

О ГРАНИЦЕ МЕЖДУ НЕОРОМАНТИЗМОМ И СИМВОЛИЗМОМ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1880–1890-х гг

Л.П.Щенникова

Исследователи справедливо констатируют разнонаправленность русской поэзии 1890-х гг. Это время сосуществования поэзии «чистого искусства» в лице А.Фета, революционного народничества (П.Ф.Якубович и др.), первых поэтических сборников ранних символистов (Брюсов, Добролюбов и др.) и лирики неоромантизма, возникшего с середины 1870-х годов.

Брюсов утверждал, что поэты-неоромантики, Н.Минский и Дм.Мережковский, «...**первые** попытались сознательно усвоить русской поэзии те темы и те принципы, которые были отличительными чертами получившей в то время известность и распространение» новой поэзии» [1, с.238]. Современные историки литературы так же утверждают, что **русский модернизм начинается с середины 1890-х гг.** Но к нему относятся и творчество Минского с Мережковским, и стоявших на совершенно иных эстетических позициях К.Бальмонта, Ф.Сологуба, З.Гиппиус; и авторов первых символистских сборников: В.Брюсова и Ал.Добролюбова, последовательно, теоретически и практически, отстаивавших идею формального обновления поэзии [2, с.20]. Следует разобраться в содержательной доминанте и основополагающих принципах лирики Минского, Мережковского и Брюсова, чтобы решить проблему: являются ли названные поэты 1880-х символистами?

Причастность Минского и Мережковского к символизму некоторыми исследователями (К.Чуковским, Е.Ивановой, А.Соколовым) устанавливаются на том основании, что содержание книги Н.Минского «При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни» (1890, 1897) ими оценивалось как выражение «декадентского» мирозерцания и эстетики.

В поэтическом творчестве Минского и Мережковского, действительно, существуют некоторые «знаки», в виде тем, проблем, лексем, которые могут показаться означением эстетики символизма. Мережковский осмыслил лексему «символ» очень широко – как «всепреходящее», остающееся всегда. Одним из эпиграфов ко второму сборнику стихов становятся слова из второй части «Фауста» Гете: «Все преходящее / Есть толь-

ко *символ*» [3, с.213]. (Курсив поэта.– Л. Щ.). Духовно-психологические комплексы мыслящих людей его поколения, обозначенные такими этико-метафорическими понятиями, как «Дети ночи», «Изгнанники», в контексте исторического «перепутья», на котором они находились, осознаются и символами. В название произведений – «На распутье», «Дети ночи», «Изгнанники» – Мережковский выносит состояние сознания, объединяющее целое поколение эпохи культурно-исторического «перепутья».

Минский, и Мережковский тяготеют к **индивидуальному культурному мифотворчеству**, выразившему новое представление о Всеединстве мира. Но мифология Минского и Мережковского **имела иной генезис**, нежели мифология символистов: об этом свидетельствует такое произведение Брюсова, как «Творчество»: «Тень несозданных созданий колыхается во сне...». В нем воплощен мир, увиденный на основе индивидуального представления о законах **красоты**: «несозданные создания» и «звуки» управляют воображением поэта. Неоромантики же были **богоискателями** – они пытались определить **религиозно-этический Центр мира**. Именно этим лирическое творчество Минского и Мережковского было близко исканиям неоромантиков, вошедших в литературу во второй половине столетия: Вл.Соловьева, С.Надсона, К.Случевского. А.Апухтина. Лирическое творчество и Минского и Мережковского было продолжением тех религиозно-этических открытий, к которым они подошли к концу 1880-х гг. Таким образом, принципиальная **граница между неоромантиками 1880–1890-х и символистами** состоит в содержании доминирующего эстетического пафоса, или, говоря языком современных теоретиков, в господствующей **эстетической модальности**. У **неоромантиков** господствующим принципом мироотношения является **метафизический морализм**, под которым мы понимаем восприятие мира, его противоречий и их схождения в религиозно-этических категориях, выводимых из общих начал бытия: Бог–Демон; Добро–Зло, Свобода–Рок; Ненависть–Любовь и т.д. В искусстве символистов преобладающим и определяю-

щим принципом становится **панэстетизм**: восприятие и осмысление мира в эстетических категориях (что убедительно доказала З.Г.Минц).

Русский поэтический неоромантизм во многом явился бурной, лирически означившейся реакцией на религиозный кризис конца 19 в., на всеобщее отвержение Бога мыслящим человеком, о котором писал еще Ф.М.Достоевский в «великом пятикнижии». Мережковский в лекции, а затем и статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» почти афористически определил духовную коллизию мыслящего человека его поколения: «Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить, и так не понимали разумом невозможность верить». (Д.Мережковский: Л.Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 536). **Новым** в религиозном сознании человека кризисной эпохи явилось то, что они утратили прежнее чувство укорененности в «вечности» в Бытии, пережили тягостное, часто доводившее до отчаяния, состояние **одиночества, или, как писал Мережковский, «заброшенности» в бытии. Это, поначалу деструктивное ощущение, чувство и длящееся во времени переживание** породило лирически выразившуюся убежденность в автономности человека конца 19 в. по отношению к Творцу, и, в то же время, надежду на способность мыслящей личности самостоятельно отыскать Нравственный Центр мира и человеческого духа (или скажем словами поэтов конца 19 века – **неведомого Бога**). **Именно эти устремления претворились в создании индивидуальных мифологем и мифов.**

Исследователи русской поэзии присоединяют Минского и Мережковского к символистам еще и на другом основании: **современная поэтам** критика видела в их творчестве проявление **духовного упадка – декаданса**. Поэтами-декадентами их считают и некоторые современные ученые Запада (А.Ханзен-Леве). Между тем, т. н. «декадентство» наших лириков проявилось в отказе от традиционного, христианского толкования мироустройства. Он означал «декадентство» с точки зрения ортодоксов, но, по сути, их творчество оставалось гуманистическим. А с **манifestацией** отказа от гуманистического отношения к человеку мы встречаемся в поэтических декларациях ранних символистов. Безусловной же **заслугой** поэтов-неоромантиков является преодоление так

называемого «героического индивидуализма» и «демонизма», с утверждения которых они оба начинали, и движение к персоналистскому пониманию свободы как внутренней потребности развитого человека повернуться лицом к миру, обрести себя в творческом акте его преобразования.

Минский еще с середины 1880-х гг., со стихотворений «Мой демон», «Из бездны, где в цепях безумный демон бился...» открывает в собственных демонических ощущениях не полное крушение веры, а ростки способности к созданию концепции о Всеедином Божестве. В лирике Минского 1890-х гг. «демон сомнения» осознается как сила позитивная, дающая поэту сознание неведомой прежде духовной свободы от разочарований и скепсиса. Герой не противопоставляет себя Божеству, а жаждет творить, совместно со своим Божеством. Традиционный мотив «сообщения» Бога с поэтом-пророком в лирике автора конца 19 в. трансформировался. В «Пророке» герой Минского умоляет Бога **освободить от миссии Пророка**, но Божество принимает решение, сообразно которому Поэт должен испытать «...чашу совести немолчной / И отрезвляющей тоски». В стихотворении «Я спал, но чутким сном, в предчувствии зари...» Бог дает Поэту кардинально другой наказ: «Возьми хаос, и мир нетленный сотвори...». И Поэт, очнувшийся от сна бессилия, дает Божеству обет:

Клянусь, я этот мир дряхлеющий разрушу

И снова превращу в жидкительный хаос... [4, с.156].

Минский в этом произведении выступает как личность, предполагающая созидательную силу хаоса, из которого когда-то Творил Создатель. Эту Творческую Свободу и осознает в себе поэт конца 19 в. **Творческая сила и дерзость** героя лирики Минского, как романтика, проступает в отношении к идеалам. В поэтической космологии Минского духовная деятельность противостоит процессу вечного материального распада. Поэт убежден в том, что человек способен творить **«новый мир... – несуществующий и вечный...»**. В этой онтологической антитезе совместились различные интенции: еще звучит отголосок романтической идеи превосходства духа над материей, и, вместе с тем, проявляется и персоналистский пафос творческой мощи человека, и уже модернистская мысль о неосуществимости святынь.

Мережковский оценивает Пророков своей генерации как жрецов покинутых Богов (см.: «Morituri»). В их принципиальном отказе от слепой веры в Бога этот поэт видит проявление не слабости, но силы (см.: «Спокойствие»: «Мы близки к вечному концу»). Поэт утверждает парадоксальную мысль: отрицатели христианства – это жертвы искупления. Бремя их сомнений поэт сближает с крестной ношей Христа. Изживанием «старой» веры люди его поколения подготавливают веру будущих поколений: «И, с надеждою в сердцах, / Умирая, мы тоскуем / О несозданных мирах. / Мы неведомое чуем...». И далее: «Мы – над бездною **ступени**, / Дети мрака, солнца ждем...» («Изгнанники»). Из веры в свою историческую роль возникает другой мотив – сближения культа человека-творца с идеалом Богочеловека: «Я Бога любил и себя как одно...», – пишет Мережковский в стихотворении «Детское сердце»; или, обращаясь к Божеству, – «Душа моя и Ты – с Тобой одни мы оба...», – в стихотворении «О, если бы душа полна была любовью...»; или в стихотворении «Двойная бездна»: «Ты сам – свой Бог, / Ты сам – свой ближний, О, будь же собственным Творцом, / Будь бездной верхней, бездной нижней, / Своим началом и концом...». Эти стихи, с ортодоксальной точки зрения, еретические, но, по мысли поэта, они служат не дискредитации Христа, а утверждению подвижничества предсказателя Новой Веры. И, конечно, свидетельствуют о творческой мощи поэта-творца, способного в Божестве отыскать новое, неизведанное, доселе неизвестное миру людей. О неискоренимости этих взглядов Мережковского – поэта и культуролога, – свидетельствует позднее написанное эссе об «Иисусе Неизвестном».

Принципиально **иную этику выразил Брюсов в цикле «Новые заветы»**. Название цикла декларирует кощунственное отношение поэта к содержанию Нового Завета, к проповеди христианской любви, к идее сочувствия и внимания к другому человеку. Брюсов утверждает равнодушие к тревогам Вселенной. Поэт манифестирует предельный индивидуализм, отчуждение от забот человечества: «Как царство белого снега / Моя душа холодна...». Дважды повторяет поэт в первой секстине стихотворения «Как царство белого снега...»: А я всегда, неизменно, / Молюсь **неземной** красоте; / Я чужд тревогам вселенной, / Отдавшись **холодной мечте...**. Или в стихотворении «Юному поэту», входя-

щему в поэтический триптих, Брюсов манифестирует: «...никому не сочувствуй, / Сам же себя полюби беспредельно. / Третий храни: **поклоняйся искусству, / Только ему, безраздумно, бесцельно...**».

Принципиальное различие неоромантиков и символистов проявляется и в решении **проблемы Всеединства, неразрывно связанной с проблемой Творчества**. В художественной системе неоромантиков это концепции Всеединой Вселенной, это космологические мифы, призванные по-новому объяснить создание мира. У Минского есть сонет под названием «Видение». В нем героиней является мифолого-хтонический образ женщины-исполины, восстающей из разверзшейся земли: «Достигла неба, руки разметала, / Одной звезду, другой луну застлала, / И небо потушила...» Этот женский лик является символическим воплощением Творящих сил Природы. Она сознается героем, истинной «царицей» Вселенной. Соотношение **местонахождения** Божеств Вл.Соловьева и Н.Минского, запечатленных в лирике, показывает, что художественный образ последнего предстает **антитетическим** по отношению к соловьевской Софии, Любви и Премудрости Божией, прежде всего потому, что «царица», являющаяся Соловьеву в «лазури», обретает в другом, небесном пространстве. А в трехчастной поэме «Два цветка» Минский обозначает путь, проделанный героем в поисках Божества в **пространстве корней**. Герой, идентичный Поэту, осознает себя «корнем человечества большого»: он не боится корневого, «подземного» пространства, а понимает и утверждает его зиждательность. Вместе с тем в поэме обыгрывается-метафоризируется философия: «Зри в корень» (см.: «На глубине», «На высоте» и др.). Мережковский идет своим путем: пытается творить новый культурный космос современного человека. Он совмещает в духовных горизонтах лирического героя античный культ человеческого тела, буддийскую идею растворения человека в природном бытии, ницшеанскую свободу творческой личности и христианскую веру в подвиг Искупителя. Его мифологическая «эклехтика» имеет художественное оправдание – она синтезировала различные устремления людей, живущих в переходную эпоху. Эклехтика оправдывается искренностью в раскрытии субъективно пережитого глубокого чувства.

В отличие от неоромантиков **символист Брюсов утверждает единственный кумир** –

Красоту. В стихотворении «Как царство белого снега...», открывающем **цикл «Новые заветы»**, Брюсов в последней секстине подчеркивает мысль об отличии его от поэтов-Богоискателей. Манифестация сознательного удаления поэта от реальности порождает мотив «нового откровения» (см.: «Я действительности нашей не вижу»: «...и, покинув людей, я ушел в тишину...»: «Безответно твердить откровений слова...»), а также в стихах: «Юному поэту», «Мучительный дар» и др. Утверждению «Другой» эстетической позиции способствует еще один мотив: сакрализации искусства. В стихах: «Встреча после разлуки», «Вечер» и др. поэт выражает идею единственной ценности – искусства: «Пусть же в строфах, пусть в искусстве / Этот миг навеки дышит!»). Идею **Всеединства** Брюсов утверждает как поэтическое служение Красоте. Эстетическое «Всеединство» подвластно автору-Творцу, способному охватить и преобразовать в творческом тигле весь материально-духовный мир – подлинный и воображаемый, современный и культурно-исторически отдаленный. В 1900 г. – году смерти Вл.Соловьева – Брюсов в стихотворении «Давно ушел я в мир, где думы...» пишет о том, что он «Давно познал нездешний свет...», но, в действительности, **первым** «почувствовал» и «увидел» «Нездешний свет», «лазурное око», «око вечности», а также услышал «шум мировой» – **Вл.Соловьев**. Брюсов, идя за Соловьевым, тоже указывает на движение «ввысь». Но **смыслы** духовного движения у Соловьева и Брюсова принципиально **отличаются**: «поэты-умники», начиная

с А.Апухтина и Вл.Соловьева и заканчивая К.Случевским и Дм.Мережковским, шли к открытию и утверждению **своего Божества**, – **Любви и Самоотвержению**, – а Брюсов приходит к **своей звезде – своей Красоте**. В эстетических новациях этот поэт следует по преимуществу за современной французской символистской поэзией. Об этом свидетельствует и эпиграф к циклу «Пролог», взятый у Стефана Малларме: «Обыденная речь имеет лишь практическое отношение к сущности вещей»; и слова самого Брюсова: «знакомство в начале 1890-х годов с поэзией Верлена и Малларме, а, вскоре, и Бодлера, открыло мне новый мир. Под впечатлением их творчества созданы те мои стихи, которые первыми появились в печати» (1894–1895 гг.)».

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В. Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. – С. 238.
2. Иванова Е.В. Русский модернизм и литературный процесс // Российский литературоведческий журнал. 1994. №5–6. –С. 20.
3. Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. –С. 213.
4. Минский Н.М. Полн. собр. стихотворений: В 4 т. СПб., 1907.
5. Минц З.Г. Блок и русский символизм // З.Г.Минц Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000.
6. Щенникова Л.П. Русская поэзия 1880–1890-х годов как культурно-исторический феномен. Екатеринбург, 2002.