

# ЯЗЫК СИМВОЛИСТОВ

Статья В. Гофмана

## I

Во французской газете «Фигаро» 18 сентября 1886 г. молодой поэт Жан Мореас (Moréas) опубликовал манифест новой поэтической школы — символизма:

«Враг наставлений, декламации, фальшивой чувствительности, объективного описания, — символическая поэзия старается облечь идею осязательной формой, которая, однако, не будет самоцелью, но все, что служит выражению идеи, останется подчиненным. Идея, в свою очередь, не должна вовсе оставаться лишенной внешних аналогий, ибо существенное свойство символического искусства состоит в том, чтобы никогда не доходить до концепции идеи самой в себе. Что касается явлений, то это не что иное, как осязательные видимости, предназначенные обнаруживать свое эзотерическое сродство (affinités) с изначальными идеями... Для точной передачи своего синтеза символизму нужен первообразный (archétype) и сложный стиль: непрофанированные слова, туго натянутый, негибкий период, чередующийся с периодом волнистых ослаблений, многозначительные плеоназмы, таинственные эллипсы, анаколүф в недоумении, слишком смелый и многообразный; наконец, хороший язык, общеустановленный и модернизированный, добротный французский язык и блестящий и живой до Вожеля и Буало, язык Франсуа Рабле и Филиппа де Камминэ, Вийона, Рютебефа и стольких других смелых писателей, бросающих точное слово, как фракийские лучники свои извилистые стрелы... Вновь оживленная старинная метрика, искусно упорядоченный беспорядок, просветленная и кованая рифма, как щит из золота и бронзы, возле рифмы из потаенных текучестей...»<sup>1</sup>.

В этом манифесте впервые нашли себе отчетливое выражение основные принципы новой поэзии, пришедшей во Францию на смену «парнасской» школы. Зародившись во Франции, как наиболее яркое поэтическое отражение эпохи империализма, символизм пустил затем ростки в Германии, Дании, Чехии, России и в других странах, приобретая своеобразные черты. Символизм, как течение, опирался на известный круг идей, на определенные философские предпосылки. Они варьировались на разные лады, но — по французской пословице — чем больше это менялось, тем больше это оставалось тем же самым.

В основании символизма лежали определенные взгляды на действительность, на сущность и задачи поэзии как искусства. Известно, что Малларме пытался обосновать символизм на философии Гегеля: символ трактовался, как воплощение некоей вечной сущности — «Raison centrale». Известна характеристика, которую Ф. Брюнетьер дал символизму и символу: «Символ ничего не стоит, если он не имеет скрытого смысла, т. е. если он не передает живописно или пластично нечто само по себе недоступное и заложенное в глубинах мысли. Всякий символ предполагает мировоззрение, без которого он не больше чем нянюшкина сказка, — и все символическое подразумевает или требует, собственно говоря, метафизики, — я понимаю под этим извест-

ную концепцию отношений человека с окружающей природой или, если это вам больше нравится, с непознаваемым»<sup>2</sup>.

Из общетеоретических предпосылок символизма непосредственно выростала та концепция особого поэтического языка, которая служит ключом ко всей поэзии символистов. И точно так же, как нельзя ничего понять в специфике символистской поэзии, минуя эту концепцию особого поэтического языка,—невозможно разобраться в символическом понимании роли слова без учета общих философских предпосылок. Уже на заре французского символизма были осознаны и общее направление и основные контуры поэтических исканий. И уже манифест Мореаса свидетельствовал о тесной связи философских принципов символистов с вопросами поэтического языка.

Исходя из идеалистического разделения мира на феноменальный и нумеральный, на мир осязательных явлений и мир идеальных существ, Мореас формулировал основные положения: во-первых, поэзия — путь к высшему, синтезирующему познанию мира, во-вторых, поэт, уклоняясь от царства голых абстракций — идей в себе — обращается к таинственным и прихотливым связям и соответствиям «явлений» и «идей», в-третьих, для точной передачи «синтеза» необходим особый—первообразный—стиль и язык. Концепция Мореаса не была единственной и, конечно, не имела силы закона для символистов. Но она оказалась прототипом идей символистов и предвосхитила многое из того, что впоследствии, не ссылаясь на Мореаса, деклариовали русские символисты<sup>3</sup>.

Русский символизм возник в середине 90-х годов и заявил о себе первоначально тремя тоненькими сборниками. Главным, почти единственным автором и редактором этих сборников, под названием «Русские Символисты», был Валерий Брюсов. Он выступил и первым теоретиком новой школы, которая с самого начала открыто заявила о своем французском источнике не только переводами из Метерлинка и Малларме, но и таким вызывающим эпиграфом: «Une dentelle s'adolit dans le doute du jeu suprême». St. Mallarmé<sup>4</sup>.

В заметке «От издателя» в первом выпуске «Русских Символистов» Брюсов объявил, что «цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение»<sup>5</sup>. Во «Вступительной заметке» ко второму выпуску Брюсов развил эту мысль: «Поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, попросту перечисляя один за другим. Связь, даваемая этим образом, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть, как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя. Поэтому-то символизм можно назвать... «поэзией намеков»...»<sup>6</sup>.

Поэтический образ — намек, веха невидимого пути, а связь образа случайна и в этом смысле нереальна. Цель поэзии не «объективное описание», а «внушение». Эти взгляды не были случайной импровизацией. За ними нетрудно разглядеть первоначальные очертания символистской теории познания, основанной на предпосылках субъективизма и примата интуиции над логикой. Именно гносеологическая концепция символистов имела ближайшее отношение к их воззрениям на художественное слово и на поэзию как на способ «касания миров иных». И, конечно, не случайно внимание символистов было приковано к вопросам гносеологии, не случайно волновали вопросы «кризиса сознания», «смысла познания», «эмблематики смысла», «дуализма между наукой и религией»... Буржуазная философия эпохи империализма — от марбургской неокантианской школы или фрейбургской школы до интуитивизма А. Бергсона или теософских «откровений» Р. Штейнера — вращалась вокруг тех же гносеологических проблем. Но было у символистов и внутреннее основание для того, чтобы гносеология оказалась в центре внимания.

К этому обязывала символистов их концепция действительности и искусства. Характерно замечание Андрея Белого, что «современная гносеология подходит к проблемам, решение которых есть точка отправления в построении теории символизма»<sup>7</sup>.

В другом месте, после идейной эволюции от Канта к Р. Штейнеру, А. Белый писал: «Кризис жизни и мира зависит от кризиса мысли: мысль действительна; действительна не абстрактная мысль; действительна и абстракция; действие абстракции мысли есть творчество не должного мира. Абстракция—злая мысль: ее порождение — злой мир...»<sup>8</sup>.

Итак, не столько мир, реальная жизнь творят сознание, которое эту жизнь отражает, сколько сознание творит мир. Ибсен, по свидетельству Конрада, говорил об истолкователях его творчества, что «они любят все сводить на символы, так как не уважают действительности...». Для символистов характерно неуважение не только реальной действительности, но и абстрактного мышления: «Наука идет от незнания к незнанию. Наука есть систематика всяческого незнания»<sup>9</sup>. Зато символы — это эмблемы некоей идеальной действительности.

В брошюре «О искусстве» (1899) В. Брюсов декларировал философию творчества, которая сложилась в результате причудливого объединения разнородных влияний — Льва Толстого, Канта, Гюйо, Шопенгауэра. Цель искусства — раскрыть душу художника, единственную и неповторимую, выразить ее сокровенную сущность, ее содержание, которое изменится с каждым мгновением и не зависит от внешнего объективного мира.

«Все свои произведения художник находит в самом себе. Век дает только образы, только прикрасы; художественная школа учит внешним приемам, а содержание надо черпать из души своей. Кто изучает по произведениям искусства время и его особенности — усматривает в искусстве не существенное, а второстепенное...». «Пусть художник с новых и новых точек зрения озаряет свою душу...». Борьба за свободу личности и ее творчества — вот содержание и двигатель истории искусства. Это — свобода от объективной действительности, уход от нее и творчество собственного мира<sup>10</sup>.

Эти же мысли, характерные некогда для романтиков, повторялись символистами множество раз в поэтической форме.

Например, В. Брюсовым:

Создал я в тайных мечтах  
Мир идеальной природы, —  
Что перед ним этот прах:  
Степи, и скалы, и воды<sup>11</sup>.

Ф. Сологубом:

Какую страшную свободу  
Я, чародействуя, постиг!

Воззав к первоначальной силе,  
Я бросил вызов небесам,  
Но мне светила возвестили,  
Что я природу создал сам.

И что мне помешает  
Воздвигнуть все миры,  
Которых пожелает  
Закон моей игры.

Моя мечта — и все пространства,  
И все чреды,  
Весь мир — одно мое убранство,  
Мои следы<sup>12</sup>.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Ослужет Е. Кругликовой, 1914 г.



Но в статье «О искусстве» оставалось неясным, в чем заключается познавательная ценность свободной мечты поэта, почему важно общение с неповторимой душой художника и что представляют собою «мимолетные чувства и настроения», которые закрепляет художник: чисто субъективные функции его души или воплощение каких-то истин. На эти вопросы Брюсов ответил в публичной лекции под многозначительным заглавием «Ключи тайн» (1903). К этому времени оформилась символистская концепция действительности и познания. И взгляды Брюсова на искусство освободились от былого привкуса «плоского» импрессионизма и индивидуализма.

«Искусство есть постижение мира иными не рассудочными путями. Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создание искусства это — приотворенные двери в Вечность. Изучение, основанное на показаниях наших внешних чувств, дает нам лишь приблизительное знание. Наше сознание обманывает нас... Наука лишь вносит порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам. Но мы не замкнуты в этой «голубой тюрьме», пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Истинная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества. Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю «стихии чуждой, запредельной»... История нового искусства есть прежде всего история его освобождения. Романтизм, реализм и символизм — это три стадии в борьбе художников за свободу. Ныне искусство, наконец, свободно. Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира вне рассудочных форм, вне мышления по причинности»<sup>13</sup>.

Такое же противопоставление познания рассудочного, абстрактного, понятийного, с опорой на внешний опыт, познанию наглядному, интуитивному, символическому, с опорой на внутренний опыт, такое же противопоставление «детерминизма» логического познания свободе иррационального «внутреннего чувства» и такое же предпочтение интуиции, «откровения» проповедывали и Андрей Белый, и Вячеслав Иванов, и Константин Бальмонт, и Александр Блок, и другие символисты. В этом отношении они исходили ближайшим образом из Шопенгауэра и Ницше.

Андрей Белый писал: «Содержание искусства — познание идей. Временные (т. е. данные во времени. — В. Г.) формы искусств дают существеннейшее познание. Вот почему музыкальные идеи — существенные символы... В музыке наибольшее приближение глубин духа к поверхности сознания. Не событиями захвачено все существо человека, а символами много. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален... Из символа брызжет музыка. Она минует сознание... Символ пробуждает музыку души... Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души — вот магия... В музыке чары. Музыка — окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия»<sup>14</sup>. В свете подобных рассуждений становится ясным один из основных принципов поэтики символистов: «De la musique avant toute chose»<sup>15</sup>.

Здесь — один из характернейших моментов определяющего влияния философско-эстетических воззрений символистов на поэтический язык, на «технику» стиха: «Божественно-возвышенное понимание символизма заставило Малларме предъявить необычайные по строгости требования и к самому поэтическому языку, который он пытался превратить в литургический, в специальный язык, язык посвященных жрецов, вовсе чуждый всякой жизненной обычности. Отсюда получили начало теория и практика инструментализации поэтической речи»<sup>16</sup>. Мы увидим, что русские символисты были особенно склонны трактовать «музыку» стиха, как способ символического выражения «глубин духа», «внутреннего» опыта, составляющего, по их мнению, сокровенное содержание искусства.

Исходя из той же, что у Брюсова, концепции искусства как пути к высшему интуитивистическому познанию в образах «глубин духа», Белый стремился определить природу символа и символизма. Тем самым он должен был дать символистскую концепцию образа.

«Характерной чертой символизма в искусстве является стремление воспользоваться образом действительности, как средством передачи переживаемого содержания сознания. Зависимость образа видимости от условий воспринимающего сознания (кантианская точка зрения. — В. Г.) переносит центр тяжести в искусстве от образа к способу его восприятия. Так реализм переходит в импрессионизм. Но еще шаг — и внешний опыт объединяется с опытом внутренним в понятие содержания сознания. Содержание сознания, поскольку оно выразиимо при помощи образных моделей, пользуется формами видимости и их связью для уяснения переживаний, подобно тому, как отвлеченная мысль в науке пользуется для краткости графическим методом изображения логических звеньев. Образ, как модель переживаемого содержания сознания, есть символ. Метод символизации переживаний образами и есть символизм».

Утверждается символическая природа образа: «Образность выражения — удел символических понятий; символизм выражений характеризует низины познания; но и на вершинах познания мы прибегаем к понятию образному...». «Выражение образа переживаний в различного рода пластической, ритмической форме приводит нас к построению из того или иного материала схем, выражающих соединение образа видимости с образом переживаний (т. е. опыта «внешнего» и опыта «внутреннего»). — В. Г.); такие материальные

схемы суть «художественные» символы; художественный символ есть поэтому чрезвычайно сложное единство»<sup>17</sup>.

Итак, с точки зрения Белого, «единство переживания», принимающее «формы видимости», т. е. форму образа, есть символический образ, а символический образ, как «единство переживания», данное в изобразительных средствах, есть художественный символ, «окно в Вечность».

Вяч. Иванов, говоря о символе и символизме, усиленно подчеркивал мистико-религиозное истолкование поэзии и роли поэта. Поэт — вестник мистических откровений, посланник богов. «Символизм кажется воспоминанием поэзии о ее первоначальных, исконных задачах и средствах... Толпа, требующая от поэта языка земного, утратила или забыла религию и осталась с одною утилитарною моралью. Поэт всегда религиозен, потому что — всегда поэт...». Настоящий поэт «помнит свое назначение — быть религиозным устройтелем жизни, истолкователем и укрепителем божественной связи сущего, феургом... Поэт тайновидец и тайнотворец жизни...»<sup>18</sup>.

В основании всех этих взглядов выступала, как и следовало ожидать, открытая враждебность к материализму, которому символисты прямо противопоставляли религиозно-мистическое отношение к миру: «Короткий промежуток чистого эстетизма, нигилистического по миросозерцанию, эклектического по вкусам и болезненного по психологии, отделяет возникновение так называемой «школы символистов» от эпохи великих представителей религиозной реакции нашего национального гения против волны иконоборческого материализма» (Вяч. Иванов).

Естественно, что символисты должны были, отрицая всякий материализм, связывать его с реалистическим искусством. «Преобладающий вкус толпы, — жаловался Д. Мережковский, — до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму»<sup>19</sup>.

Таким образом, мы видим, что символисты опирались на целую систему идей, на развернутую и сложную, но, конечно, в основе своей и л л ю з о р н у ю и в социальном отношении реакционную концепцию. Можно считать установленным, что символисты:

1) рассматривали действительность дуалистически, раскалывая ее на мир внешних видимостей и мир внутренних идеальных сущностей;

2) разделяли опыт на внешний, эмпирический и внутренний, эзотерический;

3) различали два пути познания — логическое, каузальное познание, схватывающее внешние явления, приводящее их в порядок, и познание интуитивное, созерцательно-экстатическое, озаряющее глубины внутреннего опыта, постигающее духовную сущность мира;

4) признавали интуитивистический метод познания не только высшим, уводящим за пределы предельного из «голубой тюрьмы» трех измерений, но и единственным творчески активным методом, который позволяет созидать «миры иные»;

5) видели в поэзии источник интуитивного познания, а в символе средство реализации этого познания;

6) противопоставляя причинной связи символическую связь, видели в символизме универсальный способ связи таинственных запредельных сущностей с эмпирическим миром явлений, а в символизации — средство воплотить, «моделировать» внутренние переживания в образной форме чувственного мира;

7) считали символический образ «посредником» между сущностью и явлением, внутренним и внешним опытом и усматривали в символическом искусстве «осуществленное двуединство» мира, т. е. «гармонически найденное созвучие» внешней действительности («только подобие») и внутренней, мистически прозреваемой сущности<sup>20</sup>;

8) провозглашали поэта носителем сокровенных переживаний, провидцем высшей действительности, избранником и магом, владеющим «ключами тайн».

Символисты подхватили, как об этом свидетельствуют их высказывания, заключительные стихи второй части «Фауста» Гете (слова мистического хора): «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß...». Отсюда же символ Вечной женственности (через посредство Вл. Соловьева): «Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan».

Эта философско-эстетическая концепция предполагала существование определенной среды или материи, в которой могли как бы объективироваться, воплотиться «двуединство мира», «гармонически найденное созвучие» явления и сущности, внутреннего и внешнего опыта. Нужно было обратиться к специальной материи для символов, чтобы ощутительно раскрылись соответствия и соотношения мира подобий и мира сущностей. Такой материей, на которой легла печать двух миров, оказалось для символистов слово, оказался язык. Самые головокружительные идеалистические взлеты над объективной действительностью всегда производились на крыльях слова. Самые крайние иллюзионисты обращались к слову, чтобы придать видимость реальности своим мистификациям.

Учение символистов о поэтическом слове непосредственно вытекало из только-что сформулированных принципов. Язык оказался той единственной реальностью, на которую могла опереться символистская философия художественного творчества.

## II

В основании символистской теории поэтического языка было заложено двойственное отношение к слову.

Прежде всего бросается в глаза общее со многими романтиками признание выразительного несовершенства, бедности, бессилия слова. Язык мало приспособлен к тому, чтобы воплотить глубокие переживания и передать своеобразные, прихотливо-яркие видения поэта; язык — неуклюжий, грубый, нестерпимо шаблонный посредник, слишком примитивное средство общения душ.

Символисты сочувственно цитировали Тютчева:

Мысль изреченная есть ложь.

Лермонтова:

А душу можно ль рассказать!

Баратынского:

Знай: внутренней своей вовеки ты

Не передашь земному звуку.

Фета:

Бессилье изведено слов к выраженью желаний,

Безмолвные муки сказались людям веками.

О, если б без слова

Сказаться душой было можно!

и отмечали, что «искусство только приблизительно может рассказать душу, грубы камни и краски, бессильны слова и звуки перед мечтой. Даже проявленная в мечте душа уже затемнила чем-то свою сущность. И мы верим, что должны быть иные средства познания и общения»<sup>21</sup>.

С другой стороны, для символистов характерна своеобразная фетишизация слова, вплоть до признания за словом верховной гносеологической и даже онтологической роли.

Так, у Андрея Белого — под влиянием старинных мистиков и новой «тайноведческой» философии Рудольфа Штейнера — складывается убежде-

ние, что всякое познание вытекает уже из названия; процесс познавания есть установление отношений между словами, которые впоследствии переносятся на предметы, соответствующие словам<sup>22</sup>; складывается убеждение, что высшее — интуитивное познание есть познание словесное: «То, что кажется нам непосредственным образом, образом мира, при попытке поставить его перед собой в непосредственной ясности есть интуиция. Непосредственной данности нет, а есть интуиция: интуиция — Слово, создавшее мир»<sup>23</sup>. «Всякое познание есть фейерверк слов, которыми я наполняю пустоту»<sup>24</sup>. Отсюда: словотворчество есть творчество нового мира, процесс глоттогонический есть процесс космогонический: «Вселенная — кости Слов; а чувства и мысли есть мускулы Слова; нервы Слова суть «я»; человечество — организм, где «я» — органы Слова; мировая история — произнесение Словом слов; слова Слова есть творчество данного мира. И по образу Слова наш акт интуиции образует нам новый мир; и этот мир в мире данном: действительность... Космос есть произнесенное Слово через Мысль...»<sup>25</sup>. «Творческое слово созидает мир»<sup>26</sup>.

Кажущееся противоречие в символистской трактовке слова — то как несовершенного средства выражения, то как верховного познавательного и творческого абсолюта разрешается тем, что символисты строго различали два вида слова: лживое и истинное, терминологическое и образное, слово-понятие и слово-символ, мертвелое и живое, прозаическое и поэтическое, обычное и магическое.

Мертвое слово — терминологично. Живое слово — магично. «Не спроста магия признает власть слова. Сама живая речь есть непрерывная магия; удачно созданным словом я проникаю глубже в сущность явлений, нежели в процессе аналитического мышления; мышлением я различаю явление; словом я подчиняю явление, покоряю его... И потому-то живая речь есть условие существования самого человечества: оно — квинт-эссенция самого человечества; и потому первоначально поэзия, познавание, музыка и речь были единством; и потому живая речь была магией, а люди, живо говорящие, были существами, на которых лежала печать общения с самим божеством. Недаром старинное предание в разнообразных формах намекает на существование магического языка, слова которого покоряют и подчиняют природу...». «Новое словообразование есть всегда начало новых познаний» (А. Белый)<sup>27</sup>.

Слово-понятие только фиксирует завершенное познание и лишено творческой силы. «Смысл живой речи вовсе не в логической ее значимости; сама логика есть порождение речи... Главная задача речи — творить новые образы... Эволюция языка вовсе не в том, чтобы постепенно выпотрошить из слов всяческое образное содержание, выпотрошенное слово есть отвлеченное понятие; отвлеченное понятие заканчивает процесс покорения природы человеку...»<sup>28</sup>.

В позднейшей статье «Жезл Аарона» эти положения о слове живом и мертвом, о творческой энергии образного слова и о бессилии слова-понятия были развиты на основе более конкретно выраженной концепции развития языка.

Решительно восстаивая против языка «предметных понятий», порожденных «материальными условиями жизни», и призывая к оживлению корнеслова и звуковой энергии речи, А. Белый писал: «Наша речь потеряла свой смысл: quasi-ясное слово полно химерическим содержанием... Логика нашему здравомыслию нет... Наша речь, противопологающая себя «неосмысленной» поэтической речи, для поэзии — нищенка; «нищенка» горделиво сбросила с себя свои ризы, став логически неосмысленной речью, а поэтически бессмысленной вовсе; «здравый смысл» нашей речи — абсурд для поэзии... Абстракции покрывают корою жизнь слова».

И вот А. Белый обращается к историческим истокам звуковой речи, чтобы раскрыть понятие «творческого слова»: «Воспроизведение звука при-



роды гортанью — начало сознания... в умении слагать слово — начало науки; душа овладевает телесностью; ее заговаривает. Звуки слова — заговор. Корни слов — результаты творческих упражнений в искусстве познания; они — магия; корни слов суть умение выражать нутром духа стихии при помощи звука; «философия тождества» природы и духа (позднейшая философия Шеллинга) — бессознательная предпосылка сознания первобытного человека; она — его вера; этой вере обязаны мы самому словесному бытию... Отсутствие этой веры разрушило слово. Корень — творческий образ, соединяющий две стихии (природы и духа) в единую целостность... Прimitивная речь продолжает в искусственной речи свое бытие: она корни, в нас глухо звучащие; мы настроили над корнями строения из искусственных смыслов в чудовищных зданиях поздних слов»<sup>29</sup>.

Итак, задача заключается в том, чтобы покрывшая слово понятийная «короста» проросла живыми цветами интуитивного образного смысла, чтобы освободилась магическая энергия речи, т. е. слово вновь обрело силу непосредственного воздействия на мир, силу мифотворчества, и чтобы возродилось в слове единство природы и духа, «чудо духовности: соединения духа и плоти — в конкретность эмпирики», т. е. восстановилась этимологическая очевидность слова, живая связь звуков и значения.

Теперь проясняется полностью смысл утверждений А. Белого, что «оживление слова указывает на новый органический период культуры». Ведь познание — словесный акт, и поэтому оживить слово это значит активизировать познание: «Вчерашние старички культуры под напором новых слов покидают свои храмы и выходят в леса и поля вновь заклинать природу для новых завоеваний; слово срывает с себя оболочку понятий: блещит и сверкает девственной варварской пестротой»<sup>30</sup>.

Еще более резкая грань между словом «творческим» и «нетворческим» проведена Вяч. Ивановым в плане тех же теоретических построений и тех же исторических реминисценций, что и у Белого. Вяч. Иванов говорит уже прямо о двух отдельных системах человеческой речи, о языке логическом и мифологическом, всенародном и творческом.

«Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоившим некогда словам всенародного языка особенное таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта»<sup>31</sup>.

«Символизм кажется воспоминанием поэзии о ее первоначальных, исконных задачах и средствах... Задачей поэзии была заклинательная магия ритмической речи, посредствующей между миром божественных сущностей и человеком... Средством же служил «язык богов», как система чаровательной символики слова с ее музыкальным и оркестрическим сопровождением»<sup>32</sup>.

Символизм представляется Вяч. Иванову «упреждением той гипотетически мыслимой, собственно религиозной эпохи языка, когда он будет обнимать две отдельных речи: речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающихся во внутреннем опыте, — иератическую речь пророчествования. Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая, — та, основною формою которой является суждение аналитическое; вторая будет речь мифологическая, основною формою которой послужит миф, понятый, как синтетическое суждение, где подлежащее — понятие-символ, а сказуемое — глагол: ибо миф есть динамический вид (modus) символа — символ, созерцаемый, как движение и двигатель, как действие и действенная сила»<sup>33</sup>.

Эти же идеи в более элементарной форме поэтической импровизации повторял К. Бальмонт в своем трактате «Поэзия как волшебство». Ссылаясь на древнеиндийскую натур-философию, на сказку Эдгара По «Могущество слов», на мексиканскую космогонию и тому подобные источники, Бальмонт

утверждал, что «стих вообще магичен по существу своему, и каждая буква в нем — магия...». «В мире есть чародеи, которые магической своею волей и напевным словом расширяют и обогащают круг существования»<sup>34</sup>.

На этом основании Бальмонт развернул «анализ» звуков русского языка, чтобы попытаться вскрыть прямую связь фонетических элементов речи со смыслом и непосредственно с обозначаемыми вещами и явлениями и чтобы разбудить мифотворческую силу воздействия слова, дремлющую энергию звуковой материи, магической музыки речи.

Таковы очертания символистской концепции поэтического языка. Как это явствует из приведенных источников, она сводится к следующим основным положениям:

1) в слове дана сущность мира — чудесное и таинственное единство мира чувственных проявлений и сверхчувственных откровений, и поэтому

2) познание — акт словесный, и, следовательно, язык призван играть важнейшую гносеологическую и даже онтологическую роль;

3) высшее, интуитивное, созерцательно-экстатическое познание предполагает особый язык и особое словотворчество: язык, способный воплотить сверхчувственный опыт и словотворчество, создающее миры иные;

4) этот особый язык принципиально отличен от языка обычного, логического и представляет собою особую смысловую структуру, особую систему тайных, иератических знаков и значений, систему символическую и мифологическую;

5) символический язык знаменует собою попытку возродить на новой основе магическую, заклинательную роль слова, и в связи с этим звуковая



ОБЛОЖКА АЛЬМАНАХА  
«СЪВЕРНЫЕ ЦВѢТЫ» НА 1901 г.  
РАБОТЫ К. СОМОВА

сторона речи и ее образность наделяются самостоятельным содержанием и собственной силой воздействия на мир;

6) так как, по мысли символистов, творческое слово тождественно с высшим познанием и факты языка оказываются живым воплощением святей и единства мира внешнего и внутреннего, то основная задача символической поэзии заключается в «о ж и в л е н и и» слова: «В поэзии слово—все; в прозе (художественной) слово только средство. Поэзия творит из слов, создающих образы и выражающих мысли; проза (художественная) из образов и мыслей, выраженных словами... Оживленное слово — вот результат творчества поэта; оживить слово — вот его задача... Творчество истинного поэта идет от слова к образам и мыслям, т. е. по обычной терминологии (неправильной) от формы к содержанию. Ложное творчество пытается облечь в словесную форму уже данное содержание... Напротив того, содержание, рождающееся из словесных сочетаний, по существу дела, всегда облечено в единственную возможную для него форму... То, что обычно называют формой в поэзии, есть, в сущности, содержание, а то, что называют содержанием (сюжет, мысли, образы), — только форма»<sup>35</sup>;

7) символический язык чужд «толпе» и понятен только избранным, только узкому кругу близких по духу, посвященных в «мистерии поэзии», и, следовательно, не существует поэта-символиста без символиста-читателя: «Так как символизм означает отношение художественного объекта к двойному субъекту, творящему и воспринимающему, то от нашего восприятия сущственно зависит, символическим ли является для нас данное произведение или нет»<sup>36</sup>;

8) все вопросы поэтического языка вращаются вокруг проблемы символа.

Присмотримся теперь поближе к содержанию, которое вкладывалось в это центральное для поэтики символистов понятие символа.

Вяч. Иванов писал: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намек и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине. Он органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада и отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения. Аллегория — учение; символ — означенное. Аллегория — иносказание; символ — указание»<sup>37</sup>.

«Признак, присущий собственно символическому искусству... — особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом, как тайнопись неизреченного... и служит, таким образом, вместе пределом и выходом в запредельное, буквами (общепонятным начертанием) внешнего и иероглифами (иератической записью) внутреннего опыта»<sup>38</sup>.

Следовательно, символ характеризуется в этой концепции такими чертами:

1) он есть внутреннее слово в слове внешнем; под этим разумеется, что общепринятые значения слова скрывают в себе затаенный эффект иного смысла: за внешней, смысловой системой, отражающей эмпирический мир, скрыта внутренняя, эзотерическая; при этом символом оказываются любые слова и словосочетания, поскольку они «не равны самим себе» и являются «эхом иных звуков»: «Мы можем, например, символически воспринимать слова Лермонтова: «Из-под таинственной холодной полумаски звучал мне голос твой...» — хотя, по всей вероятности, для автора этих стихов приведенные слова были равны себе по логическому объему и содержанию, и он имел в виду лишь встречу на маскараде...» (Вяч. Иванов);

2) символ, таким образом, есть эхо, намек, указание, внушение; это значит, что он является заместителем сокровенного смысла и проводником к нему;

3) символ выступает не только мертвым слепком или отпечатком иных миров — высших «реальностей», но и живым воплощением этих «реальностей»; однакоже символ принадлежит наполовину и к миру преходящих явлений и, таким образом, символ оказывается «местом встречи» мира внешнего и сокровенного или мостом между ними; символ — «полувоплощенное» слово;

4) символ обладает бесконечным множеством значений; иначе говоря, символ — это возможность любых соответствий (correspondances французских символистов) мира внешнего и сокровенного; наконец,

5) символ темен в последней глубине, т. е. он иррационален.

Такова концепция символа у Вяч. Иванова. У символистов она не единственная, но характерная, типическая.

Вяч. Иванов не только указывал, что символ далек от аллегии, но и протестовал против смещения символа с метафорой и с прочими тропами и фигурами: «Еще недавно за символизм принимали многие прием поэтической изобразительности, родственной импрессионизму, формально же могущий быть занесенным в отдел стилистики о тропах и фигурах. После определения метафоры (мне кажется, что я читаю какой-то вполне осуществимый, хотя и не осуществленный, модный учебник теории словесности), — под параграфом о метафоре воображается мне примечание для школьников: «Если метафора заключается не в одном определенном речении, но развита в целое стихотворение, то такое стихотворение принято называть символическим». Далеко ушли мы и от символизма поэтических ребусов, того литературного приема (опять-таки лишь приема!), что состоял в искусстве вызвать ряд представлений, способных возбудить ассоциации, совокупность которых заставляет угадать и с особенною силою воспринять предмет или переживание, преднамеренно умолченные, не выраженные прямым обозначением, но долженствующие быть отгаданными»<sup>39</sup>.

Этих предупреждений исследователь не в праве игнорировать, если он стремится действительно понять структуру поэтического языка символистов, не сблзняясь тем, что лежит на поверхности и может увести в сторону от существа проблемы. Нет ничего проще, как объявить поэтический язык символистов метафорическим или перифрастическим, энигматическим или импрессионистическим... Но специфика его не станет от этого понятней.

Символ в истолковании символистов является, тем не менее, особой формой поэтической речи, специфическим средством — или приемом — поэтической изобразительности, своеобразно использованным на практике.

И здесь возникает вопрос: на чем основываются понимание и значение символов, значимость, эффективность их отбора, их системы? Почему символы суггестивны, почему возбуждают они поэтический отклик в читателе? Чем определяется их содержательность?

Наши символисты основывали понимание поэтической речи на реминисценциях принципов индийской поэзии двани и персидской поэзии суфиев. Вот внутренний мотив обильных теоретических высказываний символистов, их теоретического комментария к собственной поэтической практике.

Понимает символическую поэзию тот, кто «слышит песнь и слышит отзвук». Песнею земли гений будит в сердцах иную песнь. «Блажен, кто слышит». Вот ясная поэтическая декларация Вяч. Иванова:

Средь гор глухих я встретил пастуха,  
Трубившего в альпийский длинный рог.  
Приятно песнь его лилась; но, зычный,  
Был лишь орудьем рог, дабы в горах  
Пленительное эхо пробуждать.  
И всякий раз, когда переживал

Его пастух, извлекши мало звуков,  
 Оно носилось меж теснин таким  
 Неизреченно-сладостным созвучьем,  
 Что мнилось: незримый духов хор.  
 На неземных орудьях, переводит  
 Наречием небес язык земли,  
 И думал я: «О гений! как сей рог,  
 Петь песнь земли ты должен, чтоб в сердцах  
 Будить иную песнь. Блажен, кто слышит».  
 А из-за гор звучал ответный глас:  
 «Природа — символ, как сей рог. Она  
 Звучит для отзвука. И отзвук — бог.  
 Блажен, кто слышит песнь и слышит отзвук»<sup>40</sup>.

Вяч. Иванов подчеркивал, с одной стороны, что символ далек от иносказания, что символ не есть метафора, а с другой стороны, вспоминая о древних мистериях речи, говорил об иероглифике внутреннего опыта, об иератической записи, в которой «смесительная чаша» (кратэр) означает душу, «лира» — мир, «Скамандрий» — отрока Астианакса, сына Гектора, «умереть» — родиться, а «родиться» — умереть, и что фраза Лермонтова: «Из-под таинственной холодной полумаски звучал мне голос твой», если мы восприм ее символически, означает не встречу на маскараде, как имел в виду Лермонтов, а мистическое обнаружение «Вечной женственности»... — *Suum cuique!* И гедоника с эмпирикой целы и мистики сыты!..

В чем секрет этого фокуса, благодаря которому символисты зачислили в свой лагерь Данте и По, Ибсена и Тютчева, Бодлэра и Лермонтова?

Второй внутренний смысловой план дванийской поэзии индусов или же овейной суфийством поэзии персов возникал в результате проекции словесных значений на готовый, устойчивый религиозно-мистический фон, каким было окрашено сознание людей определенных эпох. Символические значения подсказывались кругом представлений и эмоций, соответственных укладу мышления, которым поддерживалась живая мифологическая традиция, питавшая и определявшая поэтическую семантику.

Символисты были озабочены в о с с о з д а н и е м таких мировоззрительных предпосылок, которые позволяли бы находить в поэтической речи за-таенный символический смысл. Таков другой основной мотив их необычайной воли к теоретизированию, к самоистолкованиям; здесь же — исходный пункт для объяснения своеобразного характера символистской критики, эстетики и поэтики.

Вяч. Иванов писал: «Творчество поэта — и поэта символиста по преимуществу — можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора. Атавистически воспринимает и копит он в себе запас живой старины, который окрашивает все его представления, все сочетание его идей, все его изображения в образе и выражении. Символ — переживания забытого и утерянного достояния народной души»<sup>41</sup>.

Таким образом, предание или миф, фольклорная стихия, запас живой старины вообще, объявляются источником и определителем символической энергии, символического смысла. Но этот источник и определитель сам нуждается в реставрации и определении: ведь «символ — переживания забытого и утерянного достояния народной души». Путем «атавистического восприятия» и «бессознательного погружения» приобретает поэт «живой запас старины». Но эти приобретение и накопление являются ведь результатом творчества поэта-символиста. Кроме того, мы уже знаем, что с точки зрения символистов символ — внутреннее слово в слове внешнем и что акт познания есть акт словесный.

Теперь круг замкнулся. В недрах самой речи как средства общения и как идеологии символисты нашли единственно реальное основание символической энергии слова и мистифицировали это основание. Их забота о воссоздании мудрости, утраченной в глуби времен, была стилизаторским стремлением имитировать мифологическую и религиозно-философскую почву, которая питала бы и освящала причудливые и таинственные символические цветы. Сколько ни обращались символисты к источникам «истинной» мудрости, «высшего» знания, сколько ни цитировали неоплатоников и гностиков, христианских средневековых мистиков и древнегреческих дионисийских дифирамбистов, все это оставалось словесностью — более или менее живыми литературными реминисценциями, реставраторской импровизацией, тонкой, но бескрылой стилизацией.

Оставалась одна надежная сфера — язык. Поэтому Андрей Белый объявил, что «весь процесс творческой символизации уже заключен в средствах изобразительности, присущих самому языку...»<sup>42</sup>. Таким образом, оказывается, что ключи тайн лежат на дне языка, что язык это и есть «окно в Вечность». «Наши дети выкуют из святающихся слов новый символ веры; кризис познания покажется им лишь только смертью старых слов. Человечество живо, пока существует поэзия языка; поэзия языка — жива»<sup>43</sup>.

Эти афоризмы перекликаются с вышеприведенными утверждениями В. Брюсова, что «в поэзии слово все». Поэзия языка — вот определение, неизмеримо более реальное, чем торжественная мистификация Вяч. Иванова с его обещаниями «феургической действительности» и прочей идейной бу-тафорией.

В высшей степени характерно, что Белый выводил теорию символа, положение о том, что символ есть внутреннее слово в слове внешнем, из учения А. Потебни о символизме языка, о «внутренней форме» — образности — слова:

«Символизм языка, повидимому, может быть назван его поэтичностью... Наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова... Поэзия есть одно из искусств, а потому связь ее со словом должна указывать на общие стороны языка и искусства... В слове мы различаем: внешнюю форму, т. е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание... Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего развивается уже не в художнике, а в понимающих... Заслуга художника... в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание... На слово нельзя смотреть, как на выражение готовой мысли... Напротив, слово есть выражение мысли лишь настолько, насколько служит средством к ее созданию; внутренняя форма... видоизменяет и совершенствует те агрегаты восприятий, какие застают в душе»<sup>44</sup>.

А. Белый так комментировал эту цитату: «Слово и поэзия объединяются... тем, что в деятельности состоят из нераздельного взаимодействия трех элементов: формы, содержания и внутренней формы, или по нашей терминологии — символического образа... Здесь Потебня приходит к той границе, где начинается уже исповедание символической школы поэзии»<sup>45</sup>.

Таким образом, символисты подхватили, во-первых, развитое Потебней учение о внутренней форме, под которой понималась осязательная связь между звуковой формой слова и значением, между знаковой и смысловой стороной слова, — иначе говоря, способ развития, образования значения-понятия из «намекающего», конкретно-комплицирующего образного осознания данного предмета; во-вторых, идеалистически гипертрофиро-



ванный тезис Потебни: «Слово есть выражение мысли лишь настолько, насколько служит средством к ее созданию; внутренняя форма, единственное объективное содержание слова, имеет значение только потому, что видоизменяет и совершенствует те агрегаты восприятий, какие застаёт в душе»; в-третьих, тезис Потебни об эстетической суггестии слова, о том, что язык есть сама поэзия, но в поэзии слова — конкретные образы, пробуждающие значение, а в прозе слова — только знаки значений<sup>46</sup>; в-четвертых, убеждение Потебни (вслед за Гумбольдтом), что всесторонние внутренние связи принадлежат не действительности, а идеальности и что эта идеальность свойственна не только искусству и воображению, но мыслительной деятельности вообще, но тем не менее существует пропасть между прозаическим и поэтическим мышлением: «В обширном и вместе строгом смысле, все достойные мысли субъективно... но в этой всеобъемлющей субъективности можно разграничить объективное и субъективное и отнести к первому науку, ко второму — искусство. Основания заключаются в следующем: в искусстве общее достойное всех есть только образ, понимание коего иначе происходит в каждом и может состоять только в неразложном (действительном) и вполне личном чувстве, какое возбуждается образом; в науке же нет образа, и чувство может иметь место только, как предмет исследования; единственный строительный материал науки есть понятие, составленное из объективированных уже в слове признаков образа»<sup>47</sup>.

Здесь нет нужды заниматься опровержением этих воззрений на поэтический образ и его познавательную природу, а также других субъективно-идеалистических заблуждений Потебни, особенно ярких в его первом, наименее самостоятельном труде «Мысль и язык». Но следует подчеркнуть, что учение о внутренней форме слова и о роли языка в поэтической деятельности имело вполне реальные основания. В действительности этому учению соответствовали реальные языковые факты, но неверно, идеалистически истолкованные с давно устарелых психологических позиций<sup>48</sup>. Символисты, естественно, усмотрели в лингвоэстетической концепции А. Потебни удобную теоретическую базу для собственного учения о символе как «оживленном», «творческом» слове, о свободе истолкования любого слова как символа, о поэзии как о языкотворчестве, о символическом смысле как о сущности поэтического произведения. Они прибавили к этому, под впечатлением Нуаре, тезис о первоначальной звуковой образности слова: «В первоначальной образности, которая присуща слову, как звуковой эмблеме, а не только во вторичной образности, присущей слову, как «внутренней форме» (выражение Потебни), коренится источник художественного наслаждения словом; отказывать словесному искусству в игре словами, как звуками, или умалять значение этой игры, значит глядеть на живой язык, как на мертвое...»<sup>49</sup>.

И вот в результате оказывается, что, вопреки утверждениям Вячеслава Иванова, символ равен метафоре, но, конечно, наделенной особыми правами, — метафоре, «творящей познание». Мы присутствуем при головоломной метаморфозе: семантические средства речи становятся двигателями поэтической мысли. Семантические связи, образующие троп, оказываются раскрытием и воплощением творимого мира, источником и отображением призрачных отношений и закономерностей этого мира.

А. Белый писал, что высшая стадия словотворчества — это «стадия аллюзии (намека, символизма), когда борьба двух предметов образует новый предмет, не содержащийся в обоих членах сравнения: стадия аллюзии претерпевает разные фазы, когда совершается перенос значения по количеству (синекдоха), по качеству (метонимия), когда совершается замена самих предметов (метафора)». «В последнем случае мы получаем символ, т. е. неразложимое единство; средства изобразительности в этом смысле суть средства символизации, т. е. первейшей творческой деятельности, неразложимой познанием». «Создание словесной метафоры (символа, т. е. соедине-

АЛЕКСАНДР БЛОК

Силуэт Е. Кругликовой, 1914 г.



ния двух предметов в одном) есть цель творческого процесса; но, как трудно достигается эта цель средствами изобразительности и символ создан, стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифическим; независимость нового образа... выражается в том, что творчество наделяет его онтологическим бытием, независимо от нашего сознания; весь процесс обращается: цель (метафора-символ), получившая бытие, превращается в реальную действующую причину... символ становится воплощением: он оживает и действует самостоятельно: белый рог месяца становится белым рогом мифического существа...». «Поэзия прямо связана с творчеством языка и косвенно связана она с мифическим творчеством; сила образа прямо пропорциональна вере (хотя бы и неосознанной) в существование этого образа. Когда я говорю: «Месяц — белый рог», конечно, сознанием моим не утверждаю я существование мифического животного, которого рог в виде месяца я вижу на небе; но в глубочайшей сущности моего творческого самутверждения не могу не верить в существование некоторой реальности, символом или отображением которой является метафорический образ, мною созданный»<sup>50</sup>.

Этот словесный образ оказывается не столько способом изображения, способом конкретно-индивидуализирующего выражения представлений и понятий о мире, сколько непосредственным воплощением интуиции поэта. Выражение — язык — совпадает с интуицией, а интуиция, воплощенная в образах, — с эстетическим переживанием мира, схваченного творческой фантазией поэта. Язык — интуиция — эстетика выступают, как тождество.

Здесь покидаем мы почву потебнианской теории. Символистская лингво-эстетическая концепция отчасти предвосхитила, отчасти подхватила более новые, модные на Западе воззрения Карла Фосслера и его школы на языкотворчество и эстетику, а в особенности изумляет близость символистской лингвистической концепции к идеям Бенедетто Кроче. Его известный трак-



тат «Эстетика, как наука о выражении и как общая лингвистика» кажется обоснованием символистской эстетики слова. Достаточно нескольких небольших напоминаний, чтобы убедиться в этом:

«Познание имеет две формы: оно является либо познанием интуитивным, либо познанием логическим; познанием с помощью фантазии или с помощью интеллекта; познанием индивидуального или познанием универсального; самих отдельных вещей или же их отношений; одним словом, является либо производителем образов, либо производителем понятий».

Это крайне идеалистическое рассечение логики и фантазии, частного и всеобщего, отдельных вещей и их связей, образа и понятия — с возведением в абсолюте различий между ними — послужило предпосылкой для того, чтобы лингвостетическое здание воздвигнуть на основе субъективизма: «Различие между реальностью и нереальностью посторонне внутренней природе интуиции... В интуиции мы не противопоставляем себя, как эмпирические существа, внешней реальности, а непосредственно объективизируем свои впечатления...».

Но объективация не что иное, как выражение или язык: «Каждая подлинная интуиция... есть в то же время и выражение... Дух интуитует только действуя, оформляя, выражая... Нет возможности отличить интуицию от выражения»<sup>61</sup>.

А интуитивное или выразительное познание тождественно искусству. Эстетика и общая лингвистика — одно и то же. Художественное творчество есть словотворчество — создание «живых организмов» речи.

Не ясно ли, что символистская концепция поэтического слова была одним из вариантов идеалистического бегства от действительности в язык, от беспощадного реализма науки и искусства в новоявленное «мифотворчество»... Не ясно ли, что это бегство по маршруту давно пережитых эпох стимулировалось «освободительной и очистительной функцией искусства» (Б. Кроче), а освободительная функция обрелась в тайниках образного слова, что семантические связи вместо того, чтобы служить средством и способом образования и закрепления значений-понятий, выступали непосредственно в роли объективированных «творческих» интуиций.

Старому остроумному определению Макса Мюллера, что мифология — это болезнь языка, символисты противопоставили убеждение, что в языке панацея мифологии. Они искали творческой «свободы» в языке, как в последнем прибежище, куда оставалось укрыться от действительной жизни.

Символисты рязидились в облачения магов и жрецов... Валерий Брюсов побрякивал «ключами тайн». Вячеслав Иванов торжественно пророчествовал о «феургической» действительности. Но Андрей Белый однажды очень близко к действительности объяснил стремление символистов к слову-мифу: «Мифическое творчество либо предшествует творчеству эстетическому... либо следует за ним (в эпохи разложения познания, всеобщего скепсиса, упадка культуры), воскресая в мистических братствах, союзах, среди людей, сознанием изверившихся в науку, искусстве и философии, но все еще бессознательно тающих в себе живую стихию творчества. Такую эпоху переживаем мы...»<sup>62</sup>.

Глубокий кризис буржуазной культуры и социально-политический тупик, в который зашли на стыке XIX и XX вв. господствовавшие в России классы, — вот почва, на которой расцвел особый поэтический язык символистов, призванный воплотить «творимую легенду» и поднять ее над грубой и бедной жизнью. «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из нее сладостную легенду, ибо я — поэт»<sup>63</sup>.

Противопоставив материализму воинствующий идеализм, научному познанию — мистику, реализму — иллюзионизм, непосвященной «толпе» — жреческую касту владеющих творческим словом, символисты должны были

резко противопоставить язык поэзии языку жизни. Их философско-эстетические предпосылки, их общественная позиция естественно подсказали своеобразное воскрешение «языка богов». Символистский вариант «языка богов» потребовал особого использования средств общепринятой речи. Чтобы воздвигнуть над жизнью «сладостную легенду» в роли второй и высшей действительности, символисты должны были, как увидим ниже, заставить язык реализовать особым способом таинственные намеки, иллюзорные связи, иррациональные образы.

### III

Хотя символисты писали повествовательную прозу, пьесы и поэмы, но основным и во всех отношениях характерным жанром была для них лирика. Лирический монолог, конструирующий образ поэта или его заместителя — лирического героя — господствует у символистов над всеми другими структурными разновидностями художественной речи. Даже за пределами лирики язык символистов обнаруживает часто структурные особенности, свойственные лирической речи. Именно в лирике язык символистов наиболее специфичен<sup>54</sup>.

Другая характерная черта — это своеобразная стилевая монотония поэзии символистов. Комический и сатирический тон, даже легкая ирония или остроумная шутка — все это редко встречается в символистской поэзии и за немногими исключениями (некоторые стихотворения А. Белого и А. Блока) не нарушает однообразной, своеобразно напряженной, стилистической тональности особого рода. Доминирующий лирический образ поэта — провидца и тайноведа, мага и жреца, новоявленного Орфея, владеющего чарами напевного слова, или же тоскующего «пленника предметного мира», «пузырей земли», — этот образ предполагал стилевую тональность, наиболее отрешенную от обыденности. Стиллевая тональность поэзии символистов уводила как можно дальше от грубой и бедной действительности в мир преобразующей мечты, в «башню из слоновой кости», где звучала литургическая речь. Ни улыбки, ни свободного жеста, ни случайной говорной интонации. «Мы, как священнослужители, творим обряд» (В. Брюсов). В этом смысле нужно признать, что почти вся поэзия символистов написана в одном строго определенном ключе.

Литургическая, культовая тональность выростала из особой фонетической и семантической структуры речи, насколько возможно отдаленной от обычного узуса — разговорного и общелитературного. Эпиграфом ко всей поэзии символистов можно поставить стихи З. Гиппиус:

Я — раб моих таинственных  
 Необычайных снов...  
 Но для речей единственных  
 Не знаю здешних слов...<sup>55</sup>

Аркана, намек, внушение аффективными средствами речи — вот метод, который требовал перестройки «здесьних слов».

Мистагоги и жрецы «дней новейших», символисты должны были неизбежно войти в конфликтные отношения с общепринятым языком, чтобы приспособить его для выражения своих интуиций и в то же время оградиться от непосвященных, от профанов. К поэтической речи они относились, как к своего рода профессионально-культовому языку. Они сочувственно цитировали Баратынского:

Немногим избранным понятен  
 Язык поэтов и богов...

Вяч. Иванов, обращаясь с поэтическим приветствием к Валерию Брюсову — символисты своеобразно возродили жанр лирического дружеского послания — озаглавил стихотворение по-латыни: «*Valerio vati S*»<sup>56</sup>. Это значит: «Поэту Валерию привет» (*S* или *S.D.*, т. е. *salutem dicit*, — обычное в письмах римлян инициальное обозначение стандартной формулы приветствия). Заглавие можно было бы выразить и по-русски, тем более что даже образованному русскому читателю XX в. латынь с ее приемами эпистолярных обозначений далеко не общеизвестна.

Но латынь — это другой язык, чужой и чуждый; кроме того, латынь окружена ореолом культовой речи; и, поскольку она непонятна или малопонятна, ее незнакомый фонетический облик, знаковая сторона обладает особой «музыкальной» экспрессией, а семантика неопределенно широка и таинственна, как евхаристия. И в этом вся претензия. Чеховская крестьянка Ольга («Мужики») плакала от волнения, когда слышала непонятные слова чуждой речи — «дондеже» и «аще». Если бы она знала их значение, а не смутно угадывала, они потеряли бы для нее всю эмоционально-выразительную силу. Бывают слова и вовсе не рассчитанные на понимание: слова заговорные и заклинательные, сектантская глоссолалия...

Не только заглавие («*Sole sato*» — «Рожденному солнцем»), но и все стихотворение, обращенное к Бальмонту, написал Вяч. Иванов на латинском языке<sup>57</sup>. В этом же плане сакрального обособления поэтической речи проявляется функция средневекового латинского гимна, оставленного, конечно, без перевода и предпосланного в качестве вступления ко второй части сборника стихов Вяч. Иванова «*Cor ardens*»; и функция самого заглавия этого сборника и заглавия многих отдельных стихотворений у Вяч. Иванова так же, как и у Брюсова, например, «*Urbi et orbi*», или «*Stephanos*», или «*In hac lacrimarum valle*», или — для разнообразия — по-гречески «*Ἐρως, αὐχὴ τῆς μαχαῆς*» и т. п.

Такова же роль и многочисленных эпитафий. Их иноязычная форма была призвана имитировать сакральную отрешенность поэтической речи от будничного языка.

Но все это — крайний и грубо-элементарный способ достижения символической экспрессии речи и эффекта утаенного смысла: способ иноязычной замены.

Другой способ заключался в том, что символисты «запечатали все слова, все образы» — ослабили предметную отнесенность, номинативные значения слов и сообщили им затаенный эмблематический смысл. Этот смысл возникал на основе символических «соответствий», которые были не чем иным, как «оживленными» семантическими связями слова.

Вот что писал об этом один из критиков символистской поэзии:

«Все преходящее есть только подобие. Возьмем к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы, голубка — подобие девушки, а девушка — подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического леса чучельная мастерская».

«Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контреданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой... Жорж Данден открыл на старости лет, что он говорил всю жизнь прозой. Русские символисты открыли такую же прозу, изначальную, образную природу слова. Они запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя за-

жечь огня, потому что это, может, значит такое, что сам потом не рад будешь».

«Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить не абсолютное значение)...»<sup>58</sup>.

Эта меткая и злая характеристика литургического слова символистов не оставляет никаких неясностей. Сами символисты рисовали такую же картину, вскрывая «механику» символизма, но, конечно, не делали отрицательных выводов:

...Церковный колокол гудел; умолк;  
Я все наедине с собою.  
Скрипит и гнется жарко-алый шелк  
Под неумелую иглою.

На всех явлениях лежит печать.  
Одно с другим как будто слито.  
Приняв одно — стараюсь угадать  
За ним другое, — то, что скрыто.

И этот шелк мне кажется огнем.

И вот уж не огнем, а кровью.

А кровь лишь знак того, что мы зовем

На бедном языке — любовью.

Любовь лишь звук... Но в этот поздний час

Того, что дальше — не открою.

Нет, не огонь, не кровь... а лишь атлас

Скрипит под робкою иглою<sup>59</sup>.

Стихотворение названо «Швея». Но, само собою, эта швея — не швея, а «не в шитье была там сила...».

Точнее говоря, это — наглядный урок шитья литературного платья символического покроя. Мастерница открывает перед нами тайны своего искусства. В свете всего сказанного выше легко оценить точность раскрытия в этом стихотворении языковой «механики» символизма. «Соответствия»: а л ы й ш е л к — о г о н ь — к р о в ь — л ю б о в ь, возникающие в процессе разгадывания «того, что скрыто» и чего не выразишь прямо «на бедном языке», — эта цепь в каждом своем звене обусловлена семантическими связями, которые делают возможным метафорическое словоупотребление. Здесь эта простая и ясная возможность дана полностью в языковой стилистической традиции; ср. выражение: огненно-красный или метафоры: кровь пылает, пламенная любовь... Фольклорный язык знает традиционную символику: жемчуг — горе, голубка — милая, вода — любовь, кукушка — тоскующая женщина, пир — битва, кремень — скупец, погасла свеча — умер, сорвать розу — поцеловать девушку и т. п.

Но символисты — в соответствии со своими воззрениями на познание и творчество — не могли удовлетвориться подобной готовой символикой, которая дана в системе общепринятой речи. К этой символике они могли обратиться как стилизаторы и модернизаторы. Так, перед нами стилизованный образ швеи с присущими ее языковому сознанию элементами традиционной народной символики.

В других случаях символисты обращались за материалом к литературной символике, за которой стояли специфический мировоззрительный план, определенная мифологическая или религиозно-мистическая традиция. Известно, что средневековая литература была насыщена символикой. Символически

и язык Данте, и язык второй части «Фауста» Гете, и язык мистически настроенных романтиков, индийской и персидской поэзии... В древнерусской литературе — не только фольклорной — создавалась символика либо на старомифологической народной почве, как в «Слове о полку Игореве»: «Встала обида въ силахъ Дажьбожа внука, вступила девоу на землю Трояню, всплескала лебедиными крылы...», либо на клерикально-мистической основе, как у Кирилла Туровского: пчелы — иноки, певчие птицы — лики церковных песнопевцев и т. п., или у позднего «ритора» (XVII в.) И. Голятовского: нитка льняная (в ризе богоматери) — чистота, шерстяная — невинность, шелковая — смирение... Сюда же относится олицетворение отвлеченных понятий в средневековой литературе — в мистериях и религиозно-нравственных драмах. Так, например, у Дмитрия Ростовского в мистерии «Рождество Христово» действуют Кротость, Незлобие, Робость, Натура, Золотой Век, Железный Век, Брань, Смерть, Жизнь и т. д.

Символисты могли опереться на разнообразный традиционный материал, и здесь они тоже выступили в роли стилизаторов и модернизаторов. Характернейший пример — символ «роза», вслед за Вл. Соловьевым («Песня офитов») широко использованный Вяч. Ивановым («*Cor ardens*», кн. пятая: «*Rosarium*. Стихи о розе») и А. Блоком («Роза и Крест»). Этот, еще гностический, символ, связанный с культом Девы Марии и «Вечной женственности», стал достоянием средневековых мистических поэтов, был использован и Данте, затем романтиками (Брентано и др.).

В иных случаях символисты обращались к Востоку и стилизовали символику персидской классической поэзии (Вяч. Иванов, Палатка Гафиза; *Cor ardens*), в других прибегали к магической и алхимической символике Корнелия Агриппы, оккультиста и герметиста XVI в. (Вяч. Иванов, *Carmen saeculare*), чтобы затем перекинуться на символику русских сектантских гимнов (К. Бальмонт, Святый боже) или на орфическую символику, а потом евангельскую или веддийскую...

Ключом к таинственному «контредансу соответствий», к «запечатанным образам», к особым значениям «иератической» речи должны были служить тот идейный план и тот строй языкового сознания, которые образовали и поддерживали символику данного типа.

Если вам, например, известна христианско-евангельская символика, вы без труда расшифруете значения слов и выражений стихотворения «Путь в Эммаус», где уже самое заглавие означает не дорогу в такой-то географический пункт, а нечто совсем другое (ср. у Брюсова: «Путь в Дамаск», «Иду я в некий Вифлеем» и т. п.):

День третий рдяные ветрила  
К закатным пристаням понес...  
В душе Голгофа и могила,  
И спор, и смуга, и вопрос.

И, беспощадная, коварно  
Везде стоит на страже Ночь,-  
А солнце тонет лучезарно,  
Ее не в силах превозмочь... и пр.<sup>60</sup>

Однако, круга евангельской символики окажется недостаточным, и нужно будет присоединить к нему образный план украинских, белорусских и немецких народно-духовных песен, чтобы как следует прочитать стилизующее стихотворение «Три гроба»:

Высоки трех гор вершины,  
Глубоки три ямовины;  
На горах три домовины... и т. д.<sup>61</sup>

Но для вас полностью останется своеобразной криптограммой стихотворение «Роза преображения»:

Всем Армения богата, Роза!  
 Но пышней тиар и злата Роза.  
 Много в древней храмов островерхих;  
 Но священной Арарата — Роза.  
 Принесли твой свет от Суристана  
 Дэвы до ключей Эфрата, Роза;

АЛЕКСАНДРЪ БЛОКЪ

СНѢЖНАЯ  
 МАСКА



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
 «ОРЫ»  
 С. ПЕТЕРБУРГЪ  
 1907

*Ты бо кою в нас маю и дураси,  
 Валерию Брюсову  
 Брѣсову  
 и скрѣно аромата  
 Александръ Блокъ*

СНѢЖНАЯ МАСКА

*IV. 07.  
 СПб.*

КНИГА АЛЕКСАНДРА БЛОКА «СНЕЖНАЯ МАСКА» С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ  
 ВАЛЕРИЮ БРЮСОВУ

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

И до двери Тигра от Персиды  
 Пери — негу аромата, Роза.  
 Ты в канун сияешь Вардавар  
 До восхода от заката, Роза.  
 В Вардавар Мессии, на Фаворе,  
 Расцвела, в Эдем подъята, Роза...<sup>62</sup>

если вы не будете знать, кто такие «дэвы» и «пери», а главное, что скрыто под словом «Вардавар»<sup>63</sup>. Попутно раскрывается функция обильных в языке символистов собственных имен или их перифрастических заместителей:

Когда опять во мне возникла  
 Вся рать, мутившая Скамандр,  
 И дерзкий вскормленник Перикла,  
 И завершитель Александр...<sup>64</sup>

Они играют роль существенных символов, — их предметная отнесенность крайне ослаблена, а зато им придана смысловая емкость многозначительных намеков, поскольку за ними таится тот или иной культурно-исторический план. Подобного рода имена собственные функционируют как нарицательные, аналогично тому, как в общепринятом языке имена типа «шейлок», «ловлас» или «держиморда». И как недостаточно и узко этимологично объяснение значения слова шейлок: собственное имя такого-то героя такой-то пьесы, так же недостаточно знания того, что слово скамандр означает такую-то историческую реалию. Культурно-исторические названия несли эмблематическую службу. Так, символами «всепобеждающей вневременной любви» выступили у Брюсова, например, имена Ареса, Тасса и Соломона в стихотворении, контекст которого сблизил эти столь несоотнесенные, далекие имена именно этой символической функцией:

... Вновь Арес уронил свой щит,  
Вновь Тасс у ног Элеоноры,  
И мудрый Соломон, который  
Изрек: «все в мире суета»,  
Вновь клонит, позабыв укоры,  
К устам возлюбленным уста<sup>65</sup>.

Поэтому, когда Брюсов в позднем сборнике стихотворений «Дали» (1922 г.) популяризации ради снабдил пояснениями подобные имена, например, «столбы Мелькарта», «край Перикла», «край Лисандра», «Колхида», «Газдубал» «на Осуу Пелион» (из стихотворения «Над картой Европы»), то, в сущности, эти пояснения, очень внешние (например, «столбы Мелькарта» — Гибралтарский пролив и т. п.), лишь затушевывали конструктивные семантические принципы символистского стиха — правда, уже самоэпигонского и выродившегося, но все еще характерного. Ведь знания «внешней формы» этих именно названий так же недостаточно для оживления «внутренней формы» — символического смысла, — как знания того, что «роза» означает такой-то цветок или является синонимом красоты, недостаточно для понимания символики «розы». Ведь все дело в том, что «роза» — не роза или не только роза, как и «столбы Мелькарта» — не только географический термин, хотя бы и архаический...

Таким образом, овеванная мифологией словесная символика, — так или иначе традиционная, готовая, — требовала, чтобы быть воспринятой, подготовки сознания читателя. Читателю должен быть знаком тот мировоззрительный план, на который проецируется данная символика. Иногда этот план должен быть осознан весьма конкретно, а в других случаях нужен лишь его неопределенно-общий абрис, в котором были бы синтезированы даже столь разнородные сферы, как, например, для двойных символов: «Христос — Геракл» или «Перун — Гея»:

Христа-Геракла своим наречь...<sup>66</sup>

С Геей сплетшийся Перун...<sup>67</sup>

Но затем выступает второй момент: индивидуальное использование чужой готовой символики, которая ведь служит средством или путем реализации таинственных интуиций поэта-символиста. Если мы знаем христианско-евангельскую символику, то мы, тем самым, уже «владеем языком» стихотворения «Путь в Эммаус» и можем его «прочитать». Но индивидуальный целостный смысл этого стихотворения откроется лишь тогда, когда мы уловим, как средствами готовой символики, путем ее переосмысления в новом контексте, выражено данное поэтическое содержание.

Помимо приспособления готовой символики был широко использован и другой метод. Очень часто «соответствия» опирались на такие связи, которые не даны готовыми в самом языке и не содержатся в заданной литературно-мифологической традиции, но могут быть созданы, например, метафоризацией, или синтаксическими средствами — предикацией, конструкцией сравнения и проч., — или путем омонимических сближений, или другим языковым путем.

В этих случаях для обоснования раскрываемых «соответствий», для оправдания новой символики нехватает традиционной «мудрости» языка, нехватает и опоры на готовую, заранее известную читателю систему идей и круг представлений.

В таких случаях необходимо знание особенностей характерной для данного поэта или группы поэтов образно-мировоззрительной основы, которая подкачивается широким поэтическим контекстом — всем творчеством поэта — и позволяет осмыслить символическое словотворчество данного отдельного стихотворения, т. е. понять его индивидуально-целостный смысл. Этому должны помочь прежде всего те смысловые связи и соотношения, которые выражены циклизацией — символисты строго циклизировали стихотворения, — затем общее знакомство с идеями символистов и с особенностями их языка и стиля.

Так, например, в одном из ранних стихотворений В. Брюсова первоначальным, исходным звеном цепи «соответствий» служит сравнение в форме сложно-подчиненного предложения. За этим простым и явным сравнением — при помощи союза «словно» — следует ряд символических «запечатанных» образов или «соответствий», так что угадывание «того, что скрыто», в известной мере предопределено. Если присоединить еще знание других стихотворений молодого Брюсова, знакомство с характером его поэтических идей, то можно последовательно «распечатать» символику данного стихотворения аналогично тому, как раскрывалась для суфиев символика классического персидского стихотворения.

Так и сделал один из критиков Брюсова, проникшись характером брюсовских воззрений, брюсовского стиля:

«Мечта», «фантазия», «греза» — вот излюбленные слова начинающего Брюсова. Момент творчества для него не разделен с моментом мечты, презрительно отвергающей «этот прах: степи, и скалы, и воды». Создание этого «идеального мира» есть основной мотив его юношеской поэзии. Процесс творчества есть для него процесс нахождения соответствий между «идеальным» и «этим» миром, процесс преобразования «этого праха» в «идеальную природу». Посмотрим, как создалось «Творчество», одно из наиболее осмеянных и примечательных стихотворений Брюсова».

«Большая комната. Сумерки. Фонари за окнами. Тени пальм на белой кафельной печи: это во внешнем. И все та же любимая, неизменная, но неясная «мечта» — внутри. Брюсов сразу находит простейшее соответствие:

Тень несозданных созданий  
Кольхается во сне,  
Словно лопасти латаний  
На эмалевой стене.

«Фиолетовые вечерние тени лапчатых листьев: мир. Еще несозданные стихи — в мечте:

Фиолетовые руки  
На эмалевой стене  
Полусонно чертят звуки  
В звонко-звучной тишине.



«Последняя строка означает уже совершившееся сочетание внешней тишины и внутренних голосов. Созидается мир, немного нелепый, «идеальный», — тот, где «мечта» сочетается с действительностью в формах расплывчатых и странных:

И прозрачные киоски  
В звонко-звучной тишине  
Вырастают, словно блестки  
При лазеровой луне.

«И вот, далее, отраженный, мечтаемый мир становится второй действительностью. Входит луна («прах!»), но с ней одновременно в «идеальной» природе, на эмалевой поверхности, всходит вторая луна; почти такая же, только более близкая:

Входит месяц обнаженный  
При лазеровой луне...  
Звуки реют полусонно,  
Звуки ластятся ко мне.

«Мечта» побеждает реальность. Собственный мир, с собственной луной, уже создан, и поэт решительно отсекает его от обычного мира, больше ненужного:

Тайны созданных созданий  
С лаской ластятся ко мне,  
И трепещет тень латаний  
На эмалевой стене.

«Несозданное» стало «созданным». Уже «созданные создания» отщепляются от реального мира и получают бытие самостоятельное. В первой строфе они еще не оформились и «колыхаются, словно лопасти латаний». В последней они сами по себе «ластятся» к поэту, а пальмы сами по себе бросают свои обычные тени. Некогда связывавший их союз «словно» заменен разделяющим «и»: два мира разделены окончательно».

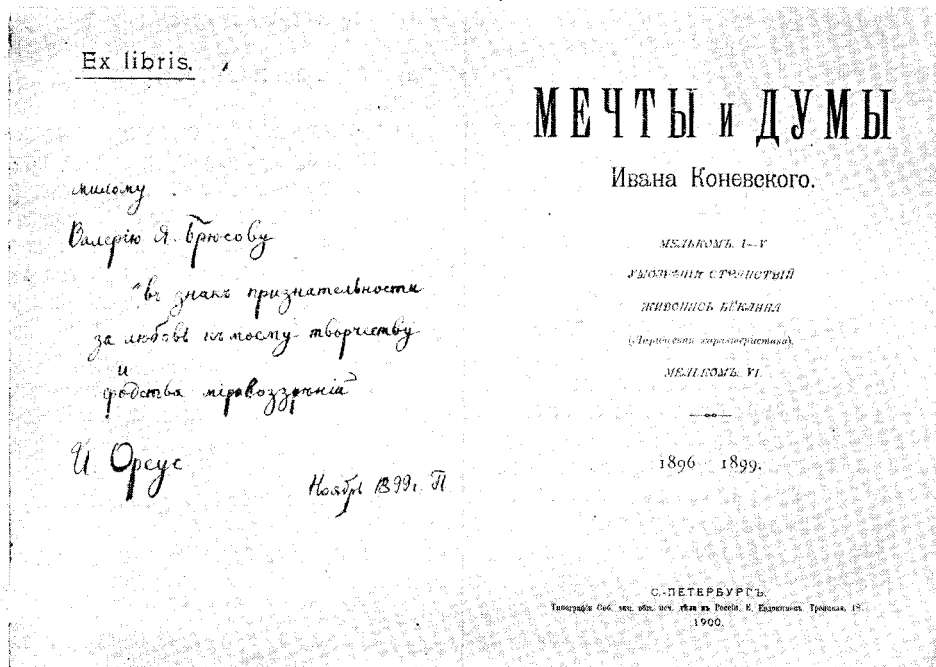
«Такое соотношение между миром и творчеством характерно для поэта-символиста. Однако, в той резкости, с какой его выражает начинающий Брюсов, есть значительная доля поэзы и литературного задора»<sup>68</sup>.

Как видим, в этом истолковании получил осмысление даже «обнаженный месяц», который в символическом языке может всходить «при лазеровой луне», — поскольку одно из этих существительных освобождено вовсе от своей предметной отнесенности, от номинативной функции. Но оправдано ли именно здесь такое освобождение — это другой вопрос<sup>69</sup>. И больше того: все ли точно и непреложно в интерпретации смысла брюсовского стихотворения? Нет ли произвола в самой логичности, рациональности, с какой истолкованы здесь иррациональные образы, таинственные «соответствия», символические значения слов? Нет нужды останавливаться на этих вопросах. Важно было лишь продемонстрировать способ возникновения и функционирования «соответствий», т. е. символических образов, призванных запечатлеть «мечту», касание «миров иных», вообще интуицию поэта...

Так как предпосылкой ко всей поэзии символистов служило убеждение, что слово, речь есть изображение и воплощение в конечном счете только идей и представлений, насквозь пропитанных нашей субъективностью и всплывающих из глубины нашего творческого духа, то мы заранее должны отказаться от поисков смыслового эффекта на путях реалистически точного, логически оправданного словоупотребления и фразостроения. На-

против, в символистской поэзии следует скорее искать смыслового эффекта там, где таит его заговорная и культовая речь: на путях к иллюзорному выходу «за пределы предельного», в области субъективных, эмоционально-ярких, не разложимых, но устойчивых представлений, вызванных речью, подобно таинственному и далекому многоголосому эху, рожденному в горах сбывновенным колоколом.

И вот мы видели, как из конструкции сравнения при посредстве мостика в виде союза «словно» — впоследствии убранного — открылся выход из «праха» в «мир идеальной природы»<sup>70</sup>. Совершенно так же в другом стихотворении В. Брюсова:



КНИГА ИВАНА КОНЕВСКОГО «МЕЧТЫ И ДУМЫ» С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ  
ВАЛЕРИЮ БРЮСОВУ

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

Костра расторгнутая сила  
Двух тел сожгла одну мечту;  
И влага страсти погасила  
Последних углей красноту.  
И опаленны и бессильны  
В объятых тщетно мы дрожим:  
Былое пламя — прах могильный,  
Над нами расточенный дым<sup>71</sup>.

Так же, как в примерах, которые мы приводили выше, здесь у В. Брюсова движение образов исходит из обычной метафоры («пожар сердца») и получает такие же зыбкие, нереальные очертания; ничего ясного, ничего определенно-конкретного... Но здесь с особенной очевидностью сказывается власть символических абстракций. Ирреальность, условная аб-

страктность движения развернутой метафоры (в ней, по теории символистов, созревает ведь «младенческий миф») являются здесь результатом следующего процесса: слова с конкретным предметно-материальным значением — «костер», «влага», «пламя», «прах», «дым» — в данном метафорическом употреблении превратились в неопределенные, бесплотные, идеальные категории символического смысла, а слова с очень общими абстрактно-идеальными значениями — «сила», «мечта», «страсть», «краснота» — не обросли реально-конкретными признаками, и хотя от соприкосновения с более осязательными словами сделались несколько эластичными и живыми, но остались отвлеченными понятиями на амплуа тех же символических категорий.

Поэтому сила костра сожгла одну мечту двух тел (абстракции ксман্দуют во фразе), а бывшее пламя — прах могильный и одновременно над нами расточенный дым, т. е. не прах, и не дым, и не могильный, и не над нами расточенный, а туманный, бес-телесный символ угасшей любовной страсти.

У поэтов реалистического <sup>72</sup> стиля обычное направление метафорического движения речи — от субъективного к объективному, от иррационального к логически осмысленному, от идеального к материальному. Субъективные переживания объективируются, проясняются, конкретизируются в образах материальной действительности путем использования метафорических возможностей, заложенных в предметных значениях слов. У символистов мы видим противоположное направление метафорического хода: от материально-чувственного к идеальному — сверхчувственному (это и выражалось формулой: *a realibus ad realiora* <sup>73</sup>), от логического к иррациональному и, следовательно, от объективного к субъективному. Отсюда — не перевод субъективного «внутреннего слова» с его эмоциональным содержанием на «язык» материальной действительности, но, напротив, стремление путем метафорических возможностей, заложенных в слове, оторваться от реальной предметности, от реальных связей и отношений для взлета в романтическую идеальность «мечты».

Поэтому в процессе метафоризации для символистов драгоценна возможность «освободить» словесные значения от их повинности в «общем языке», от их действительной качественной определенности, отражающей материальный мир, от реальных связей и отношений, которые в них заключены. Поэт-реалист ищет способов выражения и нематериального, как материального — по выражению Маяковского: «весомо, грубо, зримо...». Символист стремится к такому способу выражения, при котором и конкретно-материальное перевоплощалось бы в сверхчувственное, в идеальное, возвышалось до него и уравнивалось с ним по «законам» преобразующей «мечты»:

В легком сердце — страсть и беспечность,  
Словно с моря мне подан знак.  
Над бездонным провалом в вечность,  
Задыхаясь, летит рысак... <sup>74</sup>

Эта сложная, эмоционально-напряженная, иррациональная символика для того и выросла из приведенного в движение обычного метафорического словоупотребления: «ходить над бездной», «висеть над бездной», чтобы прогулку на рысак и самого рысака озарить мистическим светом сверхчувственных интуиций поэта.

Перед нами один из характернейших способов «преображения» действительности средствами языка, а именно: к а т а х р е з а — столкновение внутренне-противоречивых значений в процессе метафорического словоупотребления. По поводу поэзии А. Блока о катахрезе писал В. Жирмунский:

«Романтическая поэтика снова вводит в искусство индивидуальную метафору, как прием романтического преобразования мира. Вместе с ней появляется и катахреза — признак иррационального поэтического стиля. О Блоке мы можем сказать, что катахреза в его творчестве — постоянный и основодейственный прием. Развертывая метафору по внутренним художественным законам (гораздо вернее сказать: по «законам» семантических связей, оживленных и освобожденных от уз реальности. — В. Г.), он не только не избегает логических противоречий с реальным, вещественным смыслом других слов, но как бы намеренно подчеркивает эту несогласованность, чтобы создать впечатление иррационального, сверхреального, фантастического»<sup>75</sup>.

Катахреза играла роль выхода «за пределы предельного». Его сразу же «открыли» символисты. Вспомним, что еще Владимир Соловьев в своих знаменитых пародиях акцентировал и обыграл именно эту черту языка и стиля ранних символистов:

Горизонты вертикальные  
 В шоколадных небесах,  
 Как мечты полужеркальные  
 В лавровишневых лесах.  
 Призрак льдины огнедышащей  
 В ярком сумраке погас,  
 И стоит меня не слышащий  
 Гиацинтовый Пегас.  
 Мандрагоры имманентные  
 Зашуршали в камышах,  
 А шершаво-декадентные  
 Вирши в вянущих ушах.

В тесной связи с явлениями катахрезы находится схваченная Вл. Соловьевым близкая к ней другая черта: особого рода метафорическое использование имен существительных с предметно-конкретным значением в роли олицетворяющего эпитета при существительных с общим и абстрактным значением в зависящей от олицетворяющего слова форме родительного падежа:

...Но не дразни гиену подозренья,  
 Мышей тоски!  
 Не то смотри, как леопарды мщенья  
 Острых клыки.  
 И не зови сову благоразумья  
 Ты в эту ночь!  
 Ослы терпенья и слоны раздумья  
 Бежали прочь...<sup>76</sup>

Все это — «горизонты вертикальные» и «леопарды мщенья» — несколько не выпадало из стиля символистов и не было даже преувеличением. Сравните с «льдиной огнедышащей» стихи Брюсова:

...Полусонно чертят звуки  
 В звонко-звучной тишине...  
 ...О, высота полей!..<sup>77</sup>  
 ...И под кнутом воспоминанья  
 Я вижу призраки охот,  
 Полузабытый след ведет  
 Собак секретного желанья.  
 Во глубь забывчивых лесов  
 Лиловых грез несутся своры,  
 Их стрелы желтые — укоры —  
 Казнят оленей живых онов.

Увы, увы! Везде желанья,  
Везде вернувшиеся сны,  
И слишком синее дыханье...  
На сердце меркнет лик луны<sup>78</sup>.

У А. Белого:

Сухие пустыни позора...<sup>79</sup>

У А. Блока:

...В этой звучной тишине...<sup>80</sup>

Подобные примеры бесчисленны. Но имеют ли какой-либо смысл выражения «чертить звуки», «звучная тишина», «полог упоений»? В системе символической речи, конечно, да, как в системе нашей речи имеют смысл выражения «красные чернила», «мрачный свет», «заговор молчания»... Нужно только иметь в виду, что символическая катахреза — во всех ее разновидностях — служит средством «раскрыть душу»:

Протяжностью зачатий перепевных,  
Составленных из повседневных слов,  
Но лишь не в сочетаньях ежедневных...

Слова, закрепленные за «предметами предметного мира», освобождаются от своих прямых обязанностей и поступают на службу к абстрактной символике, которая, в свою очередь, приобретает некоторое предметное подобие. Такова общая тенденция: слова с конкретно-предметными значениями метафорическим путем освобождаются от «сковывающей существенности» и получают колорит призрачного, ускользающего смысла, а слова, обозначающие абстрактно-общие понятия, посредством эпитетов или «оживляющей» предикации или просто графическим путем — написанием с большой буквы — приобретают видимость самостоятельного существования.

В этом отношении характерна еще одна черта — тенденция к отвлечению и субстантивации эпитета — прилагательного.

У Бальмонта:

Вздывается стебель, таящий блаженство возможности...

вместо «блаженную возможность». Или:

...Как кошачья ласкательность женских влюбляющих глаз...  
...Золотая возможность дождей...<sup>81</sup>

У Брюсова:

...И вдавить свои пальцы в округлости плеч...  
...Скроет белость этих плеч...  
...Друг о друге грезим в тайне мглы...  
...Над бредом предзакатных марев,  
Над трауром вечерних туч...<sup>82</sup>

У Вяч. Иванова:

...И крепость ног упорных...  
...Желаний вечность — взор...<sup>83</sup>

Отвлеченный и субстантивированный эпитет стремится по «законам» символистской семантики занять господствующее положение во фразе, отодвинув на задний план, на амплуа второстепенного члена предложения то слово, чей признак значения выделен данным эпитетом. Происходит сдвиг предмета речи. Вот яркий и характерный пример (из стихотворения Вяч. Иванова «Ты — море»):

И светлых глаз темна мятежность  
 Вольнолюбивой глубиной.  
 И шеи непокорной нежность  
 Упругой клонится волной.

• • • • •  
 Вся волит глубь твоя незримо,  
 Вся бьет несменно в берег свой,  
 Одним всецелым умирима  
 И безусловной синевой<sup>84</sup>.

Не только грамматически, но и в чисто-смысловом отношении «мятежность» и «нежность» — главные, господствующие слова в первых двух предложениях (ср. «мятежные глаза», «нежная шея»), и это господствующее, центральное положение подлежащего подкрепляется, кроме наличия зависящих дополнительных слов («темна мятежность вольнолюбивой глубиной»), еще катахрезой («светлых глаз темна мятежность»); противоречие между признаком глаз — «светлые» и свойством мятежности — «темна» как бы подчеркивает самостоятельность, отдельность «мятежности». Точно такое же положение занимает слово «нежность» во втором предложении. В третьей фразе центральное слово «глубь» еще более далеко и полно отвлечено от своей роли признака или свойства, принадлежащего «тебе», и существует еще более самостоятельно. А слову «синева», отвлекающему еще один признак от «ты — море», дано неожиданное определение — «безуловной». Это определение «безуловная синева» странно только на первый взгляд; оно оправдано всем строем символистского словоупотребления и данным контекстом. Оно служит средством



АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Силует Е. Кругликовой, 1914 г.

превращения признака в абсолюте. Из тяжеловесного вещественного мира мы переносимся в царство воздушно-легких абстракций — опредмеченных признаков.

Наконец, простое сопоставление в фразе абстрактных и конкретных слов или синтаксическое включение последних в круг абстрактной семантики достаточно для того, чтобы отрешить язык от «сковывающей существенности», от всего, что слишком отчетливо, «весомо, грубо, зримо...». Примером может служить любое символистское стихотворение, например, Бальмонта:

В твоей душе так много прозрачных светлых вод,  
И над водой зеркальной цветок-мечта живет...  
Но я люблю воздушность и белые цветы...<sup>85</sup>

«Прозрачные светлые воды» лишены «грубой» материальности, вещественности, ибо они — символ духовного мира: «в душе»... Цветок не эмпирический цветок, а цветок-мечта; сопоставленные рядом — в одной и той же синтаксической роли прямого дополнения — абстрактная «воздушность» и конкретные «белые цветы» семантически заражают друг друга и тем самым сближаются. Ср. у Брюсова точно такой же процесс:

...И в душе под тихим ветром  
Накренились паруса.  
...Мы — два призрака в сияньи,  
Мы две тени, две мечты...  
...Снова смутное бряцанье,  
Вновь и вечер, и овес...<sup>86</sup>

Поэтому бьют мимо цели упреки, в свое время обращенные критикой к символистам, относительно «неправильности», «неконкретности», «нелепости» выражений, «сбивчивости» образов в их поэзии<sup>87</sup>. Они бьют мимо цели, если прав Пушкин, что художника надо судить по законам его искусства. По «законам» символистской поэтики и эстетики такие брюсовские фразы:

...Мы задвинем край изгнанья  
Бездной вихрей и пучин...  
...Заслышав зов истлевших лир...<sup>88</sup>

не менее точны, чем все другие, хотя, конечно, если понять слова в обычном их логическом значении, то задвинуть край изгнанья да еще бездной, состоящей из вихрей и пучин, т. е. задвинуть некий край вихрями, — все это просто нелепость, такая же, как слышать зов истлевших лир — истлевший инструмент звучать не может...

На своем, символистском, языке поэт выразил этими фразами именно то, что надлежало сказать и чего нельзя было выразить иначе средствами общего языка. И критиковать нужно не способ выражения сам по себе, а поэтические принципы и мировоззрительные предпосылки, породившие те или иные особенности языка символистов.

#### IV

Среди этих особенностей чрезвычайно ярко выделяется своеобразное сочетание метафоричности и абстрактности смысла, как это видно из предыдущего анализа. Хотя символисты объявили мир абстракций «недолжным миром», абстрактный смысл — «стылым смыслом» и мечтали о воскрешении первобытно-конкретного, чреватого мифом слова-образа, однако поэзия символистов не только никуда не ушла от общего «языка понятий» (и никуда и не могла уйти), но необычайно насыщена абстракциями. Здесь нет противоречия.

Вспомним, что символисты не уважали материальной действительности, а мир «идеальной природы», мир творческой «мечты» открывался им в языке, в котором, как известно, есть только общее. Символисты стремились воплотить в стихах неповторимые мгновения, отдельные «мимолетности», глубоко-индивидуальные движения сознания, субъективную «музыку» интуиций и чувств. А между тем язык отражает общие связи и отношения.

«...В языке есть только общее...». «Всякое слово (речь) уже обобщает...». «Почему нельзя назвать отдельного?»<sup>89</sup>.

«Раздвоение познания человека и возможность идеализма (= религии) даны уже в первой элементарной абстракции («дом» вообще и отдельные дома)».

Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (= понятия) с нее не есть простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, включающий в себя возможность отлета фантазии от жизни; мало того: возможность превращения (и притом незаметного, несознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия, идеи в фантазию (в последнем счете = бога). Ибо в самом простом обобщении, в элементарнейшей идее («стол» — вообще) есть известный кусочек фантазии. (Наоборот: нелепо отрицать роль фантазии в самой строгой науке: ср. Писарев о мечте полезной, как толчке к работе, и о мечтательности пустой)<sup>90</sup>.

И вот символисты, обращаясь к языку, как бы ставили себе целью извлечь из каждой абстракции «кусочек фантазии», эксплуатировать в любой абстракции возможность «отлета фантазии от жизни». Отсюда — целые стихотворения, написанные в крайне абстрактном «ключе», у Сологуба, Брюсова и др. символистов.

Отсюда и экспрессия прописных букв в начертании таких слов, как Безнадежность, Любовь, Непостижная, Прозрачность, Ночь, Слава, Роза, Звезда, Свет и мн. др.:

Мы Вечности обеты  
В лазури Красоты...<sup>91</sup>

Эти прописные буквы в общих и отвлеченных именах восстанавливали традицию средневекового символизма, «оживлявшего» абстракции на правах самостоятельных отдельных существ.

Отсюда и особое внимание к абстрактной сфере словаря. Особое внимание символистов к abstracta сказалось в трех направлениях.

Во-первых, бросается в глаза широкое использование готовых и новообразованных имен существительных с абстрактно-книжным суффиксом ость. Эту черту подметил Иннокентий Анненский в языке Бальмонта: «Лексическое творчество Бальмонта проявилось в сфере элементов, наименее развитых в русском языке, а именно: ее абстрактностей». «Не знаю, не в первый ли раз у Бальмонта встречаются следующие отвлеченные слова: безымерность, печальность, пьяность, запредельность, напевность, многозыблемость, кошмарность, безглагольность. Но Бальмонт лирически их оправдал»<sup>92</sup>.

На ряду с этими неологизмами, можно указать еще на бездонность («Когда бездонностями синими над нами властвует луна»), млечность («На небе видения облачной млечности»), ласкательность («Как кошачья ласкательность женских влюбляющих глаз»), кругозорность («За кругозорностью земной») и т. п.<sup>93</sup>.

Однако, пристрастие к суффиксу ость характерно не только для Бальмонта. У Брюсова внимание к такому же способу словообразования не меньше: жгучесть, бескрайность, беломраморность, размерность, безвестность, безбрежность, прекрас-



ность, благодать, округлость, алость, обманность и мн. др.<sup>94</sup>. Новые и старые слова на *ость* играют существеннейшую семантическую роль. Их скопления столь же характерны для стиха Брюсова:

Царственные дали. Царственная белость  
Царственные глыбы неизмерных льдин.  
Стылость, неподвижность, мглистость, онемелость,  
Беспредельность снежных роковых равнин<sup>95</sup>.

Такое же тяготение к словам на *ость* и к новообразованиям в этой области встретим и у Вяч. Иванова: прозрачность, седмизрачность, злачность, светозрачность, светлость и т. п.

Функция суффикса *ость* заключается в том, чтобы субстантивировать имена прилагательные, «опредмечивать» признаки и свойства. Грамматическая структура русского языка позволяет с легкостью образовывать слова на *ость*. Вполне естественно, что символисты, идеализируя абстракции языка, должны были широко использовать слова с суффиксом *ость*. Впрочем, надо заметить, что эти слова, необычайно характерные для языка Бальмонта, Вяч. Иванова и Брюсова, сравнительно реже применяются у Блока, Белого и Сологуба.

Во-вторых, другая характерная форма культивирования слов-абстракций — это создание плюральных форм от абстрактных имен, обычно употреблявшихся в единственном числе. И эту черту тонко подметил Ин. Анненский в языке Бальмонта: «Поэт вывел из оцепенелости сингулярных форм целый ряд отвлеченных слов: светы, блески, мраки, сумраки, гулы, дымы, сверканья, хохоты, давки, щекотания, прижатая, упоенья, рассекновенья, отпаденья, понимания и даже бездонности, мимолетности, кошмарности, минутности»<sup>96</sup>.

Оказывается, что и здесь Бальмонт не одинок. У Брюсова такая же плюрализация представлена не менее обильно и ярко, например, шумы, жатвы, величия, запустения, пышности, миги, светы, становия, сверкания, сияния, злословия, марева, трепеты, дымы, утвари, дали и др. («В дни запустений...», «Я вам отдамся, миги, миги...», «Дни проходят словно дымы...», «Над бредом предзакатных марев...» и т. п.)<sup>97</sup>.

То же у А. Белого:

...Мы — роковые глубины..  
...И возникают беги дней,  
Существований перемены..  
...Подъявши стаи зарев..  
...Как безглагольные печали... и т. п.<sup>98</sup>

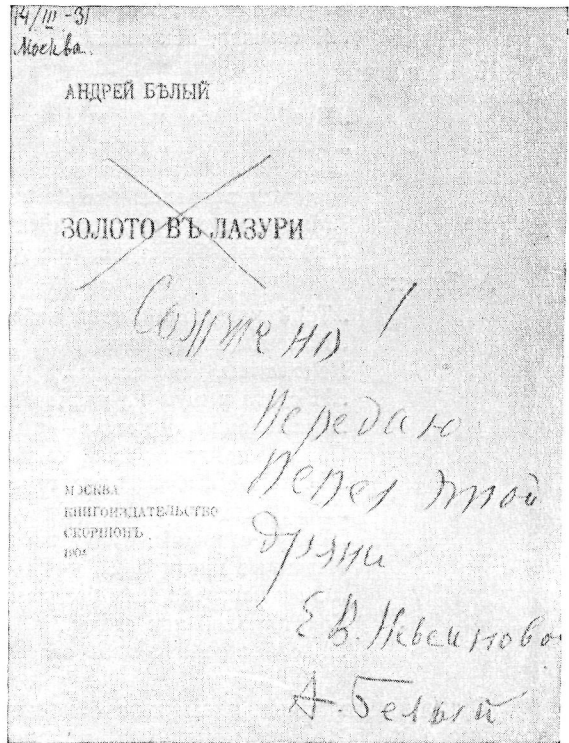
То же и у Вяч. Иванова:

...Вечерние скорбные светы..  
...Мглы окрыленные..  
...Ах, с порога совершений  
Вожделенней возвратиться  
К иступленьям... и т. п.<sup>99</sup>

Плюральные формы были призваны создать иллюзию предметного «оживления» абстрактных слов, сообщить им как бы функцию «самостоятельных существ», лишенных, однако, «грубой» материальности вещного мира.

В-третьих, наконец, еще одним не менее характерным признаком внимания к abstracta выступает в языке символистов (как и у некоторых старых романтиков) стремление к использованию слов, образованных путем

КНИГА АНДРЕЯ БЕЛОГО «ЗОЛОТО  
В ЛАЗУРИ» С ДАРСТВЕННОЙ  
НАДПИСЬЮ Е. В. НЕВЕЙНОВОЙ  
Литературный музей, Москва



присоединения к основе приставок без, вне, за и отрицательной частицы не, и к созданию новых подобных слов (этот процесс тесно связан с тенденцией к широчайшему употреблению конструкций с предлогами без, вне, за). Семантика этих слов характеризовалась моментом отрицательности, лишенности, запределности.

А. Белый:

...Безбурный царь!..  
 ...И различаю сквозь туман  
 Я закоцитный берег милый..  
 ...Слетит алмаз в беззвездный бездны сон..  
 ...Сверкай в незыблемые хмури  
 О, месяц, одуванчик бурь!..  
 ...Обманешь взрывами невнятиц..  
 ...В мятеж миров, — в немаревные муки..  
 ...В безгневном сне, в гнетуще-грустной неге..  
 ...Беспламенные, каменные духи!  
 Беспламенная мгла!..  
 ...Мы — мертвенные, мертвенные твари  
 Безжертвенно бредем... и мн. др. <sup>100</sup>

В. Брюсов:

...Давно ушло начало  
 В безбрежности края..  
 ...И безраздумно, безтревожно..  
 ...И покорил их необорный сон..  
 ...Зачем в безлюдии последних дней..

В думах милая беспечность...

...Я слышал, как смеется Безнадежность... и т. п.<sup>102</sup>

К. Бальмонт:

...Чтоб в царствии Безветрия навек забыть себя...

...Безвыходность горя, безгласность, безбрежность...

...Как не любить светило золотое,

Надежду запредельную Земли...

...Мне хочется безгласной тишины,

Безмолвия, безветрия, бесстрастья... и мн. др.<sup>102</sup>

А. Блок:

...Твой нездешний, твой небесный след...

...И мечты неутомимы,

Непомерны, неизвестны...

...И суета и шум на улице безмерной...

...Безысходно туманная — ты

Предо мной затеваешь игру...

...Безрадостные всходят семена...

...Завет служенья Непостижной...

...Будут страшны, будут несказанны

Неземные маски лиц...

...Он к неизведанным безднам

Гонит людей как стада...

...Где бескрайная зыбь залегла... и т. п.<sup>103</sup>

Функция подобных элементов основывалась на отвлечении смысла, заложенного в слове, от конечных, положительно-определяемых признаков и конкретных связей. Символисты требовали от языка, чтобы он помог им выйти «за пределы предельного». Они хотели, по выражению Блока, «постигать в обрывах слов туманный ход иных миров»<sup>104</sup>. Отрицательность, запредельность, лишенность, таинственная широта значений — вот что соблазняло символистов на словообразование типа: внемирный, запредельность, безымерность, Непостижная я...

На ряду с вниманием к абстрактным именам, к их только-что проанализированным разновидностям, символисты культивировали различные виды сложных прилагательных. Ин. Анненский писал: «Большая зыбкость прилагательного, а отсюда и его большая символичность, так как прилагательное не навязывает нашему уму сковывающей существенности, делает прилагательное едва ли не самым любимым словом Бальмонта...». «Бальмонт не любит окаменелости сложений, как не любит ее и наш язык. Но зато он до бесконечности множит зыбкие сочетания слов, настоящее отражение воспеваемых поэтом минутных и красивых влюбленностей...». Анненский привел примеры и дал классификацию:

...Нет больше стен, нет сказки жалко-скудной, —

И я не змей уродливо-больной.

Я Люцифер небесно-изумрудный...

Или с красивым хиазмом:

...Воздушно-белые недвижны облака,

Зеркально-царственна холодная река...

Параллельные:

И каждый взгляд рассчитанно правдив,

И каждый шаг правдоподобно-меток...

Оксиморные:

В роще шелест, шорох, свист,  
 ...О т д а л е н н о - п р и б л и ж е н н ы й...  
 ...В о л ь н о - с л и т н ы е с е р д ц а...

Перепевные:

...Радостно-расширенные реки...

Лирические красочные:

...В грозовых облаках  
 Фиолетовых, аспидно-синих...

Лирические отвлеченные:

...Призраком воздушно-онемелым...  
 ...Сирено-гибельных видений...  
 ...Смерть медлительно-обманная...  
 ...[Я] мучительно-внимательный...  
 ...Отвратительно-знакомые щекотания  
 у рта...  
 ...Мы с тобою весь мир победим:  
 Он проснется чарующе-нашим...

Интересны сложные сочетания, которые кажутся еще воздушнее обычных:

...Лилова то-желто-розовый пожар...  
 ...Все было серно-иссиня-желто...  
 ...Деревья так сумрачно-странно-безмолвны...<sup>105</sup>

Наблюдения Ин. Анненского следует расширить. Для Вяч. Иванова не менее характерно, чем для Бальмонта, использование сложных прилагательных, то архаически-велеречивых, то новообразованных, но с тем же колоритом велеречия. Вот образцы.

Архаизмы:

...Весь обвитый боголепным склепным льном...  
 ...Тоски мироносные крила...  
 ...Сны огнезрачные...  
 ...Огнепричастьем богоносной встречи...  
 ...Тобой, о Сфинкс, пакирожденных, прими восторг.  
 и т. п.<sup>106</sup>

Неологизмы:

...Голуботускляя печаль...  
 ...Снеговерхий, двоеглавый...  
 ...В день избранный-яркогранный...  
 ...В хоровод рыжекосмый сплелись орлы...  
 ...Парфенон златоржавый...  
 ...И дриады буйнокудрой...  
 ...Мирообъятной тучей клубились пламенные змеи...  
 ...Солнцедоспешная зарница...  
 ...Играючи, днесветлый топчет луч...  
 ...Молотобойные  
 Скрежетопильные  
 Звонко-гремучие  
 Вы ковачи... и мн. др.<sup>107</sup>

Ср. у А. Белого:

...Золотокосых Ореад,  
 Златоколесых зодиаков...  
 ...Над златокарей згой...

...Вытечет титан  
 Златоголовый, змееногий...  
 ...Из звука: мир многоединый...  
 ...В алмазно-зреющих слезах...  
 ...В слепых очах, в глухорожденном слухе...  
 ...Золотистой парчи  
 Пламезарные ткани... и т. п.<sup>108</sup>

Ср. у В. Брюсова:

...Нас в простор лазурно-изумрудный  
 Крылья белые не вознесут...  
 ...Заполнен луч движеньем запутанно-цветным...  
 ...Ты творишь волшебно-пленным луч луны...  
 ...Ты замысл, гордо-необычный,  
 Как новый мир таил в себе...  
 ...Качают тебя огнесиние дали... и т. п.<sup>109</sup>

Не трудно убедиться, что и в сложных прилагательных символисты видели средство создания символических связей и соответствий через сближение в сложном слове и переосмысление значений отдельных компонентов этого слова. Легкость образования в русском языке сложных слов открывала символистам возможность словотворчества, освобождающего хотя бы несколько от «стылого смысла» общего языка.

Но, конечно, у символистов в их поэтическом арсенале нашлись для этого и другие, более сильные средства.

## V

Исключительную роль сыграла в языке символистов звуковая организация стиха. Звуковая, знаковая сторона речи должна была стать источником выразительности, «освобожденной» от косности понятийного смысла. В полупоэтическом трактате «Глоссолалия» А. Белый вдохновенно импровизировал на тему об утраченной связи звука и движения<sup>110</sup>. Белый пытался осмыслить звуки независимо от значений слов или, иначе говоря, «освободить» знаковую «энергию» слова от службы банальному «стылому смыслу». «Только музыка раскрывает, что видимость — покров, наброшенный на бездну. Поэзия рассматривает видимость музыкально, как покров над неизреченной тайной души... Музыка — скелет поэзии...»<sup>111</sup>.

Художник у Блока слышит «неслышанный звон» («Художник»). В предисловии к «Возмездию» Блок писал: «Все эти факты, казалось бы столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор»<sup>112</sup>.

Брюсов писал, что «быть может все в жизни лишь средство для яркопевучих стихов» («Поэту») и что «распад певучих слов в грядущем невозможен — они залог бессмертия поэта («Памятник»). Некоторые стихотворения Брюсова называются «Сонаты» («Обряд ночи», «Возвращение» — из сборника «Все напевы»), некоторые поэмы — «Симфониями» («Воспоминание. Симфония первая, патетическая» — в альманахе «Стремнины», вып. 2, М., 1918; «Вторая симфония» — в книге В. Брюсов, Неизданные стихотворения, М., 1935). Вяч. Иванов подчеркивал магическую силу «напевного слова»... Для символистов характерен высокий интерес к «музыкальной» энергии речи, к ее звуковой выразительности.

Музыкальность стиха, фонический, интонационно-мелодический уклад речи в своей отрешенности от соответственного уклада «прозаической» и разговорной речи были призваны оживить «чаровательную символику сло-

ва», стать проводником и даже источником вдохновенных внушений. Ритмико-фоническая, виртуозно-тонкая организация стиха должна была вызвать и выразительно запечатлеть строй самых неожиданных, самых таинственных «соответствий», какие только могли возникнуть в системе «иератической» речи.

Значенье суета и слово только шум,  
Когда фонетика служанка Серафима...

Это сказано было об Э. По, но прекрасно характеризует поэтические принципы символистов.

Известно, что в стиховой речи качество звуков играет большую роль. С отдельными звуками связываются представления или эмоции, порою очень яркие, но все же собственная выразительность звуков речи и связанных с ними артикуляций очень зыбка. Известно также, что различные формы ритмического упорядочения по принципу единства и контраста звуковых качеств в стихотворном движении речи являются первоклассным фактором художественной выразительности поэтического языка. Однако, корреспондирующие и контрастирующие звуки определенного качества в составе стиховых единств не могут, конечно, сами по себе предопределять смысл стиха, его смысловое единство. Несомненно, существуют различные приемы установления взаимоотношения между звуковым и семантическим рядами, и это взаимоотношение позволяет устанавливать по связи со смыслом ту или иную знаменательность звуковой организации стиха, например, вариации в форме «кольца» или прием «пронизывания» (т. е. звуковое подкрепление «кольцевой» композиции стихотворения или «пронизывание» стиха звуками и звукосочетаниями семантически доминирующего слова).

Но сближение понятий и образование словосочетаний по принципу звукового сходства — это либо прием каламбурно-комической речи, либо способ подняться на крыльях языка над действительностью.

В поэме «Первое свидание» А. Белый в полушутливой, полуиронической форме изобразил, как из каламбурных сдвигов в значениях обычных и простых слов возникают символы, таящие необычайный и глубокий, эзотерический смысл, который «прозревается» посвященными. Речь идет о даме Надежде Львовне Зариной:

— «Надежда Львовна Зарина?  
«Как?!.. Воплощение Софии?..»  
— «В ней мне пророчески ясна  
«Судьба священная России:  
«Она есть Львовна, дочка Льва;  
«Лев символический, Иудин...  
— «Зарин, Лев Львович,— пошлый фронт?  
«Безусый, лысый коммерсант?»  
«Вопрос гностически не труден:  
«Серапис, или Апис — бык,  
«Таящий неба громкий зык,  
«Есть только символ чрезвычайный  
«Какой-то сокровенной тайны...»  
— «Ну хорошо, а что есть Лев?»  
— «Иудин Лев — веков напев».

Но этот же метод характерен для поэтического языка символистов.

И вот перед нами фонетика стиха в роли «служанки Серафима».

Звуковая организация стиха у символистов законодательствует всеми возможными способами.

## 1) Сочетание подобнозвучных, но разнозначащих морфем:

Таящейся таяшь улыбкой...<sup>113</sup>

и притом причудливо далеких по смыслу:

И гадость делает Гадес...<sup>114</sup>

для чего широко используются имена собственные:

...Графиня толстая, Толстая  
Уж загляделась в свой лорнет...  
...Как Далай Лама молодой  
С белоголовых Гималаев...  
...И Гревса Зевс не переладит...  
...Не та калоша: Каллаша!..  
...И я, как гиблый Гибелин...<sup>115</sup>

особенно эффектно в рифмующем, т. е. в наиболее сильном положении:

...Хочу восстать Анупадакой,  
Глаза таращу на закат  
И плачу над больной собакой;  
Меня оденет рой Ананд  
Венцом таинственного дара:  
Великий духом Даинанд,  
Великий делом Дармотара...<sup>116</sup>

Ср. у Брюсова рифмы такого же типа: возникла — Перикла, пил — Эсхил, Гелой — тело, змеиной — Сигиной, сил — Игдразил, лавр — Минотавр, Ариадной — виноградной и т. д.<sup>117</sup>

По созвучию рождаются неологизмы:

...И Гревса Зевс не переладит...  
И ненароком Брюсов адит...  
...Взирай оттуда, мертвый взорич...  
О, злая бешеная горечь...<sup>118</sup>

По созвучию возрождаются архаизмы:

...Развив власы и выгнув выю...<sup>119</sup>  
...Духа и брения  
Звенья брачные...<sup>120</sup>

или даже возникает фоническое искажение слова: х а о с — х а в о с или дар Валдая — дарвалдая (с комической, правда, мотивировкой):

...Так звуки слова «дар Валдая»  
Балды, над партою болтая,  
Переболтают в «дарвалдая»...<sup>121</sup>

2) Сочетание подобнозвучных, но разнозначащих слов и стиховых единиц речи:

...Фантомный бес — атомный вес...  
...О, осиянная Осанна...<sup>122</sup>

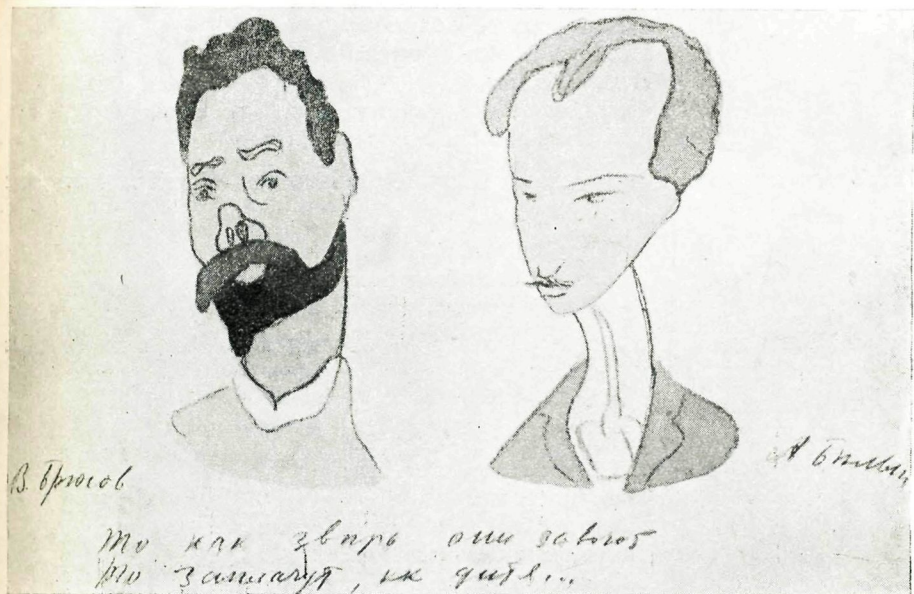
Из столкновения подобнозвучных, но разнозначащих слов (а не только отдельных морфем) возникают омонимические рифмы, вплоть до самых точных:

...Законы Бойля, Ван-дер-Вальса  
Со снами веющего вальса...<sup>123</sup>  
...Ты белых лебедей кормила,  
Откинув тяжесть черных кос....

Я рядом плыл; сошлись кормила;  
 Закатный луч был странно кос...  
 ...Закрыв измученные веки,  
 Миг отошедший берегу.  
 О если б так стоять навеки  
 На этом тихом берегу...<sup>124</sup>

Увеличивать коэффициент рифмуемых слов — такая тенденция характерна для символистов:

...А монисто брэнчало, цыганка плясала  
 И визжала заре о любви...<sup>125</sup>



ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ и АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Шарж Е. Каррика, 1907 г.

Собрание И. М. Брюсовой, Москва

И с другой стороны, стремясь к возможно более полному и глубокому подобнозвучию, пронизывающему всю стиховую ткань, символисты, естественно, приблизились к принципу омонимической композиции стихотворения, в частности, к такой ее разновидности, при которой каждые два стиха, образующие строфу, последовательно омонимичны. Вот примеры сплошного подобнозвучия одного стиха по отношению к другому (1 и 2, 3 и 4 и т. д.):

Черный и упрямый локон вьется нежно близ меня,  
 Но упорно в рамы окон льется снежный отблеск дня.  
 Тайны ночи побледнели, дали грубы, губ их свет...  
 Не случайно очи млели, ждали губы губ в ответ!.. и т. д.

Или (в сочетании с синтаксическим параллелизмом):

...Опьяняет смелый бег.  
 Овеает белый снег.  
 Режут шумы тишину.  
 Нежат думы про весну... и т. п.<sup>126</sup>

Звуковая экспрессия стиха явно доминирует здесь и управляет выбором слов.



Пародисты подхватили эту сплошную и замысловатую «рифмовку», подчеркнув господство звукового принципа над собственно-семантическим заданием в подобной стиховой композиции. Вот конец одной из пародий на Брюсова:

Пусть с тихим шорохом, на дно в кусты,  
Шуршащим ворохом летят листы!...  
...«Дай рифму к «лирике», не из кургузых!»  
— «Изволь: чигирики на кукурузах»...<sup>127</sup>

На Бальмонта:

Я плавал по Нилу,  
Я видел Ирбит.  
Верзилу Вавилу бревном придавило,  
Вавила у вилы лежит.  
Мне сладко блеск копий  
И шлемов следить.  
Слуга мой Прокофий про копи, про опий,  
Про кофий любил говорить... и т. д.<sup>128</sup>

Здесь имелось в виду стихотворение Бальмонта «Испанский цветок»:

Я вижу Толедо,  
Я вижу Мадрид.  
О, белая Леда! Твой блеск и победа  
Различным сияньем горит... и т. д.<sup>129</sup>

3) Повторение подобнозвучных и разнозначных морфем в смежных или близко расположенных словах:

а) в основах; у Вяч. Иванова:

...И кто осветит — Свет?..  
...И движась, движет сила  
И волит воля...  
...Взыграв игрою встреч небесных...  
Дверь, как бельмо, бела...  
...Пречистой белизной белее...  
...О, день денниц...<sup>130</sup>

У А. Белого:

...Развея веером вопросы...  
...На зыби, зыблемые Майей...  
...Огромный заклокочив ключень...  
...Благоуханным блеском вечеров,  
Блаженными блистают бирюзами...<sup>131</sup>

б) в префиксах; у Бальмонта:

...Безмолвная боль затаенной печали,  
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность...<sup>132</sup>

У А. Белого:

...Переложив на ногу ногу,  
Перетрясая пепел свой...  
...Рассудок — розблеск искряной...  
...Я переломлен, переполнен  
Переполохами пустот...<sup>133</sup>

У Сологуба:

...В тоске безвыходной немея,  
Подъемлются бессильно к небесам  
Безрадостно-нахмуренные горы...  
...В стране безвыходной бессмысленных томлений...<sup>134</sup>

в) в суффиксах, и притом нередко расположенных в метрически параллельных участках стиха; у Белого (внутри стиха):

...В мои строфические дни  
И в симфонические игры...  
Дионисические тигры...  
...О лазулитовая лень,  
О меланитовые ночи!..  
...Мифологической проблемой..  
Периодической системой..  
...Со снами веющего вальса,  
С богами зреющей тьмой!..  
...Свои ликующие метры,  
Свои целующие сны...  
...Жил бородатый, грубоватый  
Богов белоголовый рой...<sup>135</sup>

У Бальмонта (в конце стиха):

...Внутренним светом светиться,  
Все позабыть и забыться,  
Тихо, но жадно упиться...<sup>136</sup>

или в конце и внутри стиха («внешние» рифмы, чередующиеся с «внутренними»); у него же:

...Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья,  
Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез;  
Вещий лес спокойно дремлет, яркий блеск луны приемлет  
И роптанья ветра внемлет, весь исполнен тайных грез...<sup>137</sup>

У Вяч. Иванова:

...Взор удаленнее,  
Песнь умиленнее  
В тонкой тиши.  
Пещь распаленнее,  
Огонь убеленнее,  
Вейся прозрачнее,  
Пламень души!<sup>138</sup>

У Ф. Сологуба:

...Камыш качается  
И шелестит  
И улыбается  
И говорит...  
...В озарении, сверканьи и сгораньи  
Не забыть ее, извечной, роковой...<sup>139</sup>

г) в комбинациях морфемы основы и суффикса; у А. Белого:

...Мифологические были,  
Теологические сны...  
...Вы подойдете, — я околнен;  
Вы отойдете, я — не тот...<sup>140</sup>

д) в комбинациях префикса и суффикса; у А. Белого:

...И переводчик — переплетчик...<sup>141</sup>

4) Повторение слов и словосочетаний, близко расположенных,— зачастую в метрически параллельных участках стиха; у Ф. Сологуба:

...Елисавета, Елисавета,  
Приди ко мне!  
Я умираю, Елисавета,  
Я весь в огне.  
Но нет ответа, мне нет ответа  
На страстный зов.  
В стране далекой Елисавета,  
В стране отцов...<sup>142</sup>

У Брюсова:

...В ее глаза зеленые  
Взглянул я в первый раз,  
В ее глаза зеленые,  
Когда наш свет погас.  
Два спутника случайные,  
В молчаньи без огней;  
Два спутника случайные,  
Мы стали близки с ней...<sup>143</sup>  
...Дар случайный, дар мгновенный  
Тишина, продлись! продлись!  
...О плывите! о плывите!  
Тихо зыблемые сны!..  
...Не уйти нам, не уйти нам  
Из серебряной черты!..<sup>144</sup>

5) Повторение отдельных звуков или их сочетаний в стихе, или в группе стиховых единств, или в целом стихотворении. Например, сонорный звук—*p*:

Валторну поздравляют с браком;  
И строгий разговор валторн  
Фаготы прорицают хором,  
Как речь пророческая Норн,  
Как каркнувший Вотанов ворон...<sup>145</sup>

Носовой согласный — *m*:

...И мнится — темные лемуры  
Немые мимы — из зимы,  
Мигая мимо — строят, туры...<sup>146</sup>

Глухой согласный — *ц*:

...Загораются румянцем лица...<sup>147</sup>

Сочетание согласных — *стр*:

...Струнят и строят инструменты...<sup>148</sup>

Сочетание согласных — *св*:

...Но светлой святыней...<sup>149</sup>

Сонорный — *л* («инструментирующий» целое стихотворение «Влага»):

С лодки скользнуло весло,  
Ласково млеет прохлада.  
Милый! Мой милый! — Светло,  
Сладко от беглого взгляда... и т. д.<sup>150</sup>

Гласные — *a* и *y*:

...Дыша духами и туманами,  
Она садится у окна...<sup>151</sup>

Или е в комбинации с и и м:

...И мне, мелькая мимо, дни  
Напоминают пенной сменой,  
Что мы — мгновенные огни  
Летим развеянную пеной...<sup>152</sup>

Или е в комбинации с в:

...И веют древними поверьями...<sup>153</sup>  
...Я вольный ветер, я вечно вею...<sup>154</sup>

Гласные — и, а, расположенные на метрически параллельных участках в строфе (в комбинации с сонорными — л, р):

Близ медлительного Нила, там, где озеро Мериды, в царстве пламенного Ра,  
Ты давно меня любила, как Озириса Изиды, друг, царица и сестра!  
И клонила пирамида тень на наши вечера...<sup>155</sup>

Подобные примеры можно умножить без конца...

б) Сложные комбинации из охарактеризованных выше типов качественных звуковых повторов также многочисленны и разнообразны. Вот несколько ярких образцов:

А. Белый:

И трудный гуд, и нудный зуд —  
Так ноет зуб, так нудит блуд...  
...Натянуто пустое дно, —  
Долдонит бебень барабана,  
Как нузо выпуклого жбана:  
И тупо, тупо бьет оно...  
Она пройдет — озарена:  
Огней зарней, неопалимеей...  
Надежда Львовна Зарина,  
Ее не имя, а — «во — и м я»...<sup>156</sup>

Ф. Сологуб:

И два глубокие бокала  
Из тонко-звонкого стекла  
Ты к светлой чаше подставляла  
И пену сладкую лила,  
Лила, лила, лила, качала  
Два тельно-алые стекла.  
Белей лилей, алее лала  
Бела была ты и ала...<sup>157</sup>

Вяч. Иванов:

...Прозрачность! ты лунною ризой  
Скользнула на влажные лона;  
Пленила дыхания мая  
И звук отдаленного лая  
И призраки тихого звона...<sup>158</sup>  
...Замирая, кликом бледным  
Кличу я: «Мне страшно, дева,  
В этом мороке победном  
Медно-скачущего Гнева»...  
А Сивилла: «Чу, как тупо  
Ударяет медь о плиты...  
То о трупы, трупы, трупы,  
Спотыкаются копыта»...<sup>159</sup>

Здесь вершина «заклинательной» силы символистского «напевного» стиха. Происходит своеобразная редукция значений слов и словосочетаний: «Лила, лила, лила, качала два тельно-алые стекла. Белей лилей, алее лала бела была ты и ала...». На каком языке это написано? Нужно сделать усилие, чтобы, вырвавшись из-под власти «чаровательной символики» звуков, осознать «обычные» значения данных слов и словосочетаний, «земной», логический смысл этих фраз. Но игнорировать звуковую символику, ее своеобразную суггетивность — значит стереть выразительность с поэтического языка символистов. Требования звуковой экспрессии подчиняют себе даже выбор формы слова, как бы погашая возникающую при этом смысловую невязку:

...Хлебну крепчающего чаю...<sup>160</sup>

Ритмико-фоническая структура «скрадывает» и неправильное употребление предлога — *к*:

...Кто нас двух, душой враждебной,  
Сблизить к общей цели мог?

и по меньшей мере необычное употребление предлога — *от*:

...Нас воззвал от двух дорог...<sup>161</sup>

«Чаровательная символика» звуковых «соответствий» санкционирует даже смысловой нонсенс — «огней неопалимей»:

...Огней зарней, неопалимей...

Она самым неожиданным образом изменяет семантический облик слова. Яркий пример дан в приведенной выше цитате из Вяч. Иванова, где слово «лай» утратило свои грубо-материальные признаки значения, лишено в общем языке и таинственности и музыкальности; слово «лай» приобрело высокопоэтический колорит, когда, посредством сопоставлений, «заигра-ла» музыкальная, звуковая форма этого слова.

Итак, символисты чрезвычайно расширили и углубили принцип рифмы и сделали собственно-рифму (т. е. разграничение ритмических рядов — стихов — при помощи фонического повтора) частным случаем «закона» звуковых соответствий. При этом, как можно было убедиться из анализа, для символистов характерны не просто «музыкальность» или «звуковая инструментовка» стиха в качестве некоторого аккомпанемента, сопровождающего смысл, но именно сближение понятий, сближение слов и образование словосочетаний по принципу фонического сходства. Иначе говоря, для символистов характерно стремление установить особого рода взаимосвязь между фонической и семантической стороной поэтической речи, стремление своеобразно этимологизировать, сближать по значениям слова и части слов, чтобы деформировать признаки значений и их связи.

Наиболее характерной для символистов организации качественной стороны звуков стиховой речи соответствовали и сопутствовали некоторые другие приемы «чаровательной символики» стиха. Здесь выступают и вопросы метрики с ритмикой и связанные с ними вопросы мелодики стиха.

Не останавливаясь на этих вопросах, отмечу лишь явления так называемого ритмико-синтаксического параллелизма. Символистскую поэзию характеризует, как видно из примеров, своеобразная ритмико-интонационная монотония, которая поддерживалась однообразием излюбленных символистами метрико-ритмических норм, перешедших к ним по наследству из поэзии XIX в., и, кроме того, необычайно развитой системой звуковых повторов и уподоблений.

Поэзия таинственных намеков, внушений и заклинаний, она характеризовалась — за редкими исключениями — синтактико-ритмическим строем,

далеким и от разговорной и от ораторской речи. Не на улице и не на форуме, а в «башне из слоновой кости» должен был звучать символистский стих. И эта предпосылка наложила на поэтическую речь отпечаток резкой обособленности. Кроме сложной организации звуковых подобиий, игравших и чисто композиционную роль, образуя так называемые «анафору», «эпифору», «стык», «кольцо» и др., особую замкнутость сообщал символистскому стиху ритмико-синтаксический параллелизм. Это значит, что синтаксическое уподобление одного отрезка речи другому, близлежащему, сообразовалось с ритмическим соответствием внутри стиха:

...Помню вечер, помню лето...<sup>162</sup>  
 ...Смолкли звоны, стихли речи...<sup>164</sup>

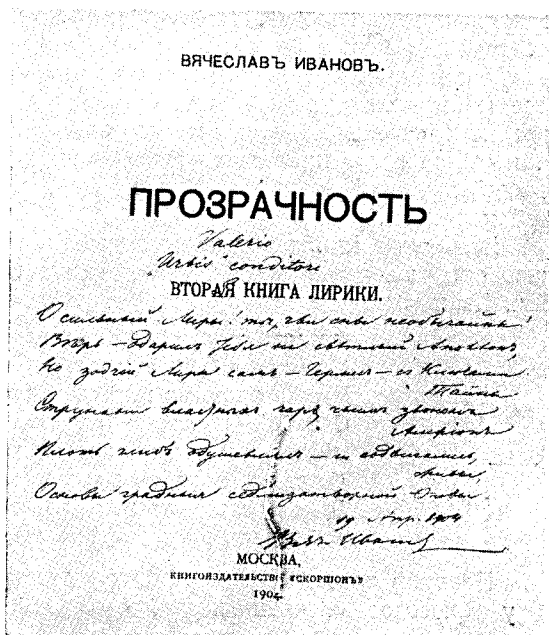
и между стихами:

...Робкой нищеты  
 Скорбные приметы:  
 Грубые предметы,  
 Темные черты...<sup>164</sup>  
 ...В твоём голосе возгласы моря,  
 На лице твоём жала огня...<sup>165</sup>  
 ...И сонная бездонная стихия  
 Топила нас,  
 И темная опромная Россия  
 Давила нас...<sup>166</sup>

Таковы простейшие случаи. Очевидно, что ритмико-синтаксический параллелизм подкреплял «чаровательную» инерцию стихового движения речи. Он, несомненно, входил в состав тех «тайн поэтической техники», о которых Брюсов писал, что полное овладение ими сделает «поэтов будущего истинными магами в области слова: их голосу слова будут подчиняться, как властным заклинаниям...»<sup>167</sup>.

VI

Казалось бы, позиция символистов обязывала их к большим отклонениям от общелитературных норм словаря и синтаксиса, обязывала неустан-



КНИГА ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА  
 «ПРОЗРАЧНОСТЬ» С СТИХОТВОРНОЙ  
 ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ  
 ВАЛЕРИЮ БРЮСОВУ  
 Собрание И. М. Брюсовой, Москва

но искать не только семантических неологизмов, но и лексических или же возрождать архаизмы. Обязывала и в области синтаксиса искать выхода из «обыденных» и «стылых» форм или путем нововведений или путем архаизации.

Действительно, словарь и синтаксис стихов Вяч. Иванова представляют исключительный яркий пример отхода от современной речи к старине. И словарь и синтаксис стилизованы так, что легко принять некоторые стихотворения за творчество современника Тредиаковского и Ломоносова, а не Чехова и Горького:

...Хвалите бога, слуги кар, —

Пила и жернов, млат и горн!

В огнях Сахар озера мар!

Грай-ворон туч, — и кручь и терн!..

...Кто волишь предъизбран — не вождельть?

Кто похищает, что — его от века?

Пустынный, кто возмог себе дозвельть?

Людей ловец, кто волит — человека?..

...Чей образ отрока над влагой обаяет?

Чьим отраженьем дух в создание музы рад?..<sup>168</sup>

Велеречиво-замысловатое, риторически усложненное «извитие словес» сочетается с воскрешением архаической лексики — церковнославянской и отчасти древнерусской (например, глаголы: «волит», «почиет», «емлет», «объемлет», «побораает», «изыдет», «зиждет», «мещет», «браздит», «отверз», «возжаждет», «приидет»; причастия: «поправый», «отвращена», «умирима»; существительные: «гридница», «брань», «рать», «зрак», «выя», «алчба», «праг», «столп», «раменами», «оцт» (оцет — уксус), «стогна», «зерцало», «крины», «лествица», «юдоли», «пещь», «ночь», «кущи», «сткло», «угль»; прилагательные: «горняя», «прозрительный», «полнощный», «милостный», «стремный», «буйственный», «склепный», «ристалищный», «благолепный», «мироносные», «пакирожденные», «огнезрачные» и т. п.), а также целой серии греческих слов: имен собственных и нарицательных («теревинф», «Адрастия», «кратэр», «Ниса», «биссос», «скимн», «Сивилла» и т. п.).

Язык Вяч. Иванова тяготеет к средневековью в соответствии с миро-созерцанием поэта. Характерно, что неологизмы Вяч. Иванова составлены в духе архаизмов. Таковы не только многочисленные сложные прилагательные (типа «златоржавый» или «молотобойный»), но и такие существительные, как «всещелье» или «титаноубийцы», глаголы «мятежиться», «днеет» или «бирюзует», прилагательные «неутомный», «чарая» или «безнорый» (зверь) и т. п. Неологизмы Вяч. Иванова носят тот же стилизованно-книжный характер.

Весь этот книжно-архаизованный, затрудненный уклад речи был шуточно отображен без особой утрировки в пародиях А. Измайлова на стихи Вяч. Иванова:

...Эрота выпренных и стремных крыльях на

От мирных пущ в волшбе мечты лечу далече.

Чувств пламенных посреди горю, как купина,

С тобой — безликой алчу встречи...

...Истомных средь моих яд чарый пролив,

Свершил я в душах сев. Взъярясь, взыграл дух Русский.

Доколь в пинтах жив Иванов Вячеслав,

Взбодрясь, волхвует Тредьяковский<sup>169</sup>.

Не мало архаизмов, играющих важную стилистическую роль, встретим и у Брюсова: «позлащенный», «возлюбить», «дерзновенный», «браздят»,

«чело», «воскрылия», «чресла», «затеplенный», «усллада», «лик», «длани», «десница», «перси», «победительный», «возлюбить», «выи» и мн. др. Однако, их роль проще, чем в языке Вяч. Иванова.

Если же обратиться к Блоку, то хотя и можно встретить у него такие слова, как «злато» или «персты», но придется признать, что архаика словаря или синтаксиса играет минимальную роль. Чтобы убедиться, достаточно сравнить любое стихотворение Вяч. Иванова с любым стихотворением Блока. Сложная, запутанная фраза так же мало характерна для Блока, как и пышные архаизмы Вяч. Иванова.

Точно так же нельзя пройти мимо богатейшего, неисчерпаемого каскада неологизмов у Андрея Белого (вот некоторые примеры из одной только поэмы «Первое свидание»: «протопырь», «опурпурь», «перевопросим», «звезденеет», «биноклит», «голубоглазит», «заогнит», «одымит», «оголубила», «ометеленный», «безвесый», «виеголовый», «пенснейное», «миголеты», «громарей», «ледынь» и т. п.).

Но вот поэтический язык Ф. Сологуба почти вовсе обходится без каких бы то ни было лексических неологизмов — ведь символом в определенном контексте может служить любое слово, самое обыкновенное: ночь, дорога, луна, вьюга, лес, скрипка, печаль, любовь, улица, смерть, солнце, собака, палач, рысак, туман... Даже семантические неологизмы типа лысеет — в значении «сверкает лысиной» (Белый) — чужды Сологубу<sup>170</sup>.

Таким образом, здесь открывается область индивидуальных своеобразий в языке отдельных символистов и, следовательно, область специальных исследований, посвященных языку того или иного представителя этой поэтической школы.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Antologie des poètes français contemporains... par G. Walch, tome deuxième, P., pp. 268—269.

<sup>2</sup> F. Brunetière, L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX siècle, P., 1906, t. I, p. 252.

<sup>3</sup> Насколько мне известно, выдержки на русском языке из манифеста Мореаса приводятся здесь впервые.

<sup>4</sup> «Кружево упраздняется в сомнении высочайшей игры». Ст. Малларме, — «Русские Символисты», вып. I, 1894, стр. 7.

<sup>5</sup> Там же, стр. 4.

<sup>6</sup> «Русские Символисты», вып. II, М., 1894, стр. 5—12.

<sup>7</sup> А. Белый, Символизм. Книга статей, «Мусагет», М., 1910, «Эмблематика смысла», стр. 118.

<sup>8</sup> А. Белый, О смысле познания, П., 1922, стр. 7.

<sup>9</sup> А. Белый, Символизм, «Эмблематика смысла», стр. 56.

<sup>10</sup> В. Брюсов, О искусстве, М., 1899, стр. 15, 20—23.

<sup>11</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, «Скорпион», М., 1908, т. I, стр. 54.

<sup>12</sup> Ф. Сологуб, Собрание сочинений, «Шиповник», СПб., т. V, стр. 174, 176, 148, 115.

<sup>13</sup> В. Брюсов, Ключи тайн, — «Весы», 1904, № 1, стр. 3—21.

<sup>14</sup> А. Белый, Арабески, «Символизм, как миропонимание», стр. 224—225.

<sup>15</sup> Стих П. Верлена: «Музыка прежде всего».

<sup>16</sup> Эллис, Русские символисты, «Мусагет», М., 1910, стр. 23.

<sup>17</sup> А. Белый, Арабески, «Об итогах развития нового русского искусства», стр. 258.

<sup>18</sup> Вяч. Иванов, Борозды и межи, «Опыты эстетические и критические», «Мусагет», М., 1916; «Заветы символизма», стр. 134.

<sup>19</sup> Вяч. Иванов, Борозды и межи, «Заветы символизма», стр. 133; Д. Мережковский, О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы, стр. 63.

<sup>20</sup> Вяч. Иванов, Борозды и межи, «Заветы символизма», стр. 134.

<sup>21</sup> В. Брюсов, О искусстве, М., 1899, стр. 29.

<sup>22</sup> А. Белый, Символизм, «Магия слов», стр. 429.

<sup>23</sup> А. Белый, О смысле познания, 1920, стр. 57.

<sup>24</sup> А. Белый, Символизм, «Магия слов», стр. 440.



<sup>25</sup> А. Белый, О смысле познания, стр. 65, 69. Кроме указаний на «духовную науку» мистика Р. Штейнера, А. Белый ссылается на евангельское изречение: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог...» и на Гермеса Трисмегиста: «Слово божие снизошло в низшие сферы к творению природы...» (Poimander) и т. п. Таким образом, в полупоэтической форме восстанавливаются и варьируются древние учения магической литературы о сверхъестественном могуществе и божественной природе слова — логоса (L. Ménard, Hermès Trismégiste; E. Lévi, Histoire de la Magie; С. Трубецкой, Учение о логосе и мн. др.).

<sup>26</sup> А. Белый, Символизм, «Магия слов», 1909, стр. 434.

<sup>27</sup> Там же, стр. 431, 432, 433.

<sup>28</sup> Там же, стр. 433, 436.

<sup>29</sup> А. Белый, Жезл Аарона, — сб. «Скифы», I, 1917, стр. 156, 158, 160. За мистическим налетом и фантастическими очертаниями нарисованной здесь картины первобытного состояния звуковой речи нетрудно разглядеть и действительное основание — магическую функцию звуковой речи в первобытном трудовом процессе примитивного человеческого коллектива.

<sup>30</sup> А. Белый, Символизм, «Магия слов», стр. 434.

<sup>31</sup> Вяч. Иванов, Борозды и межи, «Заветы символизма», стр. 127.

<sup>32</sup> Там же, стр. 130—131.

<sup>33</sup> Там же, стр. 129. Термин аналитическое и синтетическое суждение взяты из языка кантовской философии.

<sup>34</sup> К. Бальмонт, Поэзия как волшебство, «Скорпион», М., 1915, стр. 82, 21.

<sup>35</sup> В. Брюсов, Поэзия и проза (Размышления по поводу), — «София», 1914, № 6, стр. 86—87.

<sup>36</sup> Вяч. Иванов, Борозды и межи, «Мысли о символизме», стр. 155.

<sup>37</sup> Вяч. Иванов, По звездам. Опыт философские, эстетические и критические, «Оры», СПб., 1909, стр. 39.

<sup>38</sup> Там же, Борозды и межи, «Заветы символизма», стр. 135.

<sup>39</sup> Вяч. Иванов, Борозды и межи, «Мысли о символизме», стр. 156—157.

<sup>40</sup> Вяч. Иванов, Кормчие звезды. Книга лирики, СПб., 1903, стр. 178.

<sup>41</sup> Вяч. Иванов, По звездам, стр. 40.

<sup>42</sup> А. Белый, Символизм, «Магия слов», стр. 440.

<sup>43</sup> Там же, стр. 448.

<sup>44</sup> А. Потебня, Мысль и язык, 3-е изд., Харьков, 1913, стр. 145—153. Эта работа написана под влиянием философско-лингвистических идей В. Гумбольдта и Штейнтала.

<sup>45</sup> А. Белый, Символизм, «Комментарии», стр. 575.

<sup>46</sup> А. Потебня, Мысль и язык, 1913, стр. 154. Вот пояснения Потебни. Предложив в качестве примера фольклорное сравнение: чистая вода течет в чистой речке, а верная любовь в верном сердце, Потебня пишет: «Чтобы... различить внутреннюю и внешнюю форму в художественном произведении, нужно найти такой случай, где бы потерянная эстетичность впечатления могла быть восстановлена только сознанием внутренней формы... Чего недостает нам для понимания такого, например, сравнения?.. Нам недостает... законности отношения между внешнею формою, или, лучше сказать, между тем, что должно стать внешнею формою и значением... Формою поэтического произведения будет не звук, первоначальная внешняя форма, а слово, единство звука и значения. В приведенном сравнении то, к чему стремится и на чем останавливается умственная деятельность, есть мысль о любви, которой исполнено сердце... Это содержание... существует для нас в форме, составляющей содержание первого двуступища. Образ текучей светлой воды (насколько он выражен в словах) не может быть, однако, внешнею формою мысли о любви; отношение воды к любви... внешнее и произвольное... Законная связь между водою и любовью установится только тогда, когда дана будет возможность, не делая скачка, перейти от одной из этих мыслей к другой, когда, например, в сознании будет находиться связь света, как одного из эпитетов воды, с любовью. Это третье звено, связующее два первые, есть именно внутренняя форма, — иначе символическое значение выраженного первым двуступищем образа воды. Итак, для того, чтобы сравнение воды с любовью имело для нас эстетическое значение, нужно, чтобы образ, который прежде всего дается сознанию, заключал в себе указание на выражаемую им мысль» («Мысль и язык», 1913, стр. 148, 149, 150).

<sup>47</sup> Там же, стр. 167.

<sup>48</sup> Психологизм, вообще не способный служить базой науки о языке, был у Г. Штейнтала и затем у Потебни самым плоским и примитивным; они опирались на ассоциативную психологию Гербарта.

<sup>49</sup> А. Белый, Символизм, «Комментарии», стр. 577. Имеется в виду работа Нуаре «Der Ursprung der Sprache», в которой символисты не могли не усмотреть

некоторого сходства во взглядах с Потебней. Объективно взгляды Нуаре на генезис языка были много вернее точки зрения Потебни.

<sup>50</sup> А. Белый, Символизм, «Магия слов», стр. 446, 447, 448.

<sup>51</sup> Бенедетто Кроче, Эстетика, как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. I, Теория, М., 1920, стр. 3, 6, 11.

<sup>52</sup> А. Белый, Символизм, «Магия слов», стр. 447.

<sup>53</sup> Ф. Сологуб, Творимая легенда, первая часть романа «Навь чары», гл. I, альманах «Шиповник», кн. III, стр. 189.

<sup>54</sup> Поэтому дальнейший анализ коснется языка только символической лирики.

<sup>55</sup> З. Гиппиус, Собрание стихов 1889—1903 гг., «Скорпион», М., 1904, стр. 39.

<sup>56</sup> Вяч. Иванов, Прозрачность. Вторая книга лирики, «Скорпион», М., 1904, стр. 86.

<sup>57</sup> Там же, стр. 89.

<sup>58</sup> О. Мандельштам, О природе слова, «Истоки», 1922, стр. 10.

<sup>59</sup> З. Гиппиус, Собрание стихов 1889—1903 гг., стр. 115—116.

<sup>60</sup> Вяч. Иванов, *Cor ardens*, ч. I.

<sup>61</sup> Там же, ч. II, «Любовь и смерть», «Скорпион», М., 1911, стр. 116.

<sup>62</sup> Там же, ч. II, стр. 94.

<sup>63</sup> Сам Вяч. Иванов, в виде примечания к цитируемому стихотворению, приводит цитату из А. Веселовского, разъясняющую значение этого слова, — «*Cor ardens*», ч. II, стр. 207.

<sup>64</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, т. II, М., 1908, стр. 135.

<sup>65</sup> В. Брюсов, Семь цветов радуги, стихи 1912—1915 гг., М., 1916, стр. 165.

<sup>66</sup> Вяч. Иванов, *Cor ardens*, ч. I, стр. 11.

<sup>67</sup> Там же, стр. 34.

<sup>68</sup> В. Ходасевич, *Iuvenijia* Брюсова, — «София», 1914, № 2, стр. 64—67.

<sup>69</sup> Этот образ послужил критике благодарной мишенью для нападок с легкой руки Вл. Соловьева, который признал стихотворение лишенным всякого смысла и заметил, что обнаженному месяцу всходить при луне не только неприлично, но и вовсе невозможно, так как месяц и луна суть только названия для одного и того же предмета (рецензия на третий выпуск «Русских Символистов», — «Вестник Европы», 1895, № 10).

<sup>70</sup> См. выше, стр. 77.

<sup>71</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, т. II, стр. 187.

<sup>72</sup> Употребляем здесь это понятие в самом широком его значении.

<sup>73</sup> От реального к реальнейшему.

<sup>74</sup> А. Блок, Стихотворения, кн. III, М., 1916, стр. 158.

<sup>75</sup> В. Жирмунский, Поэзия Александра Блока, П., 1922, стр. 55. Там же анализ «сердец над бездной», «рысака под бездной» и других многочисленных примеров блоковских метафор.

<sup>76</sup> В. Соловьев, Рецензия на третий выпуск «Русских Символистов», «Вестник Европы», 1895, № 10.

<sup>77</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, т. I, стр. 202.

<sup>78</sup> «Русские Символисты. Лето 1895 года», М., 1895. Перевод из Метерлинка.

<sup>79</sup> А. Белый, Звезда. Новые стихи, П., 1922, стр. 64.

<sup>80</sup> А. Блок, Стихотворения, т. I, «Мусагет», М., 1916, стр. 68.

<sup>81</sup> К. Бальмонт, Будем как Солнце, 1912, стр. 205, 178, 13.

<sup>82</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, т. I, стр. 4; т. II, стр. 33, 37, 142. Ср. указания и замечания В. Жирмунского в его работе «Валерий Брюсов и наследие Пушкина», П., 1922, стр. 27, 98.

<sup>83</sup> Вяч. Иванов, Кормчие звезды, стр. 197.

<sup>84</sup> Там же, Прозрачность, 1904, стр. 58.

<sup>85</sup> К. Бальмонт, Будем как Солнце, 1912, стр. 93.

<sup>86</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, т. II, 1908, стр. 144, 145, 141.

<sup>87</sup> Своеобразный рекорд «критики» побил высококомический пурист А. Шемшурин своей книгой «В. Брюсов и русский язык», М., 1908.

<sup>88</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, т. I, стр. 188; т. II, стр. 135.

<sup>89</sup> Ленин, Философские тетради, изд. ВКП(б), 1934, стр. 281, 283.

<sup>90</sup> Ленин, Философские тетради, стр. 335, 336. Подчеркнуто всюду Лениным.

<sup>91</sup> Вяч. Иванов, Прозрачность, 1904, стр. 3.

<sup>92</sup> И. Анненский, Книга отражений, «Бальмонт-лирик», СПб., 1906, стр. 204.

<sup>93</sup> К. Бальмонт, Будем как Солнце, 1912, стр. 13, 16.

<sup>94</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья. Собрание стихов, «Скорпион», М., 1908, тт. I, II, стр. 120 (I), 121 (I), 5 (I), 195 (I), 177 (I), 145 (I), 221 (II), 227 (II), 4 (I).

<sup>95</sup> В. Брюсов, Неизданные стихотворения, 1935, стр. 486.

- <sup>96</sup> И. Анненский, Книга отражений, 1906, стр. 204.
- <sup>97</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, т. I, II, стр. 16 (I), 12 (I), 93 (I), 148 (I), 150 (I), 159 (I), 179 (I), 194 (I), 199 (I), 200 (I), 217 (II), 220 (II), 223 (II), 216 (II), 142 (II).
- <sup>98</sup> Вяч. Иванов, Прозрачность, стр. 5, 36, 64; ч. I, стр. 122, 116; ч. II, стр. 153.
- <sup>99</sup> А. Белый, Звезда, стр. 11, 17, 19, 58, 59, 64.
- <sup>100</sup> А. Белый, Стихотворения, изд. Гржебина, 1923, стр. 243, 295, 314, 316, 418, 423, 424, 425, 429.
- <sup>101</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, тт. II и III, стр. 4 (II), 5 (II), 13 (II), 31 (II), 32 (II), 44 (II), 47 (II), 51 (II), 12 (III), 49 (III).
- <sup>102</sup> К. Бальмонт, Будем как Солнце, 1912, стр. 15, 124, 35, 37, 20; Только любовь, 1913, стр. 91, 11, 89.
- <sup>103</sup> А. Блок, Стихотворения, кн. I и III, 1916, стр. 68 (I), 110 (I), 121 (I), 133 (I), 156 (I), 178 (I), 183 (I), 191 (I), 204 (I), 225 (I), 17 (III), 217 (III), 222 (III).
- <sup>104</sup> А. Блок, Стихотворения, кн. III, 1916, стр. 255.
- <sup>105</sup> И. Анненский, Книга отражений, «Бальмонт-лирик», СПб., 1906, стр. 206 — 207, 205 — 206.
- <sup>106</sup> Вяч. Иванов, Cor ardens, ч. I, стр. 117; Кормчие звезды, стр. 49; Прозрачность, стр. 33; Cor ardens, ч. I, стр. 59; Кормчие звезды, стр. 271.
- <sup>107</sup> Вяч. Иванов, Cor ardens, ч. I, стр. 120, 19, 62, 63, 103; Кормчие звезды, стр. 140, 203; Прозрачность, стр. 61.
- <sup>108</sup> А. Белый, Первое свидание. Поэма, «Алконост», 1921, стр. 43, 41, 40, 7; Звезда. Новые стихи, П., 1922, стр. 29, 27, 22; Стихотворения, 1923, стр. 58, 30; Золото в лазури, «Скорпион», 1904, стр. 33.
- <sup>109</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, 1908, ч. II, стр. 149; Семь цветов радуги, стр. 84, 125; Зеркало теней, стр. 95, 155, 101.
- <sup>110</sup> А. Белый, Глоссолалия. Поэма о звуке, «Эпоха», Берлин, 1922.
- <sup>111</sup> А. Белый, Символизм, стр. 179.
- <sup>112</sup> А. Блок, Возмездие, 1922, стр. 12.
- <sup>113</sup> Вяч. Иванов, Прозрачность, стр. 62.
- <sup>114</sup> А. Белый, Первое свидание, стр. 12.
- <sup>115</sup> Там же, стр. 44, 12, 11, 59, 46.
- <sup>116</sup> Там же, стр. 9.
- <sup>117</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, т. II, стр. 135, 162, 163.
- <sup>118</sup> А. Белый, Первое свидание, стр. 11, 12.
- <sup>119</sup> Там же, стр. 15.
- <sup>120</sup> Вяч. Иванов, Прозрачность, стр. 34.
- <sup>121</sup> А. Белый, Первое свидание, стр. 65, 13.
- <sup>122</sup> Там же, стр. 13, 6.
- <sup>123</sup> Там же, стр. 9.
- <sup>124</sup> В. Брюсов, Опыты, М., 1918, стр. 85, 86.
- <sup>125</sup> А. Блок, Стихотворения, кн. III, 1916, стр. 21.
- <sup>126</sup> В. Брюсов, Семь цветов радуги, 1916, стр. 90, 91. Принцип омонимической композиции подхватил и широко использовал В. Хлебников, который во многих отношениях следовал по стопам символистов (см. В. Гофман, Язык литературы, 1936; Языковое новаторство Хлебникова, стр. 185 — 240).
- <sup>127</sup> «Сатирикон», 1913, № 7 («Зеркало теней в кривом зеркале»).
- <sup>128</sup> Измайлов, Кривое зеркало, Пародии и шаржи, стр. 3.
- <sup>129</sup> К. Бальмонт, Будем как Солнце, 1912, стр. 42.
- <sup>130</sup> Вяч. Иванов, Прозрачность, стр. 13, 17; стр. 116, 20; Кормчие звезды, стр. 65, 66.
- <sup>131</sup> А. Белый, Первое свидание, стр. 16, 25; Звезда, стр. 23.
- <sup>132</sup> К. Бальмонт, Только любовь, 1913, стр. 91.
- <sup>133</sup> А. Белый, Первое свидание, стр. 21, 63.
- <sup>134</sup> Ф. Сологуб, Стихи, т. V, «Шиповник», стр. 72, 71.
- <sup>135</sup> А. Белый, «Первое свидание», стр. 17, 9, 8, 10.
- <sup>136</sup> К. Бальмонт, Горящие здания, 1914, стр. 41.
- <sup>137</sup> К. Бальмонт, Под Северным небом, «Скорпион», М., 1914, стр. 4.
- <sup>138</sup> Вяч. Иванов, Прозрачность, стр. 32.
- <sup>139</sup> Ф. Сологуб, Стихи, т. I, «Шиповник», стр. 197; т. V, стр. 70.
- <sup>140</sup> А. Белый, Первое свидание, стр. 13, 63.
- <sup>141</sup> Там же, стр. 12.
- <sup>142</sup> Ф. Сологуб, Стихи, т. V, стр. 15.
- <sup>143</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, т. II, стр. 137.
- <sup>144</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, т. II, 1908, стр. 145.
- <sup>145</sup> А. Белый, Первое свидание, стр. 48.
- <sup>146</sup> Там же, стр. 61.

- <sup>147</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, т. I, 1908, стр. 190.  
<sup>148</sup> А. Белый, Первое свидание, стр. 45.  
<sup>149</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, т. I, 1908, стр. 38.  
<sup>150</sup> К. Бальмонт, Будем как Солнце, 1912, стр. 21.  
<sup>151</sup> А. Блок, Стихотворения, кн. II, 1916, стр. 143.  
<sup>152</sup> А. Белый, Звезда, 1922, стр. 10.  
<sup>153</sup> А. Блок, Стихотворения, кн. II, 1916, стр. 143.  
<sup>154</sup> К. Бальмонт, Тишина, «Скорпион», 1914, стр. 66.  
<sup>155</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, т. III, 1909, стр. 41.  
<sup>156</sup> А. Белый, Первое свидание, стр. 46, 47.  
<sup>157</sup> Ф. Сологуб, Стихи, т. IX, «Шиповник», стр. 194.  
<sup>158</sup> Вяч. Иванов, Прозрачность, стр. 4.  
<sup>159</sup> Там же, *Cor ardens*, ч. I, стр. 51.  
<sup>160</sup> А. Белый, Первое свидание, стр. 20.  
<sup>161</sup> В. Брюсов, Пути и перепутья, т. II, стр. 176.  
<sup>162</sup> Там же, стр. 139.  
<sup>163</sup> А. Блок, Стихотворения, кн. II, стр. 94.  
<sup>164</sup> Ф. Сологуб, Стихи, т. IX, стр. 89.  
<sup>165</sup> А. Блок, Стихотворения, кн. III, стр. 238.  
<sup>166</sup> А. Белый, Звезда, стр. 33.  
<sup>167</sup> В. Брюсов, Опыты, стр. 40.  
<sup>168</sup> Вяч. Иванов, Прозрачность, стр. 100, 34.  
<sup>169</sup> А. Измайлов, Кривое зеркало, стр. 11, 12.  
<sup>170</sup> «Стыдливо низится Егоров; Лысеет химик Каблуков — Проходит в топот каблуков...» (А. Белый, Первое свидание, стр. 59).