трагически пережив расщепление личности, он (лирический герой поэта. – Н.М.) восстанавливает единство собственной души»⁸ несколько упрощает амбивалентный философский смысл бальмонтовского произведения. Содержащееся в тринадцатой главе поэмы («Вечерний час») утверждение «Я целен весь, иным я быть не мог» относится к «невинности первых дней», возврат к которым нереален для нынешнего «мыслителя, соблазнителя и калеки».

Правда, в заключительной главе «Освобождение» намечается трагический катарсис: лирический герой ценою «боли», «пыток», жертв обретает, наконец, новую гармонию с космосом:

Я радуюсь иному бытию,
Гармонию планет воспринимаю, –
И сам – в дворце души своей – пою...

Исходный луч в сплетении мировом,
Мой разум слит с безбрежностью блаженства,
Поющего о мертвом и живом (с.224).

Однако экзистенциальный смысл «освобождения» бальмонтовского героя от «Дьявола» остается неясным, финал поэмы дает основание для самых разных толкований. По-видимому, образ «луча» включал в себя теософский смысл. Е.П. Блаватская, с сочинениями которой Бальмонт познакомился еще в период работы над книгой «Тишина» (1898), писала: «<...> Дух Бога ничего не желал и ничего не творил. Но то, что бесконечно, озаряя все, исходит от Великого Центра; то, что создает все видимое и невидимое – это Луч, несущий в себе творящие и зарождающие силы; луч, который в свою очередь создал то, что греки называли Макрокосмос»⁹.

Поэма «Художник-Дьявол», как и вся книга «Будем как Солнце», ознаменовала переход Бальмонта от «природного пантеизма» и импрессионизма к более сложному мирозерцанию, «мифопоэтическому символизму», в котором «я» и «космос» находятся в философско-эстетическом единстве. Бальмонт стремился утвердить «солнечную» роль поэзии, когда слово не просто отражает «лунный» отблеск явлений, а реализует в себе житворческую энергию. Параллельно зарождающемуся теургическому символизму поэт по-своему оригинально переосмысливает ницшеанские идеи о сверхчеловеке, размышления философа о «дионисийской» и «аполлонической» тенденциях искусства, драматически остро поднимает вопрос о мессианской самооценке личности поэта, «тайнах» его ремесла.

¹ Бальмонт К.: Письма к Г. Бахману // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново. 1995. С. 141.

² Брюсов В. К. Бальмонт. Будем как Солнце // Брюсов В. Среди стихов: 1894 – 1924. – М., 1990. С. 83.

³ Эллис. Русские символисты. – Томск, 1996. С.96.

⁴ Долгополов Л. К. Поэма Блока и русская поэма конца XIX – начала XX веков. – М.;Л., 1964. С. 45 – 46.

⁵ Воронова О. Е. Философский цикл К. Бальмонта «Художник-Дьявол» и поэма С. Есенина «Черный человек»: параллели и созвучия // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. – Иваново. 1999. Вып. 4. С. 112 – 114.

⁶ Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. – М., 1908. Т. 3. Будем как Солнце. С. 183. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страниц.

⁷ Бальмонт К. Д. Горные вершины. – М., 1904. С.2.

⁸ Никандрова О.В. Гармония и дисгармония в художественном мире поэмы К.Д. Бальмонта «Художник-Дьявол» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Вып.6. – Иваново, 2004. – С. 42 – 43.

⁹ Блаватская Е. П. Религия мудрости // Блаватская Е. П. Новый Парнакс. – М., 1994. С. 11.

«СОНЕТЫ СОЛНЦА, МЁДА И ЛУНЫ» В ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ К.Д. БАЛЬМОНТА

Книга К.Д. Бальмонта «Сонеты Солнца, Мёда и Луны» (1917) завершила его четвертый творческий период, начатый «Заревом зорь» (1912), и была отмечена новым взлетом бальмонтовского лиризма. Критика 1910–1920-х гг., по достоинству оценившая виртуозное владение Бальмонтом сложной сонетной формой, справедливо усмотрела в ней, с одной стороны, проявление тенденции к «всеохватности» явлений мироздания, с другой – к внутреннему «канону». Д. Выгодский, указывая, что книга сонетов поэта-символиста появилась тогда, когда его «вершина осталась позади», все же признавал: «Бальмонт обнаруживает себя в ней поэтом в подлинном значении этого слова, творцом, магом, подлинным *vates*»¹. Современная исследовательница бальмонтовских сонетов Л.Е. Ляпина подчеркивает, что «принципиальная завершенность сонета открывала многообразные пути контекстного его функционирования, формирования метатекстовых структур»².

В кандидатской диссертации В.К. Саришвили содержится смелое, хотя и очень спорное определение жанра «Сонетов Солнца, Мёда и Луны» как «пейзажно-философского романа»³. Сомнительным представляется и суждение автора диссертации о том, что «переориентация К. Бальмонта в 10-е годы на твердые стихотворные формы и, в первую очередь, на сонет» отразила «внутренний творческий кризис»⁴. В 2009 г. Т.Н. Скок в Омске была защищена гораздо более серьезная кандидатская диссертация «Сонеты Солнца, Мёда и Луны К.Д. Бальмонта как итоговая лирическая книга: мифопоэтика и архитектуроника».

К сонету поэт впервые обратился в 1890-е гг. (в частности, в книге «Тишина»), немало сонетов, в том числе известное стихотворение «Хвала сонету», вошло в «Горящие здания» (1900), присутствуют они в книге «Будем как Солнце» (1903), а «Сонеты Солнца, Мёда и Луны» явились свидетельством не «кризиса»

(обозначившегося в 1909–1912 гг.), а окончательного выхода из него. Подзаголовок «Песня миров» был призван вновь утвердить гармонию лирического «я» с космосом, нераздельность чувственного и духовного начал жизни. Недаром в одном из программных стихотворений, соединив воедино «я» и «мы», поэт называет свой стих «вселенским»:

Мы каждый час не на земле земной,
А каждый миг мы на земле небесной.
Мы цельности не чувствуем чудесной,
Не видим моря, будучи волной.....
Миры поют, я голос в этом пенье.
Пловец я, но на звездном корабле.
Из радуг льется звон стихотворенья⁵.

Внутреннюю взаимосвязь и гармонию всех явлений мироздания («Не так уж далеки пред ликом божества акулы плавники и пальцы Рафаэля»), по глубокому убеждению Бальмонта, лучше всего способен передать стройный и строгий «закон сонета». Сонетная организация стиха мыслилась поэтом как высшая форма единства поэтического текста, воплощающего «всеединство» другого текста – жизни. Следует признать, что здесь Бальмонт скорее «архаист», чем «новатор», ведь, по меткому определению М.Л. Гаспарова, «в сонетах издавна выражаются мысли и чувства общечеловеческого значения»⁶. Бальмонту всегда был свойствен интерес к символике чисел четыре, семь, восемь, три, теперь магический смысл вкладывается им и в сонетное число строк «четырнадцать» (два катрена и два терцета по схеме: 4+4+3+3):

Четырнадцать есть лунное свеченье,
Четыре, это ветры всех миров,
И троичность звено рожденья снов.
И все – единство, полное значенья,
Как солнце в свете огненных шаров,
Размеченных законом привлеченья.
(Сонет сонету, с. 153)

Поэт довольно четко следовал канонической композиции сонета, избегая модных в 1910-е гг. новаций. Однако для Бальмонта важна была не столько формальная, сколько содержательная

«стройность» сонета, не случайно в книге «Ясень» можно найти такие строки:

Когда в стихе сонетное течение,
Быть может, ты споешь и не сонет.
Но по игре чуть видимых примет
Узнаю я его предназначенье.
(Сонетное течение. С. 84)

Проведя «в сладком рабстве у сонета» «две долгие зимы, два жарких лета» (1916–1917 годов), поэт, по-видимому, действительно «рассматривал эту строжайшую стихотворную форму как средство самодисциплины, позволяющее преодолеть растекающийся поток музыкальной речи»⁷. Но в то же время здесь присутствовал явственный элемент «игры» зрелого мастера с любимой стихотворной формой:

Что сделалось со мной? Я весь пою.
Свиваю мысли в тонкий строй сонета.
Ласкаю зорким взором то и это.
Всю вечность принимаю, как мою.
(Что со мной? С. 18).

В книгу вошло 255 сонетов, часть из них была объединена в циклы, среди которых есть один венок сонетов («Он и Она»). Философская проблематика «Сонетов Солнца, Мёда и Луны» сближает эту книгу с предшествующим «Ясенем», недаром бальмонтский лирический герой с новой силой ощущает свою «кровную» связь с «древом жизни»:

Как каждый лист, светясь, живет отдельным
Восторгом влаги, воздуха, тепла
И рад, когда за зноем льется мгла,
Но с деревом слит существованьем цельным, –
Так я один в пространстве беспредельном,
Но с миром я, во мне ему хвала.
(Мир, с. 29).

Однако в «Сонетах...» отсутствует эпическое начало и многомерная мифопоэтическая усложненность образной системы предыдущей книги, а по основному жизнеутверждающему пафосу она скорее перекликается с более ранней «Литургией красоты» (1904). Сквозные мотивы «Сонетов Солнца, Мёда и Луны» –

творческая живительность природы («храма Всебожности»), солнечно-лунная основа человеческой жизни и неиссякаемая притягательная власть «мёда» поэзии.

Соляная символика книги предстает такой, как она сложилась в начале 1900-х гг., к ней, может быть, добавилось лишь еще одно определение лирического героя – «пламенник» (см. одноименное стихотворение). В хорошо знакомый лунный мир неожиданно включается образ греческой Елены («Она», «Она покоится»), символика этого имени для Бальмонта имеет еще и интимно-личный смысл (гражданская жена поэта – Елена Цветковская).

Не нова и главная художественная задача поэта: раскрыть в «мгновенном» «вечное». Однако соотношение между этими «полярностями» претерпело существенные изменения. В рецензии на 2-е (берлинское) издание «Сонетов Солнца, Мёда и Луны» К. Мочульский упрекал Бальмонта за его приверженность устаревшим с позиций акмеистической критики «заветам символизма»: «Прозрев тайну всеединства, “поэт-кудесник” разрушает обособленность вещей, ломает их грани, смешивает их очертания, самые эти “конечные” лики его не прельщают – он прочел в них “знак вечности”»⁸. Думается, что точнее и глубже трактует характер образности в «Сонетах Солнца, Мёда и Луны» Д. Выгодский: «Кроме утверждения мгновений есть у Бальмонта другая задача – утверждение вещей. “Все в мире равно-ценно, все в мире драгоценно”»⁹.

Действительно, одна из наиболее важных художественных установок поэта во второй половине 1910-х гг. – «умей творить из самых малых крох» (с. 21) – внутренне созвучна не только «принципу верности вещам» Вяч. Иванова, но и гораздо более поздним знаменитым ахматовским строкам «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда.....». И куст «чертополоха», и мошка-«толкачик», и жук-«бронзовка», и серая птичка-«красногрудка», и огненно-красная «брусника», и пышный «хвост павлина», и «пьянящий мускус» «кабарги» – все это предстает в бальмонтских сонетах прежде всего в качестве чувственно-осязаемого отражения прекрасного «лика земного», подспудно таящего «знак вечности». Показательно, что в открывающем книгу сонетов ключевом стихотворении «Чертог» поэт

выступает и как носитель «тайновестей», и как «строитель». Его чертог создан при помощи всех пяти органов чувств:

Из пламеней и лепестков червонных,
Из быстрых искр от скока конских ног,
Из тех боев, где бьется рог о рог,
Из рева бурь и гласа гудов звонных, –
Из фимиамов сине-благовонных,
Из снов, которых вымолвить не мог (с. 7).

В отзыве на берлинское издание «Сонетов Солнца, Мёда и Луны» рецензент газеты «Свобода» (Варшава, 1921, 22 октября) О. В. писал, что поэт в этой книге «проникнут мировой мудростью», а «чарующая гармония красок и звуков ворожит в каждом его сонете» (курсив мой. – Н. М.).

Природа творческой личности в восприятии позднего Бальмонта синтетична и многофункциональна: поэт на земле – «божества наместник», «взрыв в жерле природы»; он – чародей, овладевший «веселой наукой» «творить из мглы, рассветов и лучей» (с. 14); «раб магического слова», мечтающий о том, что «в слово плоть войдет, и слово станет плоть» (с. 12). В то же время в его сознании живет идея «долга»:

Но если я поэт, да не забуду,
Что в творчестве подземное должно
Вращать, вращать, вращать веретено.
(Поэт, с. 9)

Витает над душой «мыслящего поэта» и тень Зодчего (см. книгу 1914 года «Белый Зодчий»), напоминающая:

Маэстро итальянских колдований
Приказывал своим ученикам
Провидеть полный пышной славы храм
В обломках камня и в обрезках тканей...
(Умей творить, с. 9)

Бальмонт постепенно приходит к выстраданному выводу, что «лучший стих – где очень мало слов», и он создает совершенный по своей лапидарной завершенности и изысканности цикл сонетов «Медальоны» о Микеланджело, Леонардо да Винчи, Марло, Шекспире, Кальдероне, Эдгаре По, Шелли, Лермонтове, Скря-

бине. «Портреты» каждого из этих «великих умов» рисуются краткими выразительными штрихами (сравнениями или метафорами): «Художник с гибким телом леопарда / А в мудрости – укавая змея» (Леонардо да Винчи), «Он чувствовал симфониями света» (Скрябин), «Красивый дух, он шел – земной пустыней, но – к морю.....» (Шелли).

«Сонеты Солнца, Мёда и Луны» по-своему перекликаются с известным венком сонетов М. Волошина «*Согона astralis*», в котором развиваются другие воззрения на назначение поэта в мире. Еще более ощутимы в них точки соприкосновения с сонетами Вяч. Иванова. На посвященный К. Бальмонту сонет 1915 г. (ставший своеобразным откликом на бальмонтковский венок сонетов «Адам», вошедший в книгу «Ясень») поэт ответил триптихом «Вязь». Пророчество друга «Ты по цветам найдешь дорогу к Раю» «желанно», но в то же время «непонятно» Бальмонту. Грустные размышления о «возврате повторений» жизни склоняют его к христианской кротости желаний. Весь «мёд» своей поэзии «многобожник» готов принести на «алтарь» единой веры:

У пчел есть тайны вне досягнувения.
Мой мёд – не мне. Мой воск – на алтари.
Себе хочу лишь одного: Смиренья (с. 230).

Последние слова о «смиреньи» окажутся весьма симптоматичными в контексте дальнейшей эмигрантской судьбы поэта. «Сонеты Солнца, Мёда и Луны» подвели своеобразную черту под всей дореволюционной лирикой Бальмонта.

Стиль Бальмонта становится несколько сдержаннее, лаконичнее. В сторону лапидарности изменяется его ритмика, интонационный строй. В «Сонетах Солнца, Мёда и Луны» можно при желании обнаружить не только «акмеистические», но и «неоклассические» тенденции.

¹ Выгодский Д. О творчестве Бальмонта // Летопись. 1917. № 5/6. С. 251.

² Ляпина Л. Е. Сонеты К. Д. Бальмонта // К. Бальмонт и мировая культура. – Шуя, 1994. С. 41.

³ Саршвили В. К. Сонеты К. Д. Бальмонта: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 1999. С. 5, 12.

⁴ Там же, с. 6.

⁵ Бальмонт К. Д. Вселенский стих // Бальмонт К. Д. Сонеты Солнца, Мёда и Луны. Изд. 2-е. – Берлин, 1921. С. 87. В дальнейшем все ссылки на это издание даются с указанием в тексте страниц.

⁶ Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. – М., 2001.

С. 237–238.

⁷ Орлов В. Н. Бальмонт. Жизнь и поэзия // Бальмонт К. Д. Стихотворения. – Л., 1969. С. 67.

⁸ Мочульский К. К. Бальмонт. «Сонеты Солнца, Мёда и Луны» // Русская мысль. 1921. № 10/12. С. 345.

⁹ Выгодский Д. О творчестве Бальмонта, с. 252.

«ДЕТСКОСТЬ» МИРОВОСПРИЯТИЯ В РОМАНАХ И.А. БУНИНА «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА» И К.Д. БАЛЬМОНТА «ПОД НОВЫМ СЕРПОМ»

Многие современные И.А. Бунину писатели-эмигранты первой «волны» по-разному обращались к вопросу о роли и значимости поры детства в формировании личности творческого человека, проецируя его на собственную судьбу. В контекст более или менее изученных «мемуарных рефлексий» И.С. Шмелева, Б.К. Зайцева, М.А. Осоргина, А.М. Ремизова, А. Белого и др. целесообразно включить и роман К.Д. Бальмонта «Под новым серпом», впервые опубликованный в 1923 г. в берлинском издательстве «Слово». Кстати, в этом же издательстве в 1924 г. увидел свет сборник рассказов и стихотворений И.А. Бунина «Роза Иерихона».

Вопрос о жанровой природе произведения Бальмонта достаточно сложен, он мало изучен и требует специального рассмотрения. Вряд ли можно считать до конца решенной и проблему жанрового своеобразия роман Бунина «Жизнь Арсеньева», определив его как «феноменологический» роман¹. Ясно, что Бунин и Бальмонт, как и другие русские писатели-эмигранты, были знакомы с трудами З. Фрейда, К.Г. Юнга, с художественными открытиями М. Пруста и Дж. Джойса, это позволило им далеко отойти от традиций реалистической прозы XIX века.

В отличие от И.А. Бунина, отрицавшего автобиографичность «Жизни Арсеньева», К. Д. Бальмонт рассматривал «Под новым серпом» как роман-автобиографию. В письме от 24 июня 1925 года, адресованном Лилли Нобль и ее матери, американкам, принимавшим деятельное участие в судьбе поэта, Бальмонт писал: «...Я радуюсь возможности послать сегодня Вашей маме и Вам мой роман "Под новым серпом", который сплошь автобиография. Я счастлив, что, читая его, Вы заглянете в мое блажен-

ное детство, в краешек моей юности... – заглянете в мою душу»².

В дневнике В.Н. Муромцевой-Буниной сохранилась запись от 27 марта 1922 года, которая свидетельствует о прохладном отношении И.А. Бунина к бальмонттовскому произведению: «Вернулись от Цетлиных. Сегодня вечером Бальмонт читал свой роман... Бальмонт спросил Яна о его мнении. Ян похвалил, что можно было, а затем сказал: “А то, что не понравилось, вам, конечно, не интересно” – “Да, – ответил Бальмонт, – вы правы, это совсем не интересно”»³. Писателей связывали весьма непростые долготлетние отношения⁴. Думается, что, несмотря на взаимную ироничность воспроизведенного В.Н. Муромцевой диалога, мнение Бунина о первом и единственном романе поэта-символиста было для его автора особенно важно. Из недавно опубликованных писем К.Д. Бальмонта И.А. Бунину 1920-х годов стало известно, что Бальмонт неоднократно извещал своего адресата о том, как продвигается работа над романом, советовался относительно некоторых частных деталей⁵.

При всей несомненной непохожести бальмонттовского романа «Под новым серпом» и бунинской «Жизни Арсеньева», между ними имеются «точки соприкосновения», прежде всего на «метафизическом» уровне: в осмыслении проблем соотношения личного сознания и космоса, смерти и бессмертия, основ веры в Бога. Эти проблемы возникают перед Алексеем Арсеньевым и Георгием Гиреевым уже в «блаженном детстве». У И.А. Бунина в «Жизни Арсеньева» «детская душа» героя «начинает привыкать к своей новой обители»⁶, наделенная прапамятью о своем «прежнем существовании». Он убежден: «Слишком скудно знание, приобретаемое нами за нашу личную краткую жизнь – есть другое, бесконечно более богатое, то, с которым мы рождаемся» (с. 13). Известно, что мысль писателя о непрерывности человеческого существования, бесконечности мира в определенной мере восходит к буддийской философии.

Для К.Д. Бальмонта, тоже хорошо знакомого с буддийскими идеями, «тайна детства и до сегодня еще не разгадана»⁷. Правда, в своей лирике, начиная с 1900-х годов развивать мотив «утра дней», он нашел ответ на вопрос: «Кто Вечности ближе, чем дети?» Однако раскрыть «тайну» близости сознания ребенка

«Вечности» в эпическом произведении оказалось для «поэта с утренней душой» (А. Блок) значительно сложнее.

Оба писателя серьезное значение придавали первым детским впечатлениям, возникающим у их героев при знакомстве с миром. Любопытно, что «самое первое воспоминание» (Бунин, с. 9), «первое яркое ощущение» (Бальмонт, с. 102) у Алеши Арсеньева и Горика Гиреева совпадают: «просвет сознания мира и себя в мире» (Бальмонт, с. 102) они получают вместе с восприятием солнечного света. У И.А. Бунина: «Я помню большую, освещенную предосенним солнцем комнату, его сухой блеск над косоугом, видимым в окно, на юг <...>. Только и всего, только одно мгновенье!» (с. 9). У К.Д. Бальмонта: «Однажды в мартовское утро, когда он был еще в постельке, но уже проснулся, он почувствовал себя окруженным золотой полосой солнечного луча, вошедшего через окно в комнату» (с. 102). Для автора-повествователя «Жизни Арсеньева» этот факт «есть нечто ничтожное, вызывающее недоумение <...>. Почему именно в этот день и час, именно в эту минуту и по такому ничтожному поводу впервые в жизни вспыхнуло мое сознание столь ярко, что уже явилась возможность действия памяти?» (с. 102). Рассказчиком романа «Под новым серпом» ощущение «горячей радости» при виде солнечного луча, охватившее четырехлетнего Горика, ничего не ведающего о «прежнем существовании», осознается как знак свыше. Ведь солнце в разных его религиозно-мифологических «ипостасях» было главным символом веры Бальмонта на протяжении всей жизни. Кроме того, в 1920-е – 30-е годы он, вместе со своим автобиографическим героем, вновь обращается к привитой с детства христианской вере, трансформировавшей идею Платона о том, что Бог является людям через свет. А.Ф. Лосев писал: «Божественным светом озаряются и люди, бытие которых поднимается над обыденностью»⁸.

Алексей Арсеньев и Георгий Гиреев, каждый по-своему, – «избранники» судьбы. «Творчество мира не оскудело, – утверждает К. Бальмонт. – Избранники возникают <...>. Среди детей Ирины Сергеевны <...>, с течением лет у нее было семь сыновей, – старший, Игорь, и третий, Георгий, были избранниками Судьбы...» (с. 95). Гимназист Горик Гиреев, когда ему исполнилось 14 лет, на вопрос друга о том, кем он хочет стать, «пальцем

начертил на снегу: “Писатель”» (с. 176). У Алексея Арсеньева «первые, жалкие, неумелые, но незабвенные встречи с музой» (с. 93) происходят примерно в том же возрасте, когда он, бросив гимназию, возвращается к родным в Батурино. На первый взгляд, кажется, что истоки зарождения творческого начала в детской душе писателя раскрывают по-разному. Бунинский герой – «избранник», потому что он изначально наделен «повышенным чувством жизни»: «ведь, например, зрение у меня было такое, что я видел все семь звезд в Плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел, обоняя запах ландыша или старой книги...» (с. 92). Именно в этом – главная причина «великой и божественной новизны» жизненных впечатлений Арсеньева, выросшего «в великой глуши». У героя романа «Под новым серпом» нет такой обостренной «телесности» мировосприятия. Для Бальмонта, однако, принципиально важно, что Гиреев вырос в деревне, усадьба его родителей Большие Липы – отнюдь не «глушь», а «райский уголок». Здесь Горик с младенчества «своим цельным чувством, влюбленным в мир», научился слышать, «как в свете Солнца, в лепете ветра, в пении птиц <...>, в деловитом мельканье жуков и бабочек <...> звучит великий ткацкий станок Миротворчества» (с. 155).

Причины возникновения поэтических импульсов как у Арсеньева, так и у Гиреева находятся вне их индивидуальностей, они таятся в своеобразно понимаемой Буниным и Бальмонтом космической силе природы. К. Бальмонт был уверен, что мгновения творческого («расширенного и углубленного») видения мира «бывают у каждого, как бы в подтверждение великого принципа равноправности всех душ»⁹. Это сопоставимо, хотя, конечно, неравнозначно с бунинским «нет в мире разных душ...». Вместе с тем и реалист Бунин, и символист Бальмонт признают существование особой «породы» людей, «острее и глубже других сосредоточивших в себе тайну понимания мировой жизни»¹⁰, воплощают мировосприятие как раз таких людей в своих героях. Поведение Арсеньева-подростка во многом определяется стремлением «обрести тот величайший из обманов (мнимой божественной возможности быть всеблаженным, всемогущим, всезнающим), который дает только музыка да иные минуты поэтического вдохновения» (с. 173). Душою Гиреева с

детства завладела «музыка музыкального инструмента и музыка певучего слова» (с. 110), но для него «величайший из обманов» стал сокровенной правдой.

Удивительно «созвучны» первые прочитанные бунинским и бальмонтским героями в детстве книги, рано пробудившие в них жажду дальних странствий. Арсеньев вспоминает: «В книге “Земля и люди” были картинки в красках. Помню особенно две: на одной – финиковая пальма, верблюд и египетская пирамида» (с. 37). Горика Гиреева надолго пленила книжка о путешествии в Океанию: «в синем переплете с цветными картинками; там были острова с пальмами и вулканами, злые людоеды и хорошие дикари» (с. 108). Оба героя рано открывают для себя поэзию Пушкина как нечто «родственное»: «Стихов Пушкина он много уже читал, и его поэзию воспринимал совершенно так же, как очарование сада, леса и поля» (Бальмонт, с. 159); «Пушкин был для меня в ту пору подлинной частью моей жизни. Когда он вошел в меня? Я слышал о нем с младенчества <...>. Сколько чувств рождал он во мне! И как часто сопровождал я им свои собственные чувства и все то, среди чего и чем я жил!» (Бунин, с. 126).

Гораздо раньше осознания своего предназначения в мире к Алексею Арсеньеву и Георгию Гирееву приходят мысли о смерти. Здесь мировоззренческие позиции И.А. Бунина и К.Д. Бальмонта сильно расходятся: трагизм бунинского «чувства смерти» вступает в явный диссонанс с неиссякаемым бальмонтским оптимизмом.

О.В. Сливицкая справедливо отмечает: «Сквозной мотив “Жизни Арсеньева” – это роль впечатлений о смерти в истории становления личности»¹¹. В бальмонтском романе таким впечатлениям отведена менее значимая роль. Правда, Георгию Гирееву, как и Алексею Арсеньеву, было в высшей степени присуще «обостренное чувство жизни», однако у него оно не слилось так неразрывно с «обостренным чувством смерти». На пятом году жизни он, подобно бунинскому герою, узнавшему о гибели Сеньки, впервые столкнулся с понятием «мертвое тело»: умерла старушка из поместья родителей. И.А. Бунину смерть Сеньки дала повод для создания отдельной, философски насыщенной размышлениями «взрослого» Арсеньева, X главы первой книги романа, где герой вспоминает, что «веру в бога, поня-

тие о нем» он «приобрел» «вместе с понятием о смерти» (с. 26). Дальнейшее описание «великого Христова праздника» – Пасхи – не притупляет в душе Арсеньева «темного, тяжкого» предчувствия неотвратимости смерти, которая «вдруг обесценивает все наши “дела и вещи”» (с. 28). К.Д. Бальмонт описывает встречу своего героя со смертью «глазами» Гиреева-ребенка гораздо мягче и гармоничнее. Пережив потрясение «мрачным и некрасивым зрелищем» похорон, Горик внезапно осознает, «что эта смерть, которая сейчас будет зарыта в землю, есть часть чего-то огромного, всегда живого» (с.104). Таким образом, если у Арсеньева «вера в бога» противоречиво соединяется одновременно с понятием о смерти и о бессмертии («невзирая на смерть, у каждого из нас есть где-то в груди душа и душа эта бессмертна» – с. 26), то у Гиреева она связывается прежде всего с «детским сознанием бессмертия жизни и души, не умирающей во всеединстве связности...» (с.104). Поэтому даже последующая вскоре болезненная личная утрата – смерть няни Ненилы – «казалась ему необъяснимо-нужной» (с. 146). Бальмонт объясняет такие «неправдоподобные мысли» в детском уме Горика тем, что он обладал природной способностью воспринимать все явления мира «в стройной закономерности» (с. 146).

«Вера в бога» в детских душах героев романов «Жизнь Арсеньева» и «Под новым серпом» связана и с началами нравственности, иначе говоря, чувством «священнойнейшей необходимости конечного торжества добра над злом» (Бунин, с. 40). Убийство грача, зарезанного отцовским охотничьим кинжалом, Алеша Арсеньев осознает как свой «великий и подлый грех», совершенный, тем не менее, с необъяснимым «страшным удовольствием» (с. 33). Горик Гиреев, «сын страстного охотника», охотником не стал: «жалкий пронзительный крик, похожий на крик маленького ребенка» (с. 193), убитого зайца, а потом «черный глаз и непроглоченная красная ягода» в клюве застреленного дрозда заставили его поклясться, «что он более никогда не возьмет ружья в руки» (с. 194). Единственный случай нарушения этой клятвы чуть не привел к трагедии: нечаянному убийству друга.

Оба героя еще в детстве осознают свое «кровное родство» с возраставшей их землей. У Алексея Арсеньева пробуждение в душе «русскости» происходит через ощущение неразрывной

связи поколений, единства своего «пути» с предками. Переломным моментом в его жизни оказался тот день, когда, простившись с Каменкой, он едет в городскую гимназию. Бунинский автор-повествователь признается: «Несомненно, что именно в тот вечер коснулось меня сознание, что я русский и живу в России <...>, и я вдруг почувствовал эту Россию, почувствовал ее прошлое и настоящее, ее дикие, страшные, но все же пленяющие особенности» (с.57). Много лет спустя, размышляя об «окаянных днях» России, зрелый Арсеньев мучается вопросом: «И почему вообще случилось то, что случилось с Россией, погибшей на наших глазах в такой волшебной краткой срок?» (с. 41). Окончательного ответа на этот вопрос Бунин не дает, однако причины «погибели» он склонен находить в русской «страсти к самоистреблению» (с. 41).

Приобщение бальмонттовского Георгия Гиреева к русской стихии происходит в основном через национально окрашенный пейзаж, а также «вещные сны» героя и его матери, Ирины Сергеевны, имеющие эсхатологический характер. Прямые раздумья о судьбе родной страны даются в лирических отступлениях, наполненных сквозными символическими образами. По мнению Бальмонта, певец гармонии и Солнца Георгий Гиреев появился в России в «последнее десятилетие изношенного века» (с. 376), когда из-под земли уже готовы были выйти два «злых привидения» – Война и Революция. Повествуя о счастливом детстве Горика в усадьбе Большие Липы, рассказчик грустно замечает, что «жизнь большого человеческого мира шла своим чередом» (с. 115). Творческое самоопределение бальмонттовского героя совпало с трагическим переломом в судьбе его родины: «Великая линия истории великой страны, которая могла стать глубоким правильным руслом несравненного преуспеяния миллионов людей, сломилась по недосмотру и по недостатку доброй воли, по злой воле тех, в чьих руках были судьбы этой несравненной великой страны» (с. 116). Однако Георгий Гиреев, ребенком интуитивно осознавший, что смерти нет, а есть вечный круговорот жизни, верит: Новый Серп Луны (космической «серебряной колдуньи») принесет обновление. Образ «нового серпа» в финале романа приобретает и другой символический смысл: «Прошло ли два века или три, прошло ли три секунды или только од-

на <...>, но только взамен двух призрачных станов простерлось необозримое поле колосьев. И Звездоликий, взяв новый серп, медленно пошел по золотой ниве, при каждом шаге наклоняясь молитвенно и срезая острым лезвием колосья, чтобы сделать из них новый хлеб, от которого утолятся все» (с. 380).

Любопытно, что образ луны в таинственном ореоле, но без символистских «прозрений» однажды явится и маленькому Алеше Арсеньеву: «...осенней ночью я почему-то проснулся и увидел легкий и таинственный полусвет в комнате, а в большое незавешенное окно – бледную и грустную осеннюю луну, стоящую высоко, высоко над пустым двором, такую грустную и исполненную такой неземной прелести <...>, что мое сердце сжали какие-то несказанно-сладкие и горестные чувства, те самые будто, что испытывала и она, эта осенняя бледная луна» (с. 15).

Завершая сопоставление раскрытия детского мировосприятия двух близких авторскому сознанию героев совершенно разных писателей, можно предположить, что при несомненном творческом «расхождении» с К. Бальмонтом И. Бунин, вероятно, мог согласиться с твердым убеждением автора-повествователя романа «Под новым серпом»: «свет Мировой Евхаристии пережившему счастливое детство светит потом всю жизнь» (с. 98).

¹ См.: Колобаева Л.А. От временного к вечному: Феноменологический роман в русской литературе XX века // Вопросы литературы. 1998. № 4. С. 132 – 144.

² Американские письма К.Д. Бальмонта / Публ. Ж. Шерона // Минувшее: ист. альманах. Вып. 13. – М., 1993. С. 302.

³ Устами Буниных: в 3 т. – Франкфурт-на-Майне. 1977–1982. Т.2. С. 82.

⁴ См.: Куприяновский П.В. Заметки к теме: «И. Бунин и К. Бальмонт» // Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. К.Д. Бальмонт и его литературное окружение. – Воронеж, 2004. С. 130 – 136.

⁵ Письма К.Д. Бальмонта И.А. Бунину / Вступ. зам. Ж. Шерона. Публ. и примеч. Р. Девиса и Ж. Шерона // С двух берегов. Русская литература XX века в России и за рубежом. – М., 2002.

⁶ Бунин И.А. Жизнь Арсеньева // Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. – М., 1966. Т. 6. С. 13. В дальнейшем все ссылки даются на это издание, страницы указываются в тексте.

⁷ Бальмонт К.Д. Под новым серпом / К.Д. Бальмонт // Бальмонт К.Д. Автобиографическая проза. – М., 2001. С. 97. В дальнейшем все ссылки даются на это издание, страницы указываются в тексте.

⁸ Лосев А.Ф. История античной эстетики. – М., 1974. Т. 3. С. 246.

⁹ Бальмонт К.Д. Гений открытия // Бальмонт К.Д. Горные вершины. – М., 1904. С.49.

¹⁰ Там же.

¹¹ Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. – М., 2004. С. 97.

**СТРОИТЕЛЬНАЯ МИССИЯ «КАМНЯ»
В КНИГАХ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА «КАМЕНЬ»
И К.Д. БАЛЬМОНТА «БЕЛЫЙ ЗОДЧИЙ»**

В «Утре акмеизма» О. Мандельштам утверждал, что «любившие путешествовать» символисты были «плохими зодчими», ибо «строить можно только во имя “трех измерений” <...>, они есть условие всякого зодчества»¹. Через год в первом издании «Камня» поэт, как бы полемизируя с самим собой, пытается преодолеть ставшую узкой заявленную пространственную «трехмерность»:

И вот разорваны трех измерений узы
И открываются всемирные моря!
(I, 88)

О сложном соотношении пафоса «трех измерений» и «всемирных морей» в лирике Мандельштама 1910-х годов хорошо написал В.В. Мусатов, поэтому представляется целесообразным в дальнейшем опираться на некоторые положения его работ². По-видимому, «Камень» 1913 года внимательно прочитал вернувшийся в Россию (после царской амнистии) К. Бальмонт, недавно совершивший длительное «кругосветное» путешествие по странам Азии, Южной Африки и Австралии. В 1914 году он выпустил книгу «Белый Зодчий. Таинство четырех светильников», оказавшуюся удивительной созвучной раннему мандельштамовскому «Камню». Это созвучие проявилось, прежде всего, на уровне образных переключек. Вот, например, своеобразный бальмонтовский «отклик» на известное стихотворение О. Мандельштама «Раковина»:

Цветная раковина, на сушу брошенная,
В песках молчит.
Но вверх приподнятая, но Ветром спрошенная,
Светясь, звучит.

И сердцу слышащему, лишь ей рассказанныя,
Жужжанья струн
Сквозят глубинностями, тобою связанныя
В напевы рун³.

В стихотворении «Под знаком свастики» можно обнаружить гораздо более странную переключку с мандельштамовской фразой из «Утра акмеизма», статьи, которую К. Бальмонт в 1913 – 1914 годы еще не мог знать. О. Мандельштам писал: «Камень как бы возжаждал иного бытия». У К. Бальмонта:

Все созидания Эллина гордого,
Первого воина нашего я,
Суть лишь вскипания мрамора твердого,
Камень, возжаждавший быть, как струя
(с. 260).

Символика «камня» – сквозная в «Белом Зодчем», она отразилась даже в названиях отдельных стихотворений: «Сказ о камнях», «Камень четырех граней» и т.п. Сама по себе эта символика не нова для Бальмонта, более того, «самоцветные камни земли самобытной» имели принципиальное значение для образной системы всего русского символизма. «Для “эстетики произведения” раннего символизма превращение в (драгоценный) камень не является <...> негативным свидетельством безжизненности неорганического, но предпосылкой бессмертия артефакта»⁴, – отмечает А. Ханзен-Лёве. Однако в книге «Белый Зодчий» символическое осмысление получает не «колдовская» магия драгоценного камня (как, например, рубина, изумруда, горного хрусталя, хризолита в «Жар-птице», драконита и электрона в «Злых Чарах»), а строительная функция обычного «серого камня»:

Серый камень внес в хоромы я.
Желтый тес скрепляю в здание
(с. 4)

В бальмонтовской книге, как и в «Камне» О. Мандельштама, немало архитектурных образов, правда, не связанных с увлечением готикой, но по-своему устремленных в «высоту», к «свету». Вот как воссоздается образ храма Будды на Яве в стихотворении «Боро-Будур»:

На камне, тлеющем хмуро,
Лики – тысячи – хоры.
Возле Боро-Будура
Сине-бурые горы...

Но в выси раскаленной
Над Природой и Храмом.
Над ликующим гамом,
Многokrатно взнесенный,
Жив навек – Просветленный

(с. 267)

Помимо образов «храмов» в книгах двух очень разных поэтов «аукается» другой достаточно устойчивый образ – «башня». Бальмонт в 1910-е – 1920-е годы воспринимался Мандельштамом как «самый нерусский из поэтов, чужестранный переводчик эоловой арфы» (2, 180). Когда Мандельштам в «Утре акмеизма» подчеркивал: «мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить» (2, 145), он, вероятно, не в последнюю очередь «метил» в бальмонтовское программное стихотворение, открывающее книгу «В безбрежности» «Я мечтою ловил уходящие тени...». В этом стихотворении есть строки: «Я на башню всходил, и дрожали ступени, / И дрожали ступени под ногой у меня»⁵. В то же время мандельштамовское сравнение «осиротелой и немой вышины» с «пустой башней белой» в стихотворении «Скудный луч холодной мерою...» вполне может быть «расшифровано» в символистском ключе. «Высота» неба Мандельштама одновременно притягивала и пугала, недаром он признавался:

Я чувствую непобедимый страх
В присутствии таинственных высот
(I, 79)

В.В. Мусатов писал и о «безжизненной астральности» («пустоте») как одном «из ведущих мотивов “Камня”», и о проходящем через все ранние мандельштамовские стихи «мотиве неба как иррационального, повелевающего, властного начала»⁶. В сущности, О. Мандельштам, окрестившийся по методистскому обряду, не мог однозначно ответить на мучивший его вопрос: «Кто камни нам бросает с высоты, / И камень отрицает иго пра-

ха?» (I, 80) Дело не только в сакрализации «Божьего имени», недопустимости его «называния», но и в том, что христианство воспринималось поэтом прежде всего через призму культуры.

Для «многобожника» К. Бальмонта основным «строителем» являлся Всевышний создатель мироздания, который соединял в себе черты божеств разных религиозных систем. В бальмонтовской книге, как и во всей его поэзии 1910-х годов, заметно ослаблено лирическое начало. И все же мысль о нераздельности личной и космической жизни – узловая в «Белом Зодчем». «В одно и то же время чувствуешь, что в нераздельном целом слились в тебе Великий Мир и Малый Мир, человеческое сознание, и безграничное, звездное, миротворческое, на чьем ночном лоне мы мчимся среди мировых светил»⁷, – писал К. Бальмонт вскоре после своего путешествия в очерке «Океания».

У «домоседа» О. Мандельштама соотношение «Великого» и «Малого» миров более сложное, не укладывающееся ни в антропологическую, ни в «антропокосмическую» (О.В. Сливцкая), ни в любую другую систему. Он стремится к материальному воплощению заложенного в «камне» импульса творческого начала – первая редакция книги заканчивалась обнадеживающим обещанием: «...из тяжести недоброй и я когда-нибудь прекрасное создам». В то же время О. Мандельштам твердо убежден: «Тот не должен строить, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство» (II, 143). Подобных противоречий немало в первой книге поэта, который «дольше всех» из акмеистов «упорствовал в символистской ереси»⁸.

И для О. Мандельштама, и для К. Бальмонта внутренняя энергетика «камня» органически связана со строительной миссией культуры. Именно «блаженное наследство» («чужих певцов блуждающие сны»), воспринятое лирическим «я» О. Мандельштама, укрепляет в нем веру в то, что «мудрое сферическое здание / Народы и века переживет» («Айя-София»). У бальмонтовского лирического героя-путешественника атоллы, острова вулканического происхождения, вызывают ассоциации с древними легендарными материками, ему кажется, что его корабль плывет «по водам, покрывшим отроги Лемурий и башни былых Атлантид» (с.23). «В повторностях человеческой жизни есть смысл Вечного Строительства, приводящий к целям, несоизме-

римым с маленькой личной жизнью, или замкнутой отдельной эпохой»⁹, – писал поэт в «Океании».

Однако «Вечное Строительство» оказывается неразрывно связанным с таким же «вечным» разрушением. В «Камень» О. Мандельштама врывается тревожное признание: «Россия, ты – на камне и крови...» (I, 88). В «Белом Зодчем» К. Бальмонта вторжение современной цивилизации в сказочно прекрасный мир жизни народов океанийских островов (Самоа, Тонга-Табу, Фиджи, Ява) оценивается резко негативно, а в стихотворении «Черный лебедь» поэт горестно восклицает:

Нет Австралии тех детских наших дней,
Вся сгорела между дымов и огней.

Рельсы врезались во взмахи желтых гор,
Скован, сцеплен, весь расчисленный, простор
(с. 98).

В поэме «Строитель», вошедшей в последний раздел книги «Белый Зодчий», Бальмонт предлагает свой вариант прочтения библейского сюжета о разрушении Вавилонской башни. Персонаж-повествователь из этой поэмы, «халдейский маг», мстя людям за то, что его любовь была отвергнута «земной Истар», разрушает «пресыщенный страстями» Вавилон:

Я произвел смешение языков,
Людей внизу в зверей я превратил,
И пала башня в слитном гуле кликов,
И падал в вышнем небе дождь светил
(с.307).

Однако религиозно окрашенная идея Зодчества в целом приобретала у Бальмонта оптимистическое, «литургическое» звучание:

Когда Великий Зодчий мира
Скрепил размерность орбит.
И в дымах огненного пира
Был водопад планет излит...

Была в свеченьях восхищенья
Его высокая душа,
Узрев, что эта песнь творенья
В огнистых свитках хороша.
(с. 317)

Созданная поэтом, сохранившим верность «заветам символизма», книга «Белый Зодчий» отчетливо «соприкоснулась» с акмеистическими художественными устремлениями: отказ от лирической обнаженности чувств, идея зодчества, образы «камня», архитектурных памятников. Поэтический мир первой книги О. Мандельштама 1913 года, при всей своей «архитектурной» организованности, остался принципиально «недостроенным», а ее акмеистическая «заданность» представляется весьма проблематичной, в значительной степени обусловленной историко-литературной ситуацией и эстетическими декларациями «Цеха поэтов».

¹ Мандельштам О.Э. Соч.: В 2-х т. – М., 1990. Т. 2. С.143. В дальнейшем все сноски даются на это издание, том и страницы указываются в тексте.

² Мусатов В. В. Лирика Осипа Мандельштама. – Киев, 2000.

³ Бальмонт К. Белый Зодчий. Таинство четырех светильников. – СПб., 1914. С.70. В дальнейшем все сноски даются на это издание, страницы указываются в тексте.

⁴ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Ханзен-Леве А. – СПб., 1999. С. 65.

⁵ Бальмонт К. Избранное / К.Бальмонт. – М., 1983. С. 45.

⁶ Указ. работа, с.44.

⁷ Бальмонт К. Океания // Заветы. – 1914. – № 6. С.12.

⁸ Указ. работа В.В. Мусатова, с. 25.

⁹ Бальмонт К. Океания, с 8.

«ПОЭТ С УТРЕННЕЙ ДУШОЙ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ А. БЛОКА

Вопрос о личных и творческих взаимоотношениях А. Блока и К. Бальмонта, возникший еще при жизни поэтов, затрагивается во многих исследованиях о русском символизме, его изучению в 1970-е – 1980-е годы были посвящены две специальные небольшие статьи Р.Б. Донгарова¹ и А. Парниса². За прошедшие десятилетия серьезно обогатился источниковедческий материал блоковедения, были опубликованы ранее неизвестные письма, заметки Блока, значительная мемуарная литература. Сделало заметные шаги и бальмонтоведение, в издательский и научный обиход постепенно начинает входить не только лирика, но и автобиографическая проза³, и мемуарно-литературная критика⁴, и эпистолярное наследие К.Д. Бальмонта. В данной статье на основании анализа ряда статей, писем, записных книжек Блока, воспоминаний современников делается попытка проследить эволюцию блоковского восприятия творчества Бальмонта.

Не углубляясь в личностный аспект, следует все же признать, что Блок и Бальмонт в человеческом отношении были достаточно далеки. Познакомившись в 1904 году в Москве и встретившись здесь же, в столице, в последний раз в 1920 году, они никогда не предпринимали попыток к установлению дружеских отношений, не переписывались между собой, однажды только (в 1911 – 1912 годах) обменялись подарочными экземплярами своих поэтических книг. А. Блоку с самого момента знакомства претила «ребячливая» экзальтированность своего старшего «собрата» по символизму. В письмах к матери, А.А. Бекетовой, и к А.В. Гиппиусу зимой 1904 года он признавался, что чувствует себя в бальмонтовском обществе «тяжеловато и странновато», Бальмонт «разочаровал» его и даже «отвратил от себя»⁵. В свою очередь у находящегося на взлете славы «стихийного гения», который искренне восхитился несколькими стихотворениями

молодого, «выросшего в деревне» поэта («Погружался я в море клевера...»), «Мой месяц в царственном зените»), вызвала неприятие сдержанная корректность Блока. «Полунемецкий столоначальник. Уж такой чистенький да аккуратненький»⁶, – напишет он В.Я. Брюсову в сентябре 1905 года.

Бальмонт совершенно не принял мистического пафоса «Стихов о Прекрасной Даме», в том же письме к В.Я. Брюсову он называет автора этой книги «маленьким чиновником от просвещенной поэзии».

Правда, большое впечатление на «солнечного поэта» произвело знакомство с Л.Д. Менделеевой-Блок. Друг Белого и Блока Сергей Соловьев, рассказывая о пребывании в Москве в январе 1904 года Блока и его жены, писал: «Успех Блока и Любви Дмитриевны в Москве был большой. Молчаливость, скромность, простота и изящество Любви Дмитриевны всех очаровали. Бальмонт сразу написал ей восторженное стихотворение, которое начиналось: “Я сидел с тобою рядом, / Ты была вся в белом”»⁷. Это стихотворение позднее вошло в книгу «Литургия красоты», в нем неожиданно появились «пророческие» строки:

Ты – невеста, ты – чужая,
Ты и он – мечтанья.
Но застыл я, твердо зная.
Что любовь – страданье⁸.

Красивыми, но неясными, «как падающий снег»⁹, покажутся Бальмонту последующие книги А. Блока «Нечаянная Радость» и «Снежная Маска».

Думается, А.Белый имел все основания заметить, что в середине 1900-х годов А. Блок и К. Бальмонт, познакомившись, во многих смыслах «прошли мимо друг друга»¹⁰.

И все же многогранное творчество К. Бальмонта занимало в первое десятилетие века весьма значительное место в творческом сознании А. Блока. Прямой или косвенной оценке бальмонтовских стихотворных книг, прозы, переводов посвящено четыре статьи и шесть рецензий А. Блока, кроме того, отдельные замечания о лирике Бальмонта содержатся в его письмах С. Соловьеву, А. Белому, Вяч. Иванову, Г. Чулкову, воспроизводятся

многочисленными мемуаристами (М.А. Бекетовой, В.А. Зоргенфреем, А.Д.Сумароковым, И.Н. Розановым и др.).

Имя Бальмонта впервые появляется в записной книжке А. Блока в декабре 1901 года: в список источников для своего «Наброска статьи о русской поэзии» он включает книгу Бальмонта «Тишина»¹¹. В позднейшей рецензии на «Собрание стихов» Бальмонта, вышедшее в издательстве «Скорпион», Блок признал «Тишину» самой серьезной книгой первого периода творчества поэта, так как «в ней больше (по сравнению с предыдущими книгами. – *Н.М.*) сосредоточенности, вдумчивости, самая образность углублена...» (7, 550).

В конце 1903 года Блок напишет рецензии на две лучшие бальмонтовские книги: «Будем как Солнце» и «Только любовь». «Наделавший чудес» (фраза из блоковского письма А. Белому от 20 ноября 1903 года) автор рецензируемых книг воспринимается им как «поэт прежде всего без всякой чуждой окраски» (5, 528). А. Блок как бы предвосхищает здесь позднейшую известную оценку М. Цветаевой. Специфику бальмонтовской лирики Блок видит в особой «певучей дерзости»: «Он весь – многострунная лира» (5, 528). В первые, в целом хвалебные, блоковские рецензии просачиваются и критические нотки, в частности, он указывает, что «содержание книг распределено не совсем равномерно», упрекает Бальмонта за выбор, на его взгляд, неудачной обложки для книги «Будем как Солнце», сделанной художником Фидусом.

Через три месяца, уже после знаменательной поездки в Москву с Любовью Дмитриевной и личного знакомства с Бальмонтом, А. Блок в письме к С. Соловьеву весьма нелестно отзовется о публикации стихотворений Бальмонта в альманахе «Гриф»: «Какая скотина Бальмонт! Что он печатает!» (8, 96). Речь шла о стихотворениях, впоследствии вошедших в книгу «Литургия красоты», в частности, о цикле «Земля» из двенадцати стихотворений, которым завершалась эта книга. А в июне того же 1904 года в «Новом времени» была опубликована блоковская рецензия на бальмонтовский сборник статей и эссе «Горные вершины». Эстетическая позиция Бальмонта («поэта прежде всего») уже не может удовлетворять Блока. Правда, размышляя о задачах современной критики, он отдает безусловное предпочтение «субъективному», «индивидуалистическому» подходу Бальмон-

та к литературным явлениям по сравнению с критикой «объективной», взвешивающей на литературу исключительно «как на социальный фактор». Вместе с тем в бальмонтовских лекциях о русской поэзии, прочитанных поэтом в Оксфорде в 1897 году, А. Блоку недостает «внелитературного», то есть мистического угла зрения, «единственно способного», по его мнению, открыть «еще и еще неизвестные дали» (5, 538).

Здесь же прозвучала принципиально важная для Блока (и многих современников поэтов) мысль: «Бальмонт – европеец». Очень высоко оценивая статьи Бальмонта о европейском искусстве (О Гойе, Шелли, Э. По, Гамсуне, Блейке), Блок находит «Горные вершины» книгой «более слабой в русском отделе».

Особый интерес представляет рецензия А. Блока на первые два тома «скорпионовского» «Собрания стихов» Бальмонта, написанная в марте 1905 года. Прежде всего, именно здесь Блоком четко определяется место, занимаемое Бальмонтом в современном литературном процессе: «он – **начинатель** (выделено мною. – *Н.М.*) в России того литературного освобождения, которое теперь так распространено...» (5, 548), «Бальмонт – романтик больше всех современников» (5, 551). Подчеркивая, что этот любимый «большой публикой» поэт-символист обладает «в высшей степени русским свойством – звукоподражательностью», Блок тем не менее отказывает ему в праве считаться национальным поэтом: «Бальмонт вовсе не русский, и уж совсем не народный поэт» (5, 552).

Бальмонтовскую книгу «Будем как Солнце» А. Блок считал «одним из величайших творений русского символизма» (5, 206). Он опасался, что после такого высшего «подъема» может наступить перелом, т. к. Бальмонт «в своих последних стихотворениях обращается к чуждой ему области рассудочной поэзии» (5, 552).

Анализ этих «последних стихотворений», составивших книгу «Литургия красоты», дается в другой блоковской рецензии, написанной летом того же 1905 года. По оценке Блока, «Литургия красоты» свидетельствует о глубоком кризисе творчества Бальмонта, в этой книге ему видится «закатный румянец» (5, 582). Здесь у Блока наблюдается явная перекличка с появившейся почти одновременно статьей В. Брюсова, в которой в новом сборнике Бальмонта обнаруживается «крутой спуск вниз»¹². И вместе с тем Блок, в отличие от Брюсова, не склонен выносить приговор о «на-

чале разложения» лирики Бальмонта, за «бессмысленными криками» автора «стихийных гимнов» (подзаголовок «Литургии красоты») он сумел почувствовать другие мотивы: «песню изумления», «просветленную грусть». Эти мотивы, как ему представлялось, способны открыть выход Бальмонта к новым поэтическим рубежам. Позднее, работая над циклом «Страшной мир», Блок своеобразно «учтет» в нем некоторые бальмонтовские трагические мотивы и образы из «Литургии красоты» («мировое кольцо», «бедлам наших дней», «мировая тюрьма»).

Не обошел вниманием Блок и деятельность Бальмонта-переводчика. В 1906 г. он пишет благожелательную рецензию на переводы Э. По, в 1907 г. вопрос о качестве бальмонтовских переводов Шелли затрагивается им сразу в двух статьях: «О современной критике» и «Литературные итоги 1907 года». Переводы Бальмонта вызвали в начале века весьма неоднозначную оценку: известен негативный отклик молодого М. Волошина на переводы Гауптмана¹³, а хлесткое определение К. Чуковского «Шельмонт» надолго «приклеилось» к бальмонтовским переводам Шелли. А. Блок соглашается с критиками, утверждающими, что переводы Бальмонта далеки от подлинных текстов. Но для него более непреложен другой факт: «Переводы Бальмонта сделаны поэтом, облик Уитмана, хотя бы и придуманный, придуман поэтом; если это и обман, то – “обман возвышающий”, а изыскания и переводы Чуковского склоняются к “низким истинам”» (5, 204).

Спустя почти сто лет, в 1992 году известная исследовательница западноевропейской литературы Н.Я. Дьяконова и ее соавтор А.А. Чамеев отметили, что в России пока еще не появилось переводов Шелли лучше бальмонтовских¹⁴. А в 2007 году в ИРЛИ РАН была защищена кандидатская диссертация А.С. Ивановой «Бальмонт – переводчик английской литературы», где обосновано давалась высокая оценка этих же переводов.

Наиболее полная, развернутая оценка творчества К. Бальмонта содержится в двух блоковских статьях: «О лирике» (1907) и «Бальмонт» (1909). В статье «О лирике» А. Блок надеется, что распробирившаяся в символистской среде мысль об «убыли певучей силы» Бальмонта «есть миф» (5, 137). Для него Бальмонт – «бесценный» «поэт с утренней душой», прошедший «необъятный путь» в русской литературе. Никогда еще этот поэт не был так созвучен

блоковскому представлению о «проклятой» индивидуалистической природе лиризма, как летом 1907 года, когда создавались стихотворения цикла «Фаина». Утверждаемый А. Блоком лозунг лирического творчества «Так я хочу» со всей его «свободой» и «рабством» находит, по его мнению, самое яркое стихийное воплощение в лирике К. Бальмонта. Поэтому, когда «слушаешь Бальмонта – всегда слушаешь весну» (5, 136), «вся многоцветность мира – с ним» (5, 137). А. Блок сочувственно принимает и «плохо оцененные рабочие песни» Бальмонта (о которых уничижительно отзывался В. Брюсов¹⁵), и бальмонтовский сборник «Жар-птица», единодушно осужденный другими поэтами-символистами¹⁶.

В августе 1907 года в письме к Г. Чулкову среди поэтов «самых замечательных» и таких, к которым он «всегда был близок», Блок первым назовет К. Бальмонта (8, 206).

Однако через два года по целому ряду объективных и субъективных причин восприятие Блоком творчества Бальмонта резко изменяется. Новые сборники поэта конца 1900-х годов («Птицы в воздухе», «Зеленый вертоград», «Хоровод времен») вызывают открытое неприятие Блока. Для поэта, драматически переживающего в этот период разрыв «стихий и культуры», стремящегося постичь «музыкальную» сущность мира, последние книги Бальмонта – «это почти исключительно нелепый вздор, просто – галиматья, другого слова не подберешь» (5, 375). По-прежнему признавая, что «Бальмонт – поэт бесценный», Блок в статье «Бальмонт», опубликованной в газете «Речь» 2 марта 1909 г., с несвойственной ему жесткостью безоговорочно относит бальмонтовское творчество к прошлому: «Пора отвыкать: есть замечательный русский поэт Бальмонт, а нового поэта Бальмонта больше нет» (5, 375). «Поэта с утренней душой» сильно задел тон блоковской рецензии, весной 1910 года в письме к В. Брюсову он признавался: «Стихов пишу так мало, что даже Блок, столь неприлично и публично обижаящийся на меня, что много пишу, был бы наверно доволен»¹⁷.

Правда, 4 марта 1909 года в одном из писем А. Блок признал статью «Бальмонт» «скверной»: «Да, статья о Бальм[онте] скверная, точно так же бранила меня Люба. Я написал утром и снес в “Речь”, не перечитав, как следует»¹⁸. Однако, несмотря на

такие «покаянные» ноты, по-видимому, интерес к последующему творчеству Бальмонта А. Блоком был утерян.

В 1910 году в статье «Литературный разговор» он мельком упоминает недавно вышедшую книгу статей Бальмонта «Морское свечение» – и больше к творчеству поэта в своей критической прозе не обращается.

В мае 1914 года Блок отметил в записной книжке, что получил из издательства «Сириус» книжку Бальмонта – «большущую, роскошное издание»¹⁹ (Имеется в виду книга «Белый Зодчий». – *Н.М.*), но реакция на это издание осталась неизвестной. По воспоминаниям А. Сумарокова, его попытка при встрече с Блоком в конце 1917 года привлечь внимание поэта к «Сонетам Солнца, Мёда и Луны» (одной из лучших книг Бальмонта. – *Н.М.*) не увенчалась успехом. А. Блок равнодушно заметил, что бальмонтовские «бесконечные сонеты уже не увлекают»²⁰.

Вместе с тем думается, что Р. Б. Донгаров был не совсем прав, указывая, что в 1910-е годы Бальмонт «значил уже для Блока очень мало» [Донгаров, 1972, 418]. Когда в 1911 году из писем А.М. Ремизова А. Блоку стало известно, что живущий в Париже Бальмонт болезненно воспринял его «ругань», он посылает поэту первый том «мусагетовского» «Собрания стихотворений» и в дарственной надписи, приведя цитату – первую строку из «флоберовского» стихотворения Бальмонта «Мировое причастие» («L'idée pure, l'infini, j'y aspire, il m'attire»), называет себя «неизменным почитателем»²¹ творчества Бальмонта.

В 1912 году, отвечая на приглашение Вяч. Иванова принять участие в юбилейном чествовании Бальмонта в Неофилологическом обществе при Петербургском университете, Блок напишет: «С самым именем Бальмонта у меня с давних пор соединяется чувство весны и запах черемухи»²². Правда, из-за болезни А. Блок не смог выступить на этом юбилее.

Уже после революции, в начале мая 1920 года Блок по просьбе М. Горького проделывает значительную работу по редактированию предполагавшегося Гржебиным, но оставшемуся неосуществленным изданию «Избранных сочинений» К. Бальмонта. Тщательный анализ архивных материалов, связанных с этой сферой деятельности Блока, дается в выше названной статье Р.Б. Донгарова.

16 мая 1920 года произошла последняя, неожиданная встреча Блока и Бальмонта в Московском университете на заседании Общества любителей российской словесности²³, но оба поэта об этом впоследствии не вспоминали, о ней остались лишь свидетельства современников.

¹ Донгаров Р. Б. Блок – редактор Бальмонта // Блоковский сборник. 2. – Тарту, 1972.

² Парнис А. «...Рыцарь грезы заповедной» // Лит обозрение. 1980. № 11.

³ См.: Бальмонт Константин. Автобиографическая проза / Составление А. Романенко. – М., 2001.

⁴ К. Бальмонт о русской литературе. Воспоминания и раздумья 1892 – 1936 / Составление А. Романенко. – М. – Шуя, 2007.

⁵ Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.; Л., 1963. Т. 8. С. 84, 90, 88. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках арабской цифрой тома и страницы.

⁶ См.: Александр Блок: Новые материалы и исследования. // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. – М., 1982. С. 228.

⁷ Соловьев С. Воспоминания об Александре Блоке // Письма Александра Блока. – Л., 1925. С.23.

⁸ Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. – М., 1913. Т.5. Литургия красоты. С. 36.

⁹ Бальмонт К. Наше литературное сегодня // Золотое руно. 1907. № 11, 12. С. 63.

¹⁰ Белый А. Воспоминания об Александре Блоке // Записки мечтателей. – Пг., 1922. № 6.

¹¹ Блок А. Записные книжки. – М., 1965. С. 27.

¹² Брюсов В. К. Д. Бальмонт: Третья статья // Собр. соч.: В 2-х т. – М., 1987. Т. 2. С. 283.

¹³ Волошин М. В защиту Гауптмана // Русская мысль. 1900. № 5.

¹⁴ Дьяконова Н. Я., Чамеев А. А. Бальмонт и Шелли // Литература и язык в контексте культуры и общественной жизни: Тез. межгосударств. науч. конф. – Казань, 1992. С. 47.

¹⁵ Брюсов В. К. Д. Бальмонт: Четвертая статья (1911) // Собр. соч. Т. 2. С. 297.

¹⁶ См.: Брюсов В. Новые сборники стихов // Весы. 1907. № 10; Городецкий С. Тень прочтенной книги // Там же. № 8.; Белый А. Луг зеленый. – М., 1910. С. 220.

¹⁷ Переписка с К.Д. Бальмонтом / Публ. А.А. Нинова // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1. – М., 1991. С. 217.

¹⁸ Блок А. Письма к родным. – Л., 1927. С. 248.

¹⁹ Блок А. Записные книжки. С. 225.

²⁰ Сумароков А. Моя встреча с Блоком // Александр Блок в воспоминаниях современников. – М., 1980. Т.2. С. 192.

²¹ См.: Дарственные надписи Блока на книгах и фотографиях / Публ. В.Я. Мордерер, А.Е. Парниса // Александр Блок: Новые материалы и исследования. (Лит. наследство. Т. 82. Кн. 3. – М., 1982. С. 31).

²² Блок А. А. Письма к Вяч. Иванову (1907 – 1916) / Публ. Л.Е. Белькинда // Блоковский сборник-2. – Тарту, 1972. С. 378.

²³ См.: Розанов И. Н. Об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 383 – 384.

СПИСОК РАБОТ Н.А. МОЛЧАНОВОЙ О ТВОРЧЕСТВЕ К.Д. БАЛЬМОНТА

*(составитель Ф.Г. Тапаева – зав. научно-библиографическим
отделом библиотеки Ивановского государственного университета)*

1982

1. Об одной фольклорной интерпретации в «Жар-птице» К. Д. Бальмонта // Творчество писателя и литературный процесс: Межвузовский сборник научных трудов / Иван. гос. ун-т. Иваново, 1982. С. 138 – 144.

1984

2. Мотивы русской мифологии и фольклора в лирике символистов 1900-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Горький, 1984. 24 с.

1986

3. Русские символисты-исследователи фольклора. М., 1986. Деп. в ИНИОН АН СССР. 22.05.1986. № 25318.

1987

4. И. Северянин и К. Бальмонт (Мифологема цветка) // Об Игоре Северянине: Тезисы докладов научной конференции, посвящ. 100-летию со дня рождения И. Северянина. Череповец, апр. 1987 / Волг. писат. орг.; Череповец. гос. пед. ин-т им. А. В. Луначарского; Отв. ред. В. Сапогов. Череповец, 1987. С. 26.

1988

5. Книга С. В. Максимова «Нечистая, неведомая и крестная сила» в поэтическом восприятии К. Бальмонта // Краткие тезисы докладов XXI Межвузовской научной конференции литературоведов Поволжья. Кострома, 1988. С. 30.

1989

6. Литературно-критическая проза К. Бальмонта // Учебные материалы по итогам научной конференции. Шуя, 1989. С. 60 – 61.

1990

7. Бальмонт К. Стозвучные песни: Сочинения /Сост., вступ. статья «Поэт с утренней душой» и примеч. в соавт. с П. В. Куприяновским. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1990. 336 с.

Рец. и отзывы на кн.: Бальмонт К. Стозвучные песни: Сочинения. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1990. 336 с. Читнев И. «Я рад, что родился русским» // Знамя коммунизма. Шуя, 1990. 1 апр.; Переверзев О. Константин Бальмонт. Стозвучные песни // Волга. 1991. № 12. С. 185 – 188; Комментарии к примечаниям, или Серебряный век эпохи перестройки и гласности: Из коллекции Ефрема Гусина / Пригот. к печати О. П. // Новое лит. обозрение. 1993. № 2. С. 219 – 226.

8. О вкусах спорят // Рабочий край. 1990. 6 марта. В соавт. с П. В. Куприяновским.

Ответ учёных в защиту поэта на негативный отклик читателя Н. Снитко на публикацию очерка К. Бальмонта «Без русла» (Раб. край, 1989, 17 нояб.) и его стих. 1928 г. «Мила мне буква К»¹.

1991

9. О К. Бальмонте // Краеведческие записки. Иваново, 1991. С. 105 – 115.

10. Поэт К. Д. Бальмонт (1867 – 1942) // Литературное краеведение. Литература и фольклор земли Ивановской: Учебное пособие /Иван. гос. ун-т. Иваново, 1991. С. 77 – 87.

11. К. Бальмонт. Без русла /Публ., вступ. статья в соавт. с П. В. Куприяновским // Литературная Россия. 1991. 25 мая.

1992

12. Две архивные находки. [К. Бальмонт и М. Цветаева] // Ивановская газета. 1992. 28 мая. В соавт. с П. В. Куприяновским.

13. Е. А. Бальмонт. Мои воспоминания о К. Д. Бальмонте / Публ., вступ. статья Н. А. Молчановой // Ивановская газета. 1992. 6 – 14 июня.

¹ Публикацию стихотворения. см.: Рыклин, Г. Константин Стойкий // Известия. 1928. 30 сент. С. 5.

1993

14. А. Блок о Бальмонте // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 1 / Иван. гос. ун-т. Иваново, 1993. С. 66 – 73.

15. Письма К. Д. Бальмонта к Н. М. Минскому // Русская литература. 1993. № 2. С. 187–192. В соавт. с П. В. Куприяновским.

16. [Предисловие к публикации внука К. Д. Бальмонта, В. Л. Бруни «О моих поисках бальмонтовских архивных материалов»] // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 1 / Иван. гос. ун-т. Иваново, 1993. С. 105.

1994

17. К истории издания последней стихотворной книги К. Д. Бальмонта // ИВГУ – региональный центр науки, культуры и образования: Сборник научных трудов. Иваново, 1994. С. 13. В соавт. с Цзяо Чень.

18. Н. Тэффи. К. Бальмонт / Публ., вступ. статья Н. А. Молчановой // Русь (Ростов Великий). № 11. 1994. С. 88–95.

19. «Поэт с утренней душой»: [Сокращ. вариант вступ. статьи к книге «Стозвучные песни»] // Независимый курьер. Воронеж, 1994. 22 марта. В соавт. с П. В. Куприяновским.

1995

20. К. Бальмонт: Письма к Г. Бахману /Публ. и вступ. статья в соавт. с П. В. Куприяновским // Творчество писателя и литературный процесс: Язык литературы. Поэтика: Межвузовский сборник научных трудов / Иван. гос. ун-т. Иваново, 1995. С.132 – 147.

1996

21. «Горящие здания» в творческой эволюции К. Д. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 4 /Иван. гос. ун-т. Иваново, 1996. С. 12 – 17.

22. О последней стихотворной книге К. Д. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 2 /Иван. гос. ун-т. Иваново, 1996. С. 58 – 62. В соавт. с Цзяо Чень.

О сборнике «Светослужение» К. Д. Бальмонта, изданном в Харбине в 1937 году.

1997

23. Первая публикация // Откровение: Литературно-художественный альманах. /Иван. писательская организация. № 4. Иваново, 1997. С. 244 – 248.

О первых публикациях К. Д. Бальмонта в журнале «Живописное обозрение» (1885. 1 дек. № 48 С. 343); републикация стихов: «Горечь муки», «Пробуждение», «Прощальный взгляд» (из Н. Ленау).

24. Письма К. Д. Бальмонта к В. В. Оболянинову /Публ. и вступ. статья в соавт. с П. В. Куприяновским // Вопросы литературы. 1997. № 3. С. 326 – 340.

Письма 1936 – 1938 гг. отражают историю издания последнего поэтического сборника К. Д. Бальмонта «Светослужение», выпущенного В. В. Оболяниновым в Харбине в 1937г.

25. Первый раз в печати: (Отсчет литературной деятельности) // Шуйские известия. 1997. 10 июня.

О первых публикациях К. Д. Бальмонта в журнале «Живописное обозрение» (1885. 1 дек. № 48).

26. Константин Бальмонт пишет письмо в Миасс перед отъездом из России /Публ. и вступ. статья в соавт. с П. В. Куприяновским // Челябинский рабочий. 1997. 11 июня.

27. «Я верю в преобразующую силу времени»: К. Д. Бальмонт в 1917 – 1920 гг.: [Хроника по неопубл. письмам] /Публ., вступ. статья и примеч. в соавт. с П. В. Куприяновским // Ивановск. газета. 1997. 13, 17, 18, 19, 20 июня.

28. Завещание К. Д. Бальмонта /Записано Н. К. Бруни-Бальмонт; Публ. Н. А. Молчановой // Шуйские известия. 1997. 27 авг.

Публикация завещания поэта, записанного его дочерью; оригинал – в ОР РГБ (Ф.374. К.13. Ед. хр.1).

29. «Песнопевец и трубадур Солнца»: 23 декабря – 55 лет со дня смерти поэта Константина Бальмонта / Публ. в соавт. с П. В. Куприяновским // Русская мысль. Париж, 1997. № 4202 (18 – 24 дек.).

30. «Песнопевец и трубадур Солнца»...: сокращ. вариант // Рабочий край. 1997. 23 дек.

О последних годах жизни и похоронах поэта – по архивным материалам.

1998

31. Из литературных отношений М. Горького и К. Бальмонта в 1890 – 1900 гг. // М. Горький и XX век. Горьковские чтения, 1997. Н. Новгород, 1998. С. 210 – 215. В соавт. с П. В. Куприяновским.

32. Поэтический мир книги К. Д. Бальмонта «Светослужение» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3 / Иван. гос. ун-т. Иваново, 1998. С. 47 – 54.

33. Эротические стихи К. Бальмонта / Публ. в соавт. с П. В. Куприяновским // Откровение: Литературно-художественный альманах / Иван. писательская организация. № 5. Иваново, 1998. С. 272 – 277.

Воздушное обладание («Ты была так близко. Я тебя хотел...»); Первоцвет («В моем саду был сказочный цветок...»); Лепет искушенной («Мой милый, мне стыдно, мне сладко...»); «Да, тебя одну люблю я, сладострастная...»; Сладострастие: Сонет («Манящий взор. Крутой изгиб бедра...»); «Волнообразно двигая спиной...»; «Как жадно я люблю твои уста...».

34. Бальмонт К.: «Я поглощен Пушкиным» /Публ. и вступ. статья в соавт. с П. В. Куприяновским // Ивановская газета. 1998. 6 июня.

Публикация стихотворений Огнепламенный («Не то, что образом могучим...»), 1924 г.; Пушкин («Красива радость юного Петра...»), 1922 г. см. также 1-е стих.: Шуйские известия. 1998. 14 авг.

35. Кому быть Солнцем! / Публ. и вступ. статья в соавт. с П. В. Куприяновским // Рабочий край. 1998. 6 июня. То же: Шуйские известия. 1999. 15 июня.

Публикация стихотворения «Кому судьба» («Кому судьба быть перепелкой (1922 г.) и триптиха «Пушкин» «Я полюбил его на утре детских лет...»; «Каким-то демоном волнуем ежечасно...»(1924 г.); «Если мчишься ты свободно...» (1924 г.).

1999

36. «В мареве родимая земля»: (О первой эмигрантской стихотворной книге К. Д. Бальмонта) // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 4 / Иван. гос. ун-т. Иваново, 1999. С. 80 – 86.

37. Константин Д. Бальмонт. Письма к Георгу Бахману // Anzeiger für slavische Philologie. Band XXVI. [1999]. S. 161 – 180.

Публикация в соавторстве с П. В. Куприяновским в «Вестнике славянской филологии», издаваемом в Австрии, г. Грац (Академическая типография и издательство).

38. Пушкин и пушкинская традиция в восприятии и творчестве К. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 4 /Иван. гос. ун-т. Иваново, 1999. С. 12 – 33. В соавт. с П. В. Куприяновским.

39. «Пушкин – наше Солнце»: К вопросу о восприятии Пушкина К. Бальмонтом // Русская литература. 1999. № 2. С. 109 – 123. В соавт. с П. В. Куприяновским.

40. Пушкиниана Константина Бальмонта // Русь (Ростов Великий). 1999. № 2. С.107 – 117. В соавт. с П. В. Куприяновским.

41. Первая диссертация о Бальмонте // Шуйские известия. 1999. 24 февр.

О диссертации В. В. Бурдина «Мифологическое начало в поэзии К. Бальмонта 1890 – 1900-х годов», защищенной на филол. факультете ИвГУ.

2000

42. Запрет, потаенность, компромисс: (К творческой биографии К. Бальмонта) // Потаенная литература: Исследования и материалы. Вып. 2 /Иван. гос. ун-т. Иваново, 2000. С. 128 – 134. В соавт. с П. В. Куприяновским.

Цензурная история ряда стихотворений К. Д. Бальмонта 1900 – 1922 гг.

43. «Пушкинское» в стихотворных текстах К. Бальмонта // Поэтический текст и культура: Международный сборник научных трудов. Владимир, 2000. С. 113 – 119. В соавт. с П. В. Куприяновским.

44. Христос и христианство в поэтическом сознании К. Бальмонта // Рождественский сборник. Ковров. 2000. Вып VII. С. 101 – 105. В соавт. с П. В. Куприяновским.

45. К истории одного стихотворения / Публ. и вступ. статья в соавт. с П. В. Куприяновским // Ивановская газета. 2000. 8 февр.

Публикация стихотворения «Пробуждение» («Моя любовь. Моя мечта...»), посвященного Шошане Авивит, 21 августа 1924. Золотое утро. Оригинал в Архиве охранения русских культурных ценностей в Амстердаме, Голландия.

2001

46. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново: Изд-во «Иваново», 2001. 472 с. В соавт. с П. В. Куприяновским.

Рец. и отзывы на кн.: Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба: Иваново: Изд-во «Иваново», 2001. 472 с. [О выходе в свет книги «Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба»] // Ивановская газета. 2002. 5 февр.; Жигарева М. Исследуя «серебряный век» // Прямая речь. 2002. 31 янв.; Кораблев В. Что же такое Бальмонт? // Рабочий край. 2002. 25 янв.; Лауреаты литературного конкурса: [О присвоении П. В. Куприяновскому и Н. А. Молчановой звания лауреатов лит. конкурса на премии администрации Иван. обл.] // Рабочий край. 2002. 25 мая; Лойко Т. Мы гимн поём не солнцу, Мы гимн поём поэту, Филологам, учёным, Создавшим книгу эту: [О презентации кн. П. В. Куприяновского и Н. А. Молчановой] // Ивановский университет. 2002. 7 февр.; Переверзев О. Он был крупнее «серебряного века» // Ивановская газета. 2002. 20 июня; Петрова Е. С. Книга судьбы и судьба книги // Шуйские известия. 2002. 6 марта; Сахаров Вс. [Рецензия] // Русская мысль (Париж). 2002. 25 апр.; Лавров А. В. [Рецензия] // Новое лит. обозрение. 2002. № 55 (3). С. 411 – 414; Богомолов Н. А. К истории лучшей книги Бальмонта // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 167 – 183. [О ссылках на книгу П. В. Куприяновского и Н. А. Молчановой «Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба» при создании и освещении цензурной истории сборника «Будем как Солнце»].

47. Аполлоническое и дионисийское начало в книге К. Д. Бальмонта «Будем как Солнце» // Русская литература. 2001. № 4. С. 51 – 67.

48. К. Бальмонт и Вяч. Иванов: Предварительные замечания // Филологические штудии: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 5 /Иван. гос. ун-т. Иваново, 2001. С. 59 – 66. В соавт. с П. В. Куприяновским.

49. Между «изысканным» и «победным» словом: «Литургия красоты» К. Д. Бальмонта // Научно-исследовательская деятельность в классическом университете. Теория, методология, практика: Материалы Всероссийской научно-практической конференции / Иван. гос. ун-т. Иваново, 2001. С. 100 – 101.

2002

50. Поэзия К. Д. Бальмонта 1890-х – 1910-х годов: Проблемы творческой эволюции. М., 2002. 146 с.

51. Поэзия К. Д. Бальмонта: проблемы творческой эволюции: Дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 2002.

52. Мотив «возвращения» в книге К. Д. Бальмонта «Только любовь» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 5 /Иван. гос. ун-т. Иваново, 2002. С.15 – 23.

53. Путевые книги И. А. Бунина и К. Д. Бальмонта: «Тень птицы» и «Край Озириса» // И. А. Бунин в диалоге эпох. Воронеж, 2002. С. 55 – 61.

54. «Сонеты солнца, меда и луны» в творческой эволюции К. Бальмонта // Филологические штудии: Сборник научных трудов. Вып. 6 /Иван. гос. ун-т. Иваново, 2002. С. 41 – 47.

55. Эмигрантская лирика К. Д. Бальмонта 1920-х годов // Филологические записки. Вып. 17 /Воронеж. гос. ун-т. Воронеж, 2002.

56. «Мне всегда желанна Шуя»: К 135-летию со дня рождения К.Д. Бальмонта // Рабочий край. 2002. 28 июня. В соавт. с П. В. Куприяновским.

Публикация стихотворения «Дрёма» («Бродил я в прошлом океанами...») из цикла «Стихи о России».

57. «Вечная тревожная загадка для нас К. Д. Бальмонт»: [Отрывок из новой редакции монографии П.В. Куприяновского и Н.А. Молчановой о Бальмонте] /Публ. в соавт. с П. В. Куприяновским // Рабочий край. 2002. 20 дек.

2003

58. Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. Поэт с утренней душой: Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта. М.: Индрик, 2003. 464 с.: ил., указ. имен: с. 434 – 461.

Рец. и отзывы на кн.: Поэт с утренней душой... Михайлова О.В. [Рецензия] // РЖ. Серия 7. Литературоведение. 2005. № 2. С. 122 – 132; Никандрова О.В. . [Рецензия] // Филологические науки. 2004. № 5. С.118 – 120.

59. К истории одного стихотворения К. Д. Бальмонта // Провинциальный анекдот: Чтения по региональной казуальной истории. Вып. 3 /Шуйск. гос. пед. ун-т; Шуйск. ист.-худ. и мемориальный музей. Шуя, 2003. С. 54 –

Публикация стихотворения «Пробуждение» («Моя любовь. Моя мечта...»), посвященное Шошане Авивит, 21 августа 1924. Золотое

утро. Оригинал в Архиве сохранения русских культурных ценностей в Амстердаме, Голландия.

60. Кругосветное путешествие К. Д. Бальмонта 1912 года и его поэтическое «эхо» в книге «Белый Зодчий» // Вестник Иванов. гос. ун-та. Сер. Филология. Вып. 1. Иваново, 2003. С. 17 – 29. Библиогр.: с. 29. В соавт. с П. В. Куприяновским.

2004

61. К. Д. Бальмонт и его литературное окружение. Воронеж: ФГУП ИПФ «Воронеж», 2004. 197 с. Библиогр. в примеч. Указ. имен: с.190 – 196. В соавт. с П. В. Куприяновским.

Рец. и отзывы на кн.: К. Д. Бальмонт и его литературное окружение. Жулькова К.А. [Рецензия] // РЖ. Серия 7. Литературоведение. 2005. № 3 С. 121-125; Кулик А. [Рецензия] // Подъем. 2005. № 1. С. 251-255. *Книга подготовлена после смерти П. В. Куприяновского.*

62. К. Д. Бальмонт. Марево: Стихи / Вступ. статья Н.А. Молчановой. Воронеж, 2004. 96 с.

63. Поэзия К.Д. Бальмонта: Книга для учителя. Воронеж, 2004. 130 с.

64. Бог в поэтическом сознании К. Д. Бальмонта // Вестник Воронежского гос. ун-та. Сер. Филология. Журналистика. 2004. № 1. С. 40 – 46.

65. Жизнетворческие тенденции в книге К. Д. Бальмонта «Белый Зодчий» // Эйхенбаумовские чтения – 5. Ч. II: Материалы международной конференции по гуманитарным наукам /Воронеж. гос. пед. ун-т. Воронеж, 2004. С. 4 – 8.

66. Мифопоэтическая картина мира в книге К.Д.Бальмонта «Ясень. Видение древа» // Вестник Воронежского гос. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. Воронеж, 2004. № 1. С. 71 – 86.

2005

67. К. Д. Бальмонт. Светослужение / Предисл. и коммент. Н. А. Молчановой. Воронеж, 2005. С. 3 – 13, 76 – 81.

2006

68. Письма из вечности // Филологические записки. Вып. 25 /Воронеж. гос. ун-т. Воронеж, 2006. С. 300 – 302. Рец. на кн.: Константин Бальмонт – Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения 1926

– 1936 /Сост., вступ. статья, подготовка текстов и комментарии К. М. Азадовского, Г. М. Бонгард-Левина. М., 2005.

69. Символика «мирового кольца» в поэзии К. Д. Бальмонта // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературе: Материалы международной научной конференции. Волгоград, 12 – 15 апреля 2006 г. Волгоград, 2006. С. 523 – 528.

70. Трансформация сектантских песнопений в книге К. Д. Бальмонта «Зеленый вертоград» // Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. Вып.4 / Воронеж. гос. ун-т. Воронеж, 2006. С.90 – 96.

2007

71. Книга К.Д. Бальмонта «Перстень» (вступ.ст., публикация) // «Солнечная пряжа». Научно-популярный литературно-художественный альманах. – Шуя, 2007. № 1. С.110 –122.

72. Формирование стиля ранней лирики К.Д. Бальмонта и его влияние на художественное сознание конца XIX века // Русская литература в формировании современной языковой личности. Т.1. Литература в формировании языковой личности: этапы и варианты. – СПб., 2007. С. 501 – 507

73. Поэзия К.Д. Бальмонта. Книга для учителя. Учебное пособие. – Воронеж, 2007. 32 с. 7, 6 п.л.

2008

74. Строительная миссия «камня» в книгах О. Мандельштама «Камень» и К. Бальмонта «Белый Зодчий» // Осип Мандельштам и феноменологические парадигмы русского модернизма. – Воронеж : ИПЦ ВГУ, 2008. С.106 – 113.

75. «Детскость» мировосприятия в романах И. Бунина «Жизнь Арсеньева» и К. Бальмонта «Под новым серпом» // Метафизика И. Бунина. Межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж, 2008. С. 179 – 188.

76. Фольклорно-мифологические мотивы в книге К.Д. Бальмонта «Злые чары» // Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. Вып. 5. – Воронеж, 2008. С.102-107

77. К.Д. Бальмонт и Египет // «Солнечная пряжа». Научно-популярный литературно-художественный альманах. – Шуя, 2008. Вып. 2. С.16 –24.

78. Экспрессионистические тенденции в поэзии К. Д. Бальмонта // Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: Художественный опыт XX – XXI веков. Сборник научных трудов. Вып. II. – Саратов, 2008. С.55 – 58.

79. Экспрессионистические тенденции в поэзии К. Бальмонта 1910-х годов (к постановке проблемы) // Эйхенбаумовские чтения – 6: материалы юбилейной научной конф. – Воронеж: Изд. ВГПУ, 2007. С. 95 – 99.

80. «Сонеты Солнца, мёда и луны»: Проблемы творческой эволюции К.Д. Бальмонта // Вестник ВГУ. Сер.1. Гуманит. науки. – 2008. – № 1. С. 230 – 237.

81. Экспрессионистические тенденции в творчестве русских символистов // Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве. Т.2. Ч.1. Литература XIX – начала XX века. – СПб, 2008. С. 163 – 169.

82. Поэт и космос в книге К.Д. Бальмонта «Тишина» //Человек и природа в русской литературе (к 95-летию С.П. Залыгина). Мичуринск-Наукоград: МПГУ, – 2008. С.35 – 37.

83. «Художник-Дьявол» К.Д. Бальмонта и становление философской поэмы русского символизма // А.Т. Твардовский и русская поэма XX века : материалы международной научной конференции. – Воронеж, 2008. С. 236 – 240.

84. Формирование поэтического стиля К. Д. Бальмонта // Материалы по русско-славянскому языкознанию: Междунар. сб. научн. тр. Вып. 29. Ч. 1. – Воронеж: ВГУ, 2008. С. 308 – 315.

85. Экспрессионистические тенденции в поэзии К.Д. Бальмонта // II Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте». Избранные доклады и тезисы. – М., 2008. С. 98–99.

2009

86. «К Родимой моей припаду» (вступ. ст.) // К.Д. Бальмонт. Моё – Ей. Россия (вступ. статья). – Иваново, 2009. С. 3 –5.

87. Ваххическая драма И. Анненского «Фамира-кифарэд» в эстетическом восприятии В. Брюсова, К. Бальмонта и Вяч. Иванова // И.Ф. Анненский. Материалы и исследования. По итогам международной научно-исследовательской конференции, посвященной 150-летию И.Ф. Анненского. – М., 2009. С. 206 – 212.

88. Бальмонт и Египет // Филологические записки. Вып. 28 – 29. – Воронеж, 2009. С. 180 – 193.

89. Метаморфозы универсалии «Поэт – сын Солнца» в лирике К.Д. Бальмонта начала 1900-х годов // Универсалии русской литературы. Сборник статей. – Воронеж, 2009. С. 477 – 484.

2010

90. Экспрессионистские тенденции в поэме К.Д. Бальмонта «В Белой стране» // Константин Бальмонт в контексте мировой и региональной культуры. – Шуя, 2010. С. 42 – 47.

91. Символика «пустыни» в поэзии К.Д. Бальмонта // Универсалии русской литературы.2. Сборник статей. – Воронеж, 2010. С. 425 – 428.

92. Фольклорная стилизация в книге К.Д. Бальмонта «Жар-птица» // Афанасьевский сборник: материалы и исследования: сб. статей по матер. научн. регион. конф. 2010 г. «Народная культура сегодня и проблемы ее изучения». – Воронеж, 2010. – Вып. IX. – С. 119 – 127.

Научное издание

Наталья Александровна Молчанова

«ВСЮ ЖИЗНЬ ХОЧУ СОЗДАТЬ ИЗ СВЕТА, ЗВУКА...»

Вопросы поэтики лирики К.Д. Бальмонта

АНО «НАУКА-ЮНИПРЕСС»

394024, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 2

Формат 60×84/16. Бумага офсетная.

Усл. п.л. 10,5. Тираж 100 экз.

Отпечатано в издательско-полиграфическом комплексе

АНО «НАУКА-ЮНИПРЕСС»

394024, г. Воронеж, ул. Ленина, 86Б, 2