

25. У Варвары Афанасьевны и Петра Николаевича Юшковых было четверо дочерей: Анна (1786–1864), Мария (1787–1809), Авдотья (1789–1877), Екатерина (1790–1817).
26. Так звала Анну Петровну М.Г. Бунина.
27. Мать велела дочерям дружить с Анетой, а они восприняли это как запрещение дружить между собой. Естественно, что невольная виновница разлада не могла вызывать у них симпатию (Русская мысль. 1883. № 2. С. 266–285).
28. Русский биографический словарь. Пг., 1916. Т. 7. С. 2.
29. Русская мысль. 1883. № 2. С. 267.
30. Вымысла (нем.).
31. Истины (нем.).
32. Уткинский сборник. С. 81.
33. Канторович И. Салон Авдотьи Петровны Елагиной // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 165–209.
34. Правительственный вестник 1904. № 96. С. 1.
35. РСФСР. Т. 7. С. 454–455.
36. Бекетова Н. Зонтаг Анна Петровна // Материалы по истории русской детской литературы (1750–1855) Вып. 1–2. М., 1927. С. 167–185. К. Зейдлиц называет автором Авдотью Юшкову.
37. Мой дорогой брат (фр.).
38. От слов "очень рада" до "так много" – опубликовано П. Бартевым в Русском архиве (1883. Кн. 1. С. 212). От слов "скажу вам" до "не выключая барона" – там же. С. 212–213.
39. Просьба эта могла быть связана с тем, что Жуковский уже посвятил Зонтаг стихи в «Вестнике Европы» за 1808 год. Ей же было посвящено интимное стихотворение «Свайсток».
40. Ростопчин Ф.В. (1763–1826) – граф, гос. деятель, писатель; в 1812–1813 гг. генерал-губернатор Москвы.
41. Комедия французской писательницы мадам Жанлис (1746–1830) «Монастырь».
42. Соковнин Сергей Михайлович – воспитанник московского благородного пансиона, приятель Жуковского, Вяземского, Батюшкова. Служил в архиве коллегии иностранных дел.
43. Свечин Николай Петрович – муж племянницы Жуковского М.Н. Вельяминовой.
44. Каченовский М.Т. (1775–1842) – историк, журналист, профессор Московского ун-та. Издавал журнал «Вестник Европы».
45. Уткинский сборник. С. 136.
46. Русская мысль. 1883, февраль. С. 279.
47. Леонович Я.Л. Письма Пушкина к жене // А.С. Пушкин. Письма к жене. Л., 1986. С. 88.
48. Лотман Ю.М. Очерки по истории русской культуры // Из истории русской культуры. Т. 6. М., 1996. С. 119.
49. Вяземский П.А. Объяснения к письмам В.А. Жуковского // Русский архив. 1868. № 16. С. 875–876.
50. Русская мысль. 1883. № 2. С. 282–284.
51. Иезуитова Р.В. Жуковский и его время. Л., 1989. С. 208–212.
52. Жуковский В.А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 473.
53. Арзамас. Кн. 1. С. 22.
54. Жуковский В.А. Собрание сочинений. Т. 4. С. 397.
55. Веселовский А.Н. В.А. Жуковский: Поэзия чувства и сердечного воображения. М., 1999. С. 71.
56. Жуковский В.А. Собрание сочинений. Т. 4. С. 451.
57. Я люблю семью сильнее, чем себя, но родину – сильнее, чем семью, а человечество сильнее, чем родину (фр.).
58. Толстой Л.Н. Война и мир. М., 1962. Т. 3. С. 200.
59. Зонтаг А.П. Путешествие на луну // Русский архив. 1904. № 11–12. С. 589–599.
60. Московский телеграф. 1825. № 22. С. 194.
61. Рифмованная проза (фр.).
62. Рассказывая о Москве, говорит (фр.).
63. Вот это поэзия! (фр.).
64. ... это то, что позволяет ей отличить мой почерк от почти такого же ... (фр.).
65. Побочная дочь В.И. Протасова.
66. ... из любезности к Вам. (фр.).
67. Украшенный пудинг (анг.), свадебный пирог (анг.).

**Е.В. Сомова**

## ПУШКИНСКИЙ «ПРОРОК» НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ: ИДЕЙНЫЕ И СЮЖЕТНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

Среди пушкинских образов, актуализированных культурным и художественным сознанием Серебряного века, два занимают особое место: Пророк и Медный всадник. Но если последний, связанный с катастрофическим переживанием истории [1], при-

обретает статус новой мифологемы, главным образом, в рамках «петербургского текста» рубежа веков, то образ, сюжет и идея пророка входят в философско-религиозную и литературно-эстетическую проблематику эпохи в целом

Оказавшись в точке пересечения культовой для общественно-культурного сознания конца XIX – начала XX веков *темы* творчества и творческой личности со знаковым для Серебряного века именем Пушкина, его «Пророк» не мог, в свою очередь, не стать знаковым текстом.

Самоопределение эпохи относительно Пушкина базировалось на осмыслении роли Пушкина в национальном культурно-религиозном сознании, его места в истории русской литературы. И прежде всего это осмысление шло через идею пророчества, прямо или косвенно связываясь с образом Пророка.

Русские религиозные философы С. Булгаков и И. Ильин говорили о божественной предначертанности пророческого призвания Пушкина. При этом Булгаков считал, что при жизни Пушкин далеко не всегда следовал ему, но всё искупила его мученическая христианская кончина [2]. Н. Бердяев же, напротив, задавался вопросом: «... в жертве гения, в его творческом искуплении нет ли иной святости перед Богом, <...> равнодостоинной канонической святости?» «Я верю глубоко, – продолжал Бердяев, – что гениальность Пушкина, перед людьми как бы губившая его душу, перед Богом равна святости Серафима «Саровского», спасавшей его душу. Гениальность, есть иной религиозный путь, равноценный и равнодостоинный пути святости» [3].

В размышлениях о Пушкине и русской литературе образ пророка был востребован в различных смысловых контекстах, хотя с поэтом, как правило, не отождествлялся. Так, И. Анненский считал, что Пушкин, описавший в «Пророке» «библейский» тип поэта – пассивную форму гения, «сосуд со скрытым в нем и вечно бодрым пламенем» [4], сам принадлежал к противоположному типу – Прометей, деятель, гений, в котором преобладает активно-творческое начало. Согласно этой концепции, «пророками» в русской литературе были Гоголь, Толстой, Достоевский.

Мережковский, наоборот, видел в Пушкине поэта христианского типа, хотя совсем на ином основании. Вычерчивая метафизический вектор пути Лермонтова, он сопоставляет его с пушкинским, приходя к парадоксальному, но лишь на первый взгляд, выводу:

«Голос Божий пророку  
Глаголом жги сердца людей –

услыхал Пушкин, но не последовал ему, не сделался пророком, идущим к людям, а предпочел остаться жрецом, от людей уходящим <...>

В жизни Пушкин весь на людях, но в творчестве один.

Ты – царь, живи один

Лермонтов обратно: в жизни один, в творчестве идет к людям, пусть не доходит, но идет <...>.

У Пушкина жизнь стремится к поэзии, действие к созерцанию; у Лермонтова поэзия стремится к жизни, созерцание – к действию <...>.

В христианстве – движение от «сега мира» к тому, *отсюда туда*, у Лермонтова обратное движение – *оттуда сюда*» [5].

В полемике об «апоглическом» и «иррациональном», «эзотерическом» Пушкине [6] звучит голос В. Ходасевича: «... в мире не всё было для него гармонией и не всё ограничивалось очевидностью. Проникал он в те области, где уже вняты и «неба содроганье», и «горный ангелов полет», и «гад морских подводный ход», и «дольней лозы прозябанье». Но – сказать ли? Сам Пушкин не обрел до конца тех звуков, коими выражается *подобное*. Отчасти потому-то вызывает его поэзия такие споры, что улавливать, открывать у Пушкина эти звуки так заманчиво – и так трудно. Пушкин

многое смутно еще только рвался понимать, многое еще было необъяснимо на его языке < > Тютчев был весь охвачен тем, что Пушкин только еще *хотел* понять Язык, которому Пушкин еще только *учился*, Тютчев уже *знал*» [7]

Оригинальный образно-смысловой вариант предложил А. Бенуа. Он метафорически представил роль Пушкина в русской культуре через сюжет его «Пророка», контактировав его с салериевской характеристикой Моцарта «Он – серафим, явившийся на перепутье русской культуры, давший ей огненный глагол, открывший ей вещи зеницы, а затем улетевший» [8]

Наследуя от русской поэтической традиции тему поэта-пророка и сближая ее с идеей поэта как высшего, избранного существа, генетически восходящей к романтикам поэты рубежа веков (и в первую очередь символисты) апеллировали не только к «Пророку» Пушкина, но и к «Пророку» Лермонтова. По поводу последнего в нашем литературоведении доминируют два наблюдения, равно справедливых

– «Пророк» Лермонтова является «антитезой одноименному пушкинскому стихотворению» [9],

– «Лермонтов начинает своего «Пророка» как раз с того момента, на котором заканчивает свое стихотворение Пушкин» [10]

На первый взгляд в стороне остается «третий» «Пророк» русской литературы – некрасовский «Третьим» его назвала М. В. Нечкина [11], но, думается, это достаточно условно. Действительно, допустимо усмотреть в некрасовском «Пророке» идейно-тематическую преемственность и даже трактовать его как третий этап единого метафизического сюжета о природе поэта и его назначении (I – пушкинский – рождение поэта, объявление ему пророческой миссии, II – лермонтовский – поражение миссии, бегство обратно в пустыню, III – некрасовский – сознательно-жертвенное возвращение к людям). Подобная ассоциативная логика сближения возможна для культурного сознания русского читателя, и, может быть, ее сознательно учитывал Некрасов, давая своему стихотворению название «Пророк» [12]. Но все же говорить о «третьем» «Пророке» как о продолжении двух первых вряд ли возможно. Некрасовский пророк, в отличие от пушкинского и лермонтовского, является не символическим воплощением абсолютного поэта, а конкретным общественно-политическим деятелем – Н. Г. Чернышевским (налицо функциональное использование символа), его посылает к людям не христианский Бог, единый и сущий, а «Бог гнева и печали» – образная персонафикация гражданской совести и ответственности [13]. Тем не менее, некрасовский «Пророк» опосредованно и, может быть, не всегда осознанно входит в семантическое поле восприятия «пророческой» традиции русской поэзии художественным сознанием Серебряного века.

Именно «Пророк» Некрасова, в целом более чуждый эпохе рубежа XIX–XX веков нежели пушкинский и лермонтовский, оказывается объективно ближе ей в следующих аспектах. Во-первых, своего рода «вторичной» мифологизацией образа и сюжета (созданный на основе переосмысления библейского мифологического сюжета литературный миф о поэте-пророке актуализируется в качестве средства мифологизации конкретной личности и ее человеческой биографии). Как известно, мифотворчество – универсальная примета русского символизма – распространялось и на «создание поэм из собственной жизни» – то, что известно нам как концепция жизнотворчества.

Во-вторых, в некрасовском «Пророке» яснее всего прослеживается идея жертвенного служения людям, понимание пророческой миссии как христовой жертвы. Эта линия – с гуманистическим акцентом – доминирует в творческом самосознании Блока, определяя вектор пути в его «трилогии вочеловечения», с гражданским – в поэтической идеологии Маяковского.

В контексте философско-эстетических исканий Серебряного века лермонтовский «Пророк», бегущий от людей, и некрасовский, спешащий к людям (речь идет о конкретных текстах, а не об идейно-эстетической позиции их авторов, во всяком случае, Лермонтова), могут быть представлены в качестве иллюстрации теоретической оппозиции «искусство для жизни» – «искусство для искусства» – вечной и вечно актуальной, как оценил ее Вяч. Иванов: «Спор о назначении искусства – о том, оправдывается ли оно внутренне собою самим как «искусство для искусства» или же нуждается в оправдании жизнью как «искусство для жизни» – этот, провозглашаемый решенным и все же не решенный в глубине нашей души спор» [14]. «Этот спор длится уже много веков, не приводя ни к каким результатам», – вторит Иванову Н. Гумилев [15]. Но именно на рубеже веков, в эстетике символизма эта теоретическая оппозиция частично была снята: концепции «искусства для жизни» и «чистого искусства» синтезировались в теургической идее, предельно расширяющей границы искусства и выводящей творческий акт из сферы культуры в сферу бытия. И те, что считали жизнь первичной по отношению к искусству (И. Анненский, А. Блок, позже – В. Маяковский), и те, что ставили искусство выше жизни (В. Иванов, А. Белый, Н. Бердяев), сходились в том, что оно должно влиять на жизнь, что именно творчество призвано пересоздать мир. И, конечно, здесь не мог быть не востребован «образец величайших синтезов» [16] – Пушкин. Условно схематизируя, можно сказать, что от лермонтовского и некрасовского пророков Серебряный век возвращался к самому емкому – пушкинскому.

«Пророк» Пушкина – произведение, отвечавшее мифотворческим потребностям эпохи рубежа веков. Само воспринимаемое как образец мифотворчества, оно, что еще более важно, содержало в себе потенции генерирования новых мифологических смыслов, и в первую очередь – теургической идеи.

Характерен пример, приводимый В. Мусатовым: «Эллис, поклонник Ницше, Малларме и «синтетического безумия» Вагнера, провозгласил как последнюю цель культуры «метаморфозу органов человеческой личности» [17]. Комментируя этот случай едва ли не подсознательной пушкинской аллюзии, литературовед отмечает: «Культурная память русского читателя в этом случае безошибочно должна была вспомнить пушкинского «Пророка», хотя никакие намеков на Пушкина Эллис не делал. Метафорическая логика этого стихотворения, возведенная в степень религиозного жизнетворчества, оказывалось звеном, соединяющим национальную поэтическую (шире – культурную) традицию с философскими построениями символизма» [18].

Путь идеи пророчества определяет путь русского символизма. Символизм 1890-х годов (так называемое декадентство) востребовал опыт классического романтизма на новом кризисном витке общественного сознания, выдвинув на первый план творческую личность декадентско-неоромантического типа, выстраивающую парадигму взаимоотношений с миром как систему «отказов». Младосимволизм 1900-х годов, впитавший идеи мифопоэтической философии Вл. Соловьева, кардинально видоизменил концепцию отверженной романтической личности, оплодотворив ее теургической мессианской идеей. Происходит поворот художника-творца к миру, ему суждено сыграть ведущую роль в будущем преображении мира, создании «вселенского духовного организма». Об этом, в частности, пишет Вяч. Иванов, противопоставляя романтически-декадентским установкам («романтизму в прошлом») новую символистскую доктрину «романтизма в будущем» – Иванов называет ее «концепцией мессианизма», «пророчеством». «Под пророчеством мы понимаем <...> некоторую творческую энергию, утверждающую и зачинающую будущее, революционную по существу – тогда как романтизм не имеет и не хочет иметь силы исторического чадородия» [19].

Существенно, что сам «духовный отец» младосимволизма Вл. Соловьев говорил об истинном, высшем понимании смысла творчества именно на примере пушкинского

«Пророка», противопоставляя заложенную в нем идею декларируемым декадентами (в его терминологии «гиперэстетам») панэстетизму и аморализму.

Поэтапно, построчно анализируя в работе «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» пушкинского «Пророка», Соловьев, дойдя до «грешного языка» и «кровавой десницы» Серафима, пишет: «Если бы Пушкин прибавил только кровавые действия Серафима, без их нравственного основания, он заслужил бы искренний восторг тех неистовых гиперэстетов, которые от идеи безразличия добра и зла перешли к сатаническому почитанию «прекрасного» злодейства, «святой» жестокости, «небесного» зверства.

Но беда в том, что действие Серафима имеет у Пушкина внутренний смысл, и притом самый неприятный для гиперэстетической тенденции: язык вырывается не ради красоты этого хирургического «жеста», а ради пользы, и притом – что еще ужаснее – ради пользы нравственной. грешный, празднословный и лукавый язык человеческих страстей и слабостей нужно заменить жалом сосредоточенного и мудрого слова < >

Пушкин не был ни гиперэстетом, ни даже эстетом, а просто поэтическим гением поэтому он не мог угодить ни тем, ни другим; зато угодил истине» [20].

Именно в этом произведении Пушкина философ видит quintэссенцию смысла творчества, высшее понимание его природы и назначения. «Тут <.. > сказалась вся истинная гениальность Пушкина и его значение как чистого, беспримесного поэта < .. > чистый поэт имеет своим предметом чистую красоту и – ничего более, а красота сама по себе, по самому существу своему, по внутренней природе своей есть *ощутительная* форма истины и добра. Отделить ее от них можно только насильно или искусственно; отнять их у нее значит лишить ее не постороннего чего-нибудь, а ее собственного внутреннего содержания» [21].

К 1910 году стало очевидно, что чаемого выхода искусства из сферы эстететики в сферу бытия не произошло. В. Иванов приводит укоризненные слова Блока: «Были пророками, захотели стать поэтами» [22]. Именно Блок особенно остро чувствовал и трагически переживал крах пророческой миссии русского символизма. Но причина его «уходов» от символизма – разочарование не в теургической идее как таковой, а в символистах, превративших жизнетворчество в эстетическую игру, подменивших пророчество жречеством, забывших, что истинный путь пророка – путь к людям, «туда, туда, смиренней, ниже...» [23].

Несмотря на более или менее глубокое разочарование символистов в теургической идее, она, однако, не упраздняется, а сама, в свою очередь, трансформируется в эстетику футуризма. Достаточно вспомнить о метафизическом смысле будетлянства в трактовке Хлебникова: поэт – новый Прометей, вырвавший у богов тайну законов времени, что позволит одержать победу над смертью, и создавший новый «мировой язык» для преодоления разобщенности человечества. Не менее показательна концепция поэта у раннего Маяковского, различные лирические маски которого («величайший Дон-Кихот», «сегодняшнего дня крикоубый Заратустра», тринадцатый апостол, новый пророк и новый Христос) объединяет мессианская идея спасения человечества. Для Маяковского суть пророческой миссии поэта прежде всего в проповедничестве. Завет «глаголом жечь сердца людей» всегда был для него первостепенно важен. «Послушайте!...» – лейтмотивная интонация Маяковского.

Придите все ко мне

Я вам открою

Словами

Простыми, как мычанье,

Наши новые души,

Гудящие,

Как фонарные дуги [24].

– говорит поэт Владимир Маяковский, главный герой одноименной трагедии, сюжет которой оказался пророческой метафорой его творческого и жизненного пути

Можно было бы счесть, что футуризм противоречит пушкинской трактовке поэта-пророка как сосуда Божьего, глашатая высших истин, тем более, что отчетливый богороческий пафос и трагическая обостренность традиционного романтического противостояния поэта и толпы действительно отдаляют Хлебникова и Маяковского от пушкинской линии и приближают к лермонтовской. Однако вспомним Анненского, его понимание Пушкина как поэта активного, «прометеевского» типа

На рубеже XIX–XX веков творчество выходит на исключительный уровень авторефлексии, аксиологически подходя к разрешению онтологических проблем природы и назначения творчества, механизма творческого акта, соотношения творчества и жизни. На первый же план выдвигается, вбирая остальные проблемы и концептуализируя их, идея творческой личности

И совершенно очевидно, что пушкинский «Пророк», изобразивший, по словам Вл Соловьева, «идеальный образ истинного поэта в его сущности и высшем призвании» [25], как ни один другой поэтический текст, сфокусировал в себе проблематику этой эпохи, искавшей на вечные вопросы творчества и жизни свои ответы и решения

Можно выделить несколько вариантов «эксплуатации» пушкинского текста и его бытования в поэтической практике рубежа веков

Первый – «прямой», «реминисцентный». При этом следует разграничить реминисценцию обычную – естественное, без определенного идейно-смыслового задания, пользование поэта цитатным арсеналом своей культурной памяти – и реминисценцию идейно значимую. Примеры обоих типов реминисценции можно обнаружить в творчестве Блока. Так, к первому типу – обычной реминисценции – можно отнести скрытую цитату из пушкинского «Пророка» в стихотворении «Прочь!» цикла «Снежная маска» «Золотистый уголь в сердце мне вошла» [26]. Это не сознательное акцентирование смысла пушкинского стихотворения, представляя возлюбленную неземным существом с «очами крылатыми» и подчеркивая высокий драматизм происходящего, Блок вводит естественную для русского поэта аллюзию. Другой тип – в одном из стихотворений цикла «Распутья» («Молитвы»)

Я безумец! Мне в сердце вонзили  
Красноватый уголь пророка! [27]

Эта реминисценция концептуальная, связанная с важнейшим этапом творческой эволюции Блока. Цикл «Распутья» (1902) замыкает первый том лирики поэта (его лирической «трилогии вочеловечения»), показывая начало мучительного и болезненного превращения лирического героя Блока из жреца, Рыцаря Прекрасной Дамы в поэта-пророка пушкинской интерпретации – с «отверстыми зеницами», взгляд которых устремляется теперь не вверх, а книзу, в земной мир [28]. Помимо этого, пушкинская реминисценция здесь является своего рода знаком, предвосхищающим первый «уход» Блока от символизма и его возвращение в лоно русской поэтической традиции

Второй вариант присутствия пушкинского текста – «опосредованный», ассоциативный. Он связан, может быть, с культурной памятью не столько автора, сколько читателя включающего свои ассоциативные механизмы, а также с декларируемой семиотической школой способностью текста быть одновременно конденсатором культурной памяти и генератором новых смыслов, не предусмотренных творческим сознанием автора. В качестве примера можно предложить строки Маяковского из поэмы «Война и мир» «Раскаляем испортый, сердце вырвал – рву аорты» [29] – эмоциональную кульминацию темы поэта и его отношения к воюющему человечеству в этом произведении

На другом основании можно отделять реминисценцию (образно-стилистическую или коллизийную) в другом лирическом сюжете и идейно-смысловом контексте от

трансформации собственно пушкинского сюжета, где в центре образ, восходящий к «Пророку» Пушкина и одновременно полемичный по отношению к нему

В данном случае, нас интересует именно последнее – трансформация пушкинского сюжета в трех лирических произведениях первой четверти XX века стихотворения В Брюсова «Возвращение» (1900), В Хлебникова «Одиноким лицедей» (1921–1922) и М Цветаевой «Сивилла выжжена, Сивилла ствол» (1922), а также связанных с ними других текстах этих авторов Подобный ракурс анализа данных стихотворных текстов позволит уточнить идейно-эстетические взгляды их авторов, соотнести их с русской поэтической традицией вообще и пушкинской концепцией поэта в частности, а также подтвердить некоторые обобщения, сделанные выше

Стихотворение «Возвращение» открывает четвертую книгу стихов Брюсова «*Tertia vigilia*» (стихи 1989–1901 годов) Этот сборник, высоко оцененный как самим автором так и современной ему критикой, был для Брюсова этапным В семантическое поле его названия – «Третья стража» – входит и этот символический смысл время, перевалившее за полночь, «вершину» ночи – наступление творческой зрелости Но речь шла не только о совершенствовании поэтического мастерства, художественной формы Существенному обновлению подверглись идейно-эстетические установки Брюсова-символиста Это требовало прямого комментария Таким образом, повышалась значимость авторской декларации, роль которой обычно играло первое стихотворение символистского сборника [30] Поэтому в данном случае к двум программным поэтическим текстам – «Возвращение» и «Я» – было присовокуплено авторское предисловие, проясняющее его позицию

Взгляды Брюсова нельзя назвать кардинально изменившимися Он не отказывается от символистско-декадентской доктрины, ярым апологетом которой выступал в предыдущих теоретических выступлениях и художественной практике (особенно в третьем, самом декадентском из его сборников – «*Me eum esse*») Он отказывается лишь от статуса «защитника каких-либо обособленных взглядов на поэзию» [31], ибо любые рамки, «незыблемые идеалы» и «общие мерки» сковывают абсолютную свободу художника Декларируемые Брюсовым самовластие художника и понимание конечной цели искусства как выражения полноты его души соответствуют базовым установкам декадентской эстетики Поэтому принципиальное утверждение Брюсова «кумир красоты столь же бездушен, как кумир лалзы» следует понимать не как сигнал отказа от нового искусства, а, напротив, как выведение его на магистральный путь русской поэтической традиции Былой эпитаж Брюсова, его дерзкий вызов всей предшествующей литературе – неизбежный этап самоутверждения молодого «вождя» символизма – сменяет признание себя преемником традиций русской поэзии во всем ее многообразии (И этот смысл, без сомнения, присутствуют в символике заглавия третья стража, сменившая вторую и первую.) Брюсов намеренно называет разные имена Пушкин, Майков, Тютчев, Баратынский, Некрасов, – не демонстрируя своих предпочтений В поэтическом аналоге предисловия – стихотворении «Я» – он также подчеркивает «Я все мечты люблю, мне дороги все речи, и всем богам я посвящаю стих» Но актуализированная сборником «*Tertia Vigilia*» исследовательская проблема Брюсов и русская поэтическая традиция, конечно, требовала выяснения авторских тяготений, определения его «глиний» преемственности

Так, например, процитированные выше строки стихотворения «Я» – их можно считать поэтическим девизом всего Брюсова, – с одной стороны, можно воспринимать как вариацию известной тютчевской формулы «*Всё во мне и я во всём*», с другой – как реализацию принципа «всемирной отзывчивости», который Достоевский считал отличительной чертой творчества Пушкина [32]

Определение доминирующей линии преемственности в усвоении русской поэтической традиции для любого поэта Серебряного века было невозможным без его отнесения с двумя полюсами – «дневным» и «ночным» светилами русской поэзии (выражение Д.С. Мережковского) – Пушкиным и Лермонтовым. По отношению к Брюсову это оказалось особенно проблематичным, на что одним из первых обратил внимание В.М. Жирмунский. Его работа 1916–1922 годов «В. Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования» имела целью опровергнуть уже сложившееся к тому времени мнение, что Брюсов – наследник пушкинской традиции; и содержала принципиальное утверждение: сознательно ориентировавшийся на Пушкина, Брюсов органически отталкивался от него, будучи по природе своего дара представителем не «классической» (пушкинской) линии русской поэзии, а «романтической», тяготея к романтическому индивидуализму лермонтовско-байронического толка. При этом Жирмунский делал важнейшую оговорку: «Среди поэтов неоромантической школы Брюсов занимает особое место вследствие отсутствия в его искусстве глубокой рассудочной стихии»[33].

В сборнике «Tertia vigilia» «лермонтовское» (даже лермонтовско-ницшеанское) начало очевидно доминирует – демонический герой, обостренность противостояния поэта и толпы, мотивы одиночества, горделивого презрения и так далее. Это можно назвать началом общеромантическим – естественным следствием того, что русский символизм на первом этапе наследовал традиции «классического» романтизма. С другой стороны, Лермонтов действительно был одним из любимейших поэтов Брюсова. В этом сборнике поэтическое обращение к нему помещено в разделе «Близким». (Кстати, соседствуя с обращением к Лейбницу. Наглядный пример рассудочности брюсовского «романтизма»).

Но «пушкинская» линия, хотя и более скрыто, также присутствует здесь. Более того, она принципиально важна, ибо именно сквозь призму «взаимоотношений» с двумя своими поэтическими кумирами, через систему притяжений и отталкиваний от них Брюсов осмысливает себя как поэта. И это отчетливо видно на примере первого, программного стихотворения сборника – «Возвращение».

«Возвращение» – хотя это, разумеется, лишь одна из возможных интерпретаций данного поэтического текста – можно рассматривать как брюсовский вариант сюжета о поэте-пророке, апеллирующий одновременно к двум «источникам» – пушкинскому и лермонтовскому «Пророкам». Следует сразу пояснить, что Брюсова не интересует в пушкинском тексте собственно сюжет преображения смертного поэта в Пророка. Детально разбирая его в своей статье «Пророк: Анализ стихотворения» [34], Брюсов констатирует: «Стихотворение внутренне завершено; никакие дополнения к нему невозможны». В качестве материала для творческой интерпретации его интересует лишь финальная коллизия: глас Бога, возвещающий Пророку свою волю, так как именно этот открытый финал позволяет предлагать, подобно Лермонтову, варианты его дальнейшей судьбы либо трактовать по-своему суть Божьего завета поэту.

В «идейной композиции» стихотворения (термин Брюсова) можно вычленил три смысловые части. Первая, включающая три с половиной строфы, является полемичным по отношению к Лермонтову продолжением пушкинского «Пророка», причем эта внутренняя полемичность подчеркивается внешней сюжетно-стилистической сближенностью с III и IV строфами лермонтовского стихотворения



Брюсов  
Я убежал от пышных брашен,  
От плясок сладострастных дев,  
Туда, где мир уныл и страшен,  
Там жил, прельщения презрев

Бродил свободный, одичалый,  
Таился в норах давней мглы,  
Меня приветствовали скалы  
Со мной соседили орлы

Мои прозренья были дики  
Мой каждый день запечатлен,  
Крылато-радостные лики  
Глядели с довременных стен

И много дней я был в пустыне,  
Покорно преданный Мечте

Лермонтов  
Посыпал пеплом я главу,  
Из городов бежала я нищий,  
И вот в пустыне я живу,  
Как птицы, даром божьей пищи

Завет предвечного храня,  
Мне тварь покорна там земная,  
И звезды слушают меня,  
Лучами радостно играя

Различие пейзажных деталей здесь, думается, не столь принципиально Другое дело – психологические нюансы Лермонтовский непризнанный людьми пророк в пустыне свободен, но покорен Богу даже в своей власти над другими земными тварями и, пожалуй, даже утешен Слово «радостно», которым он определяет игру звёздных лучей, относится к его мнѣшнему ощущению бытия Брюсовский поэт – личность сверхчеловеческая, горделивая даже в своей покорности. В его «одичалости» нет ни малейшего оттенка униженности и гонимости (тогда как лермонтовский пророк «угрюм, и худ, и бледен . . . наг и беден»), в его одиночестве нет ни тени трагизма Ведь он, в отличие от пророка Лермонтова, покинул людей добровольно, не презираемый ими, а презирая их. У героя этого стихотворения, как и у брюсовского лирического героя вообще, больше точек соприкосновения с лермонтовским Демоном, чем с его пророком, но без его мучительного и бесполезного стремления «любить», «молиться», «веровать добру», так как не знает «других обязательств, кроме девственной веры в себя» [35].

Поворотным в сюжете становится третий стих IV строфы: «Но был мне глас », в котором уловима пушкинская аллюзия: «И Бога глас ко мне воззвал...» Она и настраивает нас на то, что дальнейшее развертывание действия должно так или иначе обыгрывать пушкинский сюжет Но оказывается, что не сюжет «Пророка!» Поэт действительно возвращается на мир, но не затем, чтоб «обходя моря и земли, глаголом жечь сердца людей». По-настоящему близок Брюсову лишь один пушкинский завет поэту: «Ты царь!..», который и звучит в V строфе. Но близок лишь своей первой частью «Ты царь! – решили голоса», – таков брюсовский вариант. Он хочет *жить один*, но не без всех, а над всеми.

VI и VII строфы вводят в стихотворение новый мотив – чуждую традиционному сюжету о поэте-пророке любовную линию. Но для Брюсова она идейно значима властвуя над всеми, он должен властвовать и над единственной, лучшей, покоряясь лишь одному – своей страсти, своей Мечте.

Среди царяц веселой пляски  
Я вольно предызбрал одну  
Да обрету в желаньи ласки  
Свою безвольную весну!

В третьей части (VIII, финальной строфе) совершается второй, и последний, сюжетный поворот, замыкающий действие, но не в смысле его исчерпанности, а в смысле возможной повторяемости.

Но если страстный, в миг заветный,  
Заспыху я мой трубный звук, -  
Воспряну! Кину клич ответный  
И вырвусь из стесненных рук!

Этот «трубный звук» можно считать стилистической вариацией все того же гласа «Восстань, пророк...», что отчасти подтверждает и адекватность ответного движения

брюсовского лирического героя «Воспряну!» Но это означает, что Брюсов вновь возвращает нас к финалу пушкинского «Пророка» и, соответственно, началу лермонтовского В чем же смысл подобного «возвращения»?

Не только примитивность, но и сознательное, в идеологических целях, искажение встречаем мы в такой, например, критической трактовке «О существе происшедшего в нем внутреннего охлаждения к экспериментаторству в области изысканных форм и неуловимого содержания поэт сказал в стихотворении «Возвращение» – возвращение к традиционному стиху, имеющему содержание и силлабо-тоническое строение < >

С радостью Брюсов объявляет читателю о своем бегстве от «пышных брашен» беспечного веселья и угрюмого одиночества декадана, когда он «тайлся в норах давней мглы» Свои ранние увлечения модернизмом поэт называет дикими» [36]

Хотя общий смысл «возвращения к русской литературной традиции», безусловно, включается в семантику названия стихотворения, но отнюдь не таким образом как представил это Н Бурлаков Стихотворение дает конкретный пример возвращения к традиции и его смысла через «единый» пушкинско-лермонтовский метасюжет о поэте-пророке и заложенные в нем антиномичные идеи осмыслить предназначение и сущность себя-поэта, современного поэта, поэта вообще Допуская последнее обобщение можно рассматривать стихотворение Брюсова как глубокое философское осмысление судьбы поэта, его пути это вечный уход от мира к высокому творческому уединению и вечное же возвращение к нему (Это важно именно не разовое, а обреченное на повторяемость действие описывает Брюсов )

Суть брюсовской позиции нельзя оценить адекватно не заметив, что «Возвращение» одновременно проецируется еще на один пушкинский сюжет, сюжет-концепцию «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон» При чем проецируется вновь полемически IV строфа «Возвращения» построена по оппозиционному принципу

И много дней я был в пустыне  
Покорно преданный Мечте  
Но был мне глас И снова ныне  
Я – в шуме слов я – в суете

Противопоставление «Мечты» «шуму слов» и «суете» неизбежно ассоциируется с афористичным противопоставлением «священной жертвы» «заботам суетного света» (Хотя есть здесь и тютчевский «нерастворенный остаток» «Мысль изреченная есть ложь», выходящий на философско-эстетическую полемику рубежа веков о замысле и воплощении в творческом акте) Но у Брюсова пушкинская антитеза перевернута поэт погружается в мирскую суету, услышав глас свыше В корне изменяется и философская суть оппозиции от пушкинского разделения поэта на божественное существо и человека, ничтожное дитя мира, у Брюсова остается лишь разделение сферы его обитания Но где бы он ни находился, в пустыне Духа либо в мирском пиру, сущность его пребывает неизменной, душа его бодрствует – обязана бодрствовать

Эти идеи Брюсов разворачивает в статье 1905 года «Священная жертва», где вновь через осмысление Пушкина формируется концепция нового искусства «Конечно, – пишет Брюсов, – Пушкин в значительной степени только прикрывается формулой «пока не требует поэта» < > Несмотря на собственное признание Пушкина что он «ничтожней всех», нам его образ и в жизни предстаёт гораздо более высоким < > Но неоспоримо, что < > Пушкин далеко не всем сторонам души давал доступ в свое творчество В иные моменты он сам не считал себя достойным предстать перед алтарем своего божества для «священной жертвы» < > Какие откровения постигли для нас в этом принудительном молчании! < > Насильственно отрывал он себя поэта от себя-человека < >

Мы не можем < > идти за Пушкиным на этот путь молчания < > Нет особых миг, когда поэт становится поэтом он или всегда поэт, или никогда И душа не

должна ждать божественного глагола, чтобы встрепенуться, «как пробудившийся орел» Этот орел должен смотреть на мир вечно бессонными глазами < > Мы готовы заставить его бодрствовать во что бы то ни стало, ценой страданий Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои «священные жертвы» не только стихами, но каждым часом своей жизни < > На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта» [37]

Последняя формула, контаминирующая сюжет пушкинского «Пророка» с образом и идеей поэта-жреца, вновь приводит нас к стихотворению «Возвращение», помогая осознать обыгрывая сюжет о поэте-пророке, сам образ его Брюсов подменяет образом поэта – Царя и Жреца Выше отмечалось психологическое несходство брюсовского лирического героя и лермонтовского пророка, еще более отличен он от пушкинского Первое, что бросается в глаза, – это активность брюсовского поэта Он имеет не только собственную волю, но и *галос* («Кину клич ответный!») Глагольный ряд стихотворения объединен семантикой властной действенности «предызбрал», «пленил», «воспряну», «вырвусь» Этот контрастный фон намеренно подчеркивает жреческую смиренность лирического героя перед лицом своего божества «покорно преданный Мечте»

Роль поэта-пророка была лично не близка Брюсову, и всё же он попытался еще раз «сыграть» ее Там же, в сборнике «Tertia vigilia», есть стихотворение «Моисей» Являющееся по своей поэтической форме сонетом, а по содержанию – обращенным к Богу монологом Моисея, оно также может восприниматься как «диалог» Брюсова с Пушкиным по поводу понимания пути поэта как пророческой миссии Но на этот раз в орбиту осмысления входит не только лермонтовский, но и некрасовский «Пророк»

Вообще, логику соотнесения брюсовского стихотворения о библейском пророке со стихотворениями о поэте-пророке обосновывает сам Брюсов, написавший в статье «Пророк Анализ стихотворения» замена образа «поэта» образом «пророка» (конечно, библейского) «должна была представляться Пушкину заменой видového – родовым Поэт – частный случай пророка, *vates*. Все, доказанное для пророка, *eo ipso* будет доказано и для поэта» [38]

Тем более оснований полагать, что Моисей, в данном случае, лишь маска лирического героя Брюсова

Это стихотворение, возможно, наиболее наглядная иллюстрация тезиса Жирмунского о том, что сознательная ориентация на Пушкина совмещается у Брюсова с естественным тяготением к Лермонтову Его начало вновь варьировать исходную коллизию лермонтовского «Пророка», на этот раз акцентируя внимание на романтическом противопоставлении личности и толпы

Я к людям шел назад с таинственных высот,  
Великие слова в мечтах моих звучали,  
Я верил, что толпа надеется и ждет  
Они, забыв меня, вокруг тельца плясали

Далее Моисей разбивает о камни «ненужные скрижали» и навсегда проклинает избранный Богом народ, «но не было в душе ни гнева, ни печали». Эта, на первый взгляд, неожиданная некрасовская аллюзия («Бог гнева и печали» из его стихотворения «Пророк») призвана показать. Брюсову органически чужда роль пророка-проповедника некрасовской интерпретации, что «проповедует любовь враждебным словом отрицанья» [39]

Однако дальнейший поворот сюжета вновь возвращает нас к пушкинской идее «Восстань, пророк...» Откажется ли брюсовский пророк от исполнения воли божьей? Нет

А ты, о Господи, ты повелел мне вновь  
Скрижали истереть Ты для толпы преступной

Оставил свой закон Да будет так. Любовь  
Не смею осуждать Но мне, – мне недоступна  
Она Как ты сказал так я исполню все  
Но вечно как любовь – презрение мое

Пушкинский пророк, движимый любовью к людям, идет к ним, лермонтовский, презираемый и презирающий, бежит от них, но идти пророчествовать презирая – не кощунственна ли подобная контаминация? Не теряется ли при этом высший смысл пророчества? По мнению Вл Соловьева, да «Чтобы слово правды, исходящее из жала мудрости, не язвило только, а жгло сердца людей, нужно, чтобы само это жало было разожжено сердечным огнем любви», – писал философ [40] Но в толковании Брюсовского текста возможен и другой акцент «Любовь // Не смею осуждать » – этот строфический анжамбеман призван зрительно и интонационно выделить слово «любовь», показать осознание Брюсовым высоты идеи любви к людям. Но далее идет еще один, строчный анжамбеман с повтором, дополнительной акцентацией слова «мне» «но мне, – мне недоступна / Она» В свое время Ходасевич точно подметил «История культуры, которой он <Брюсов> поклонялся, была для него историей «творцов», полубогов, стоящих вне толпы, ее презирающих, ею ненавидимых» [41]

Последнее слово «Моисея» – «презрение» – лермонтовское. В целом же это стихотворение представляется отталкиванием от идеи Некрасовского «Пророка», подневольным соглашением с идеей «Пророка» пушкинского и душевным тяготением к «Пророку» Лермонтова. Однако все не так просто. Выше отмечалась чуждость Брюсову роли Некрасовского пророка-проповедника, но именно с Некрасовым Брюсова сближало понимание поэтического или иного призвания как *роли* «если по отношению к Пушкину мы применяли слово «роль» в значении *естество*, то роль проповедника у Некрасова была именно *ролью*», – отмечает М Андциферов [42] Брюсов же сам неоднократно признавался, что роль была его роком, говорил о своем поэтическом пути как о «вечной лжи перед всеми», о «смене двойников при замкнутости < > души» [43] Это диссонирование биографического поэта с его собственным лирическим «Я» в итоге не простилось «магу» и мэтру символизма Брюсову (см. посмертные очерки о нем В Ходасевича, М Цветаевой [44])

В контексте же нашего разговора это означает, что из трех «Пророков» Брюсову был наиболее близок лермонтовский (а еще ближе – его Демон), что жречество в его понимании поэтической миссии выше пророчества, но все это лишь роли, как в сущности, была для него ролью игра в пьесе под названием «Символизм» [45]

Правду Брюсова следует, таким образом, искать не столько в содержании каждой проигранной им роли (многие из которых игрались, по выражению Ходасевича, «в порядке исчерпания тем и возможностей» [46]), сколько в самом его неумном желании играть главные роли, первенствовать

<sup>1</sup> Сам Брюсов, может быть, с наибольшей искренностью и максимальной точностью объясняет это в стихотворении 1902 года «Я много лгал и лицемерил»

Я дорожил минутой каждой  
И каждый час мой – был порыв,  
Всю жизнь я жил великой жадой,  
Ее в пути не утопил

Эта замена *духовной жадности* на *великую*, наверное, и есть самая показательная для Брюсова трансформация идеи пушкинского «Пророка»

Лирический герой Хлебникова, не являющийся центром его поэтической вселенной, в которой «люди, боги, горы, растения – < > равноправные «монады» мироздания» [46], играет тем не менее исключительную роль в его мифопоэтическом сознании. Впрочем, лирическим героем его можно назвать с известной долей условности. Даже в тех редких случаях, когда он выступает под собственным именем, – это

некое метафизически-вселенское «Я», не несущее конкретики внешних, характеристических либо биографических черт. («На острове вы. Зовется он Хлебников. / Среди разъяренных учебников / стоит как остров храбрый Хлебников. Остров высокого звездного духа ») Но если говорить о биографии духовной, то появляющийся под разными именами лирический герой Хлебникова глубоко биографичен и глубоко личностен. Это поэт-пророк в своей идеальной сущности и предназначении. Природа его двойственна: минувшая настоящее, отрекаясь от него, он тянется одновременно в прошлое и в будущее, он бесконечно погружен в себя, но суть этой погруженности составляет титаническая работа во имя спасения человечества. Н.Л. Степанов подобрал исключительно удачное наименование, назвав Хлебникова мечтательным и иступленным *дервишем* русской поэзии, однако вряд ли был точен, утверждая, что он «воскресил самоотверженный и романтический образ Поэта, знающего одну лишь страсть – возвышенную страсть к поэзии» [48]. Ни поэзия как таковая, ни многолетний упорный поиск законов времени и этимологические языковые эксперименты, при всей страсти к ним Хлебникова, никогда не были для него самоцелью. Лишь средством создания Лебедин будущего, Ладомира – государства «творян», свободных и счастливых людей. Поэтому его Поэт – одновременно и дервиш, священник цветов Гуль-Муллы, погруженный в себя, в седую древность, в поэзию, и Провидец, Прометей-Будетлянин, Председатель Земного Шара. Обе эти ипостаси пророчества соединяются в таких «итоговых» обличьях лирического «Я» Хлебникова, как пророк Зангези (главный герой сверхповести «Зангези») и Одинокий Лицедей из одноименного стихотворения 1921–1922 года, одного из последних лирических произведений поэта.

В качестве эпиграфа стихотворению «Одинокий лицедей» можно было бы предпослать фразу самого Хлебникова, брошенную им еще в 1915 году: «Будетлянин – это Пушкин в освещении мировой войны, в плаще нового столетия...» [49]

В этом стихотворении – поэтической исповеди и одновременно декларации Хлебникова – мысль о пророческом призвании поэта просматривается столь явно, что странным может показаться отсутствие самого слова «пророк» не только в названии, но и в тексте (особенно в сравнении с тем, что «двойник» лицедея Зангези прямо назван пророком). Между тем, в этом есть особый смысл. Понятие *пророк* «зашифровано» здесь в трех перифразах, количество и самая последовательность которых значимы.

Первый перифраз – в названии стихотворения. Верно истолковать его смысл особенно важно: Лицедей – играющий роль пророка? Нет. Понимание призвания как роли – и в этом его принципиальное отличие от Брюсова – Хлебникову совершенно чуждо. Заглавие несет иную смысловую нагрузку. Н. Берковский писал о Хлебникове: «Лицедеем он был по репутации» [50], а К. Кедров уточнил: «Карнавалы Хлебникова разыгрывались часто без зрителя. Но зритель был не очень-то нужен. Перед мысленным взором поэта проходили толпы людей. Люди, лишённые чувства юмора, сочли поэта помешанным, но это тоже входило в сценарий заранее продуманного действия. Стойкость поэта, его полная нечувствительность к лавине насмешек вполне входили в сценарий, но <...> хлебниковская нечувствительность столь же театральна, как и его смех. Нечувствителен поэт потому, что очень больно» [51]. Итак, лицедей – это поэт-пророк в глазах толпы. Лермонтовское слово «одинокий» привносит в это определение ощутимую ноту трагизма – онтологического трагизма творчества, ибо сама лирика, по определению М. Бахтина – «согласный с хором голос, чувствующий возможную хоровую поддержку (в атмосфере абсолютной тишины и пустоты он не мог бы так звучать; индивидуальное и совершенно одинокое нарушение абсолютной тишины носит жуткий и греховный характер» [52]).

Данному в заглавии толкованию толпы противостоит в тексте стихотворения понимание сути пророчества самим поэтом: пророк – это «воин истины». Таким образом, два перифразы – «одинокий лицедей» и «воин истины» – представляют собой оппозицию «неистинное/истинное». Чтобы выйти на главную идею Хлебникова, необходимо понять, почему он не останавливается на этой оппозиции, фиксирующей традиционную для романтического миропонимания антитезу поэта и толпы, и каким образом пытается ее преодолеть.

Для этого обратимся к лирическому сюжету и «идейной композиции» стихотворения. Первые четыре стиха представляют собой два противопоставленных друг другу хронотопа:

И пока над Царским Селом  
Липось пеньё и слезы Ахматовой,  
Я, моток волшебницы разматывая,  
Как сонный труп, влачился по пустыне [53]

Имя Ахматовой здесь – не что иное, как одна из наиболее ярких и точных мет времени. Вкупе с точным указанием места (Царское Село) оно символизирует конкретный культурно-исторический хронотоп, которому противопоставлен хронотоп мифологический. Смысл данной оппозиции, таким образом, не в противостоянии Хлебникова и Ахматовой в личностном творческом либо идеологическом плане. Это противопоставление *всем* (даже поэтам) своего Я, как единственного, осознавшего необходимость борьбы с «цивилизованным» настоящим. Драматизм этого противопоставления акцентирован подбором частных лексических оппозиций

Царское Село	--	пустыня
слезы	--	пустыня
липось	--	влачился
пеньё	--	сонный труп

С другой стороны, упоминание имени Ахматовой снимает абстрактность, биографическую необязательность местоимения «Я», характерные для лирики. Лирический герой перестает быть сублимированной фигурой замкнутого мифологического пространства, выходя в область биографическую, что сообщает лирическому сюжету дополнительный мифотворческий импульс.

Мифологический хронотоп, в котором существует лирическое «Я» поэта, представляет собой синтез мифов (античного и, через пушкинских «Пророка» и «Сеятеля», библейских) и контаминацию сюжетных коллизий. В пустыне поэт не встречает Серафима на перепутье, а движется с помощью нити Ариадны, которая, в свою очередь, обращается в другой связанный с Пушкиным символ: ветер свободы. «Свободы сеятеля пустынный, я вышел рано, до звезды», – написал когда-то поэт. И вот звезда зажглась в ночи, поселяющая свобода взошла ветром, и новый поэт (вечный поэт-пророк) идет, повинувшись его порывам: «Меня свободы ветер двигал / И бил косым дождем».

Идея синтеза, одна из универсалий художественного сознания рубежа веков, занимает в эстетике Хлебникова одно из центральных мест, проявляясь как в сфере философско-идеологической (например, попытки создания единого Мирового языка), так и в области художественной формы (например, жанрово-стилевой синтез сверхповести «Зангези» – «колоды плоскостей слова», по определению Хлебникова). В данном случае мы имеем дело с синтезированием античных и библейских мифологических мотивов как элементом мифотворчества, и в этом Хлебников не только не противоречит Пушкину, но является прямым его продолжателем. (Прежде всего следует вспомнить о пушкинском «Арионе», в котором В. П. Старк [54] справедливо усмотрел синтезирование мотивов античного мифа о греческом певце Арионе и евангельских рассказов об Иисусе и его учениках, переправлявшихся морем в лодке. Именно там, в

лодке, согласно всем евангелистам, Христос произносит притчу о сеятеле, обращаясь к своим ученикам и народу на берегу )

Описание сонного, сомнамбулического, вещего движения лирического героя представляется изображением чудовища Мировой войны

А между тем курчавое чело  
Подземного быка в пещерах темных  
Кроваво чавкало и кушало людей

Раз символом современной войны становится мифологическое чудовище Минотавр, поэту, соответственно, отводится роль нового Тезея (он же «будетлянин – Пушкин в освещении мировой войны») В отличие от Маяковского, поэт которого сражался с символическим воплощением войны, солнцем Аустерлица (стихотворение «Я и Наполеон») в пространстве метаисторическом, у Хлебникова подобное сражение происходит в пространстве мифологическом Это принципиально важно и объясняется тем что война в мифоидеологии Хлебникова не изначальное, самостоятельное зло, а естественное порождение государства, человеческой цивилизации Потрясая над миром головой поверженного Минотавра, лирический герой возгласит «Смотрите, вот она! Вот то курчавое чело, которому пылали раньше толпы!»

Так разворачивается в сюжете стихотворения заявленное еще в первых строках противопоставление двух хронотопов, причем происходит парадоксальная на первый взгляд, рокировка боги оказываются принадлежностью культурно-исторического хронотопа, порождением «разумной» человеческой цивилизации [55] (чем иначе объяснить их отсутствие в хлебниковском сюжете? Божий глас здесь заменен некоей абстрактно-природной «волей месяца» [56], а окончательное прозрение его пророка совершается и вовсе без вмешательства высшей силы ), поэты же, напротив, переходят в пространство мифологическое Вообще, «изъятие» своих поэтических кумиров из культурно-исторического пространства Хлебников совершает за несколько лет до «Одинокого лицедея», в воззвании-декларации 1916 года «Труба марсиан» Одним из наиболее тяжких обвинений, брошенных тогда цивилизованному человечеству, было следующее «Якобы ваше знамя – Пушкин и Лермонтов – были вами некогда прикончены как бешеные собаки за городом, в поле!» [57] Один из наиболее ярких примеров «перенесения» поэта в пространство мифологическое – замечательное стихотворение о Лермонтове «На родине красивой смерти – Машухе»,

Где дула войскового дым  
Обвил холстом пророческие очи  
Большие и прекрасные глаза

И в небесах зажались, как очи,  
Большие серые глаза  
И до сих пор живут средь облаков  
И до сих пор им молятся олени .

Именно центральный образ «пророческих очей» связывает это поэтическое произведение с идеей «одинокого лицедея»

Ключевыми символами двух антиномичных хронотопов становятся в «Одиноком лицедее» чело и очи Они явственно выделяются в тексте, будучи единственными славянизмами, причем их значимость дополнительно усилена двукратным повтором «Курчавому челу» Минотавра (безумному разуму цивилизованного человечества) противопоставляются «очи» – необходимость обретения нового духовного зрения С этим связана вторая и главная сюжетная линия стихотворения.

Возвращаясь к пушкинской аллюзии в четвертом стихе, зададимся вопросом в чем смысл контаминирования в ней начальной и конечной фраз композиционно-стилевого кольца пушкинского «Пророка». «Как сонный труп, влачил я по пустыне?» (Сравним «Духовной жаждою томим, в пустыне мрачной я влачил я» и «Как труп в пустыне я лежал» ) Этот «сонный труп» явно не случаен, ведь далее идет лейтмотив

вом «окутан в сонный плащ», «во сне над пропастями прыгал», «слепои, я шел» Мы имеем дело здесь с амбивалентностью семантики *сна / слепости* – концептуальных образных категорий романтической философии творчества С одной стороны, они даны в традиционной романтико-символистской трактовке, возводящей метафоры вещей слепости и сна как творческого состояния к идее бессознательного в творческом процессе, подчиненности художника воздействию высших сил [58], иными словами к идее пророчества С другой стороны, Хлебников вкладывает в них и противоположный смысл с трупом поэт сравнивается не *после*, а *до* преобразования, то есть не в смысле физического, а в смысле духовно-нравственном Соответственно, образные понятия «сна» и «слепости» приобретают и отрицательную оценочную окраску, символизируя неосознанную неодолимость жизни

«Я одинок, как последний глаз у идущего к слепым человека», – написал в свое время Маяковский У Хлебникова *слепой* пророк идет к *слепым*, и потому его победа над Минотавром оборачивается поражением

И бычью голову я снял с могучих мяс и кости  
И у стен поставил  
Как воин истины я ею потрясал над миром  
Смотрите вот она!

Если бы пророку достаточно было быть только *воином истины* лирический сюжет завершился бы здесь, и завершился победой хлебниковского героя Но свершив свой титанический подвиг, он понимает, что единоличного подвига мало [59] сегодня побеждена одна война, а завтра разобщенное человечество устроит новые

После наполненной трагическим прозрением паузы (в нее так и просится пушкинское «отверзлись вещи зеницы») хлебниковский пророк произносит

И с ужасом  
Я понял что никем не видим  
Что нужно сеять очи  
Что должен сеятель очей идти!

Вот он, третий и главный перифраз «пророка» – «сеятель очей» В этом, а не в сражении с чудовищем войны, истинный смысл его пророческой миссии, в открывшемся наконец понимании этого смысла суть прозрения хлебниковского поэта

Пушкин самоиронично назвал своего «Сеятеля» подражанием басне «умеренного демократа» Иисуса Христа Хлебниковский «Одинокий лицедей» – это новое творческое переосмысление евангельской притчи поэтом, вобравшим и духовно претворившим высокий и трагический опыт своих предшественников Хлебников в полной мере испытывает горечь разочарования невостребованного пушкинского «сеятеля свободы», ему суждена роль непризнанного людьми перматовского пророка Вместе с тем, Хлебникову близок и Некрасов с его активным гражданским вариантом евангельской проповеди «Сейте разумное, доброе, вечное», и связанной с ним «целевой установкой» поэту «чтоб человек не мертвыми очами мог созерцать добро и красоту»

Расказав в своей проповеди о пророке Исае, евангельский Христос разъяснял своим ученикам «вам дано знать тайну царствия Божия, а тем внешним все бывает в притчах, так что своими глазами смотреть будут, и не увидят, и своими ушами слышать будут, и не уразумеют» [60] Пушкин волею Всевышнего дарует своему поэту «вещие зеницы», уши, «внявшие неба содроганье» Хлебников, которого Ю Тынянов назвал «новым зрением», падающим «одновременно на все предметы» [61], идет дальше Прозревая сам, он жаждет даровать вещи зеницы (духовное зрение) и «тем *внешним*» В этом утопическом стремлении – суть его индивидуальной модификации теургической идеи, определившей столь многое в его творческом и жизненном пути



В отличие от Брюсова и Хлебникова, М. Цветаеву в пушкинском «Пророке» интересует прежде всего сам сюжет рождения поэта-пророка из простого смертного Точнее, смертной цветаевское женское воплощение пророка – Сивилла.

Деление на *поэтов* и *непоэтов* играет в цветаевском сознании роль универсального разграничителя мира. В ряду художественных героев-поэтов, поименованных и дистанцированных в той или иной степени от авторского лирического «Я», выделяется Сивилла. Во-первых, как наглядное воплощение двуединой и двойственной сущности поэта (собственно «поэт» и «человек»; субъект творчества и объект приложения неких высших сил). Во-вторых, тем, что ее можно квалифицировать и как самостоятельный художественный персонаж, и одновременно как любимейшую из «сущностей» масок лирической героини Цветаевой.

Античный миф о кумской Сивилле, которую влюбленный Аполлон награждает даром прорицания и сказочного долголетия, но не дал вечной молодости, отчего через столетие она превратилась в иссохшую старуху, трансформируется Цветаевой, с одной стороны, в метафорический этап собственного биографического сюжета, с другой – в одну из сюжетных вариаций на излюбленную тему: «Ибо, раз голос тебе, поэт, дан – остальное взято».

«Автобиографическая» тема Сивиллы возникает в поэзии Цветаевой в 1921–1922 годах (К ней следует отнести не только одноименный цикл из трех стихотворений 1922 года, но и его «отголоски» в многочисленных поэтических текстах, где образ Сивиллы либо присутствует непосредственно, либо ассоциативно возникает за монологами от 1-го лица об уходящей, истекающей по капле жизни, высвобождающей духовную сущность. Среди них «Век но и его ко», «Каким найтием...», «Леты слепотекущий всхлип...», «Золото моих волос...», «Это пеплы сокровищ...», «А любовь – для подпаса», цикл «Дерева» и другие) Ей непосредственно предшествует тема прощания с молодостью. Диптих «Молодость» написан в ноябре 1921, за полгода до отъезда Цветаевой из России. Автору – 29 лет. Во время работы она делает запись: «Все раньше всех Революцией увлеклась 13-ти лет, Бальмонту подражала 14-ти лет, – и теперь, 29-ти лет, окончательно распростилась с молодостью» [62]. Чувство каменной усталости от жизни, приход которого ускорили годы бедствий, утрат и растрат, накладывается на крепнущее ощущение творческой зрелости, и цветаевская лирическая героиня с легким сердцем отпускает: «Молодость моя! – Иди к другим»

Ничего из всей твоей добычи  
Не взяла задумчивая Муза  
Молодость моя! – Назад не кличу  
Ты была мне ношей и обузой (Т 2 С. 65)

Первая поэтическая тетрадь Цветаевой в Чехии открывается первым стихотворением будущего цикла «Сивилла»

Сивилла выжжена, Сивилла ствол  
Все птицы вымерли, но Бог вошел

Бренная девственность, пещерой став  
Дивному голосу.

- так в звездный вихрь

Сивилла выбывшая из живых (Т 2 С. 137)

В реальной жизни Цветаевой впереди еще много «возрождений». Ближайшие – роман с К.Б. Родзевичем, начало переписки и дружбы с Б. Пастернаком, Рильке, рождение сына... Но в творчестве отождествление лирической героини с пророчащей Сивиллой знаменует рубежный этап драматического развития темы поэт-человек (женщина) – победу «бессмертных сил». Окончательное «Переселение лирического «Я» поэзии Цветаевой, на «тот свет» производит, по мнению Е. Коркиной [63], позже, в «Поэме воздуха», завершив тем самым ее «трилогию расчеловечения», но первый невозвратный шаг с земли сделан сейчас.

Одновременно цветаевский миф о Сивилле присутствует в ином, незволюционном качестве ее творчества. Он вплетается в ряд сюжетов о жестокой цене творческого дара, даваемого Богом человеку. В этом ряду и Орфей, 'потерявший' в начале Эвридику, затем – жизнь, и героиня поэмы «На Красном коне».. Биографическая подоснова существует и здесь, также в константном, незволюционном варианте. Высокую цену творческому дару Цветаева знала, как любила говорить, «отродясь»

Сопоставление «Пророка» Пушкина и первого стихотворения цикла «Сивилла» Цветаевой, двух вариантов драматического описания самого момента рождения поэта-пророка, позволяет обнаружить переключки, моменты сходства и принципиальные различия на фабульном, ситуативном, интонационно-стилистическом уровнях.

Различие образной символики менее всего значимо. Напротив, известное сходство обозначается уже здесь: и Пушкин, и Цветаева далеко уходят от первоначальных теологического и мифологического источников – мотивов VI главы библейской книги пророка Исайи и мифа о Сивилле в изложении Овидия [64]. Цветаева, вообще известная свободным синтезированием и взаимной перекодировкой библейских, античных и многих других (славянских, германских) мифологических мотивов, заменяет античного Аполлона на «Бога», а назвав его явление Благовещением, явно переводит действие в область христианских аллюзий. Кстати, у Цветаевой есть и прямой «библейский» аналог сюжету Сивиллы. В стихотворении «Крестины» – переосмысление христианского обряда крещения. «На вечный пыл/В печи смоляной поэтовой/Крестил – кто меня крестил...» (Т. 2. С.253). В раскаленную смоляную печь, по библейскому преданию, иудеи-вероотступники бросали тех, кто отказывался поклоняться золотому идолу, предпочитая гибель за веру. Страшное крещение лирической героини Цветаевой в «смоляной печи», причащение ее соком плода Анчара символизируют обреченность поэта своей стезе, иное служение. Оно грешно – недаром говорит героиня крестившему ее: «Молись, чтоб тебя простил–Бог», – но угодливо высокому христианскому служению тем, что это тоже *гибель за веру*.

В «Пророке» образный параллелизм *Высохшая душа – высохшая земля* фиксируется в первых строках: «Духовной жаждою томим, в пустыне мрачной я влчился». В цветаевском тексте он трансформирован: *высохшая земля – высохшее тело* – и усложнен, образуя своеобразный антропоморфный пейзаж стихотворения. Седость трав, пересохшие реки, выжженное изнутри дерево – одновременно и пейзаж, и сама героиня, ее побелевшие волосы, высохшие жилы, тело – пещера «дивному голосу».

В сюжете Пушкина три действующих лица: поэт, вестник Бога шестикрылый серафим и сам Бог, вещающий с небес в финале. Цветаевский Бог не нуждается в посредниках, он сам является вестником, причем Голос его звучит не свыше, а изнутри. Серафим становится, таким образом, лишним звеном в общении Бога с человеческой душой, и его внешние приметы переходят к самой душе. Этим объясняется появление в одном из близких по семантике к «Сивилле» текстов необычного образа: «Шестикрылая, ра-душная, / Между мнимыми – ниц! – суцая, Не задушена вашими тушами / Ду-ша» (Т. 2. С. 164). Проследив судьбу персонажей пушкинского «Пророка» в других произведениях Цветаевой, мы обнаружим еще более оригинальный вариант синтезирования. В ряду ценностно-символических характеристик письменного *стола* (Цикл «Стол») можно выделить три:

– *Стол как ангел-хранитель*, чаще неумолчивость своих действий и гласа наминающий *шестикрылого серафима*.

И деньги, и письма с почты –  
Стол – сбрасывающий – в поток!  
Твердивший, что каждой строчке  
Сегодня – последний срок  
Грозивший, что счетом ложек

Создателью не воздашь  
Что завтра меня положат –  
Дурицу – да на тебя ж! (Т 2 С 311)

– *стол*, дар Божий, сам представший в образе Бога

Тем был мне что морю топль  
Еврейских – горящий *стол*! (Т 2 С 310)

– *стол* как метафора самого поэта

Поэт – устойчив  
Все – *стол* ему все – престол!  
Но лучше всего, всех стойче –  
Ты – мой наколенный *стол*! (Т 2 С 312)

Так, соединив в себе всех персонажей пушкинского «Пророка», цветаевский *стол* дематериализуется, исчезает из сферы действия рации, представляя тем, чем изначально является – духовной субстанцией того, истинного мира. Добавив к трем названным последнюю коннотацию – *стол* – живой *стол* «с листы молодой игрой / Над Бровью, с живой корой, / С слезами живой смолы, / С корнями до дна земли!», получим прямой выход на Сивиллу – вместилище божественного гласа.

Монолог от 1-го лица в пушкинском «Пророке» передает внешнее движение сюжета, конкретику действий и их результатов, в совокупности создающих метафору смерти-рождения («Моих зениц коснулся он / Отверзшись вещие зеницы », «Моих ушей коснулся он, / И их наполнил шум и звон ») Лирический герой здесь – лицо пассивное и эмоционально из процесса выключен. Его «уста замершие» – немота потрясения – создают ощущение психологической достоверности и, вместе с тем, важны идейно: отныне поэт лишь орудие Бога, его воля и глас. Метафора смерти-рождения в центре и цветаевского текста (ее толкованию полностью посвящено 3-е стихотворение цикла «Сивилла – младенцу»), но здесь, в монологе от 3-го лица, при наличии внешней динамики действия («Сначала деревом шумел огонь / Потом, под веками – вразбег, врасплох, / Сухими реками взметнулся Бог»), акцент смещен на психологический момент внутреннего прозрения «И вдруг, отчаявшись искать извне / Сердцем и голосом упав во мне!»

Это – драматическая кульминация сюжета Сивиллы. Потрясение вызвано тем, что внутри ее телесной оболочки поселяется чужой голос. Так художественно реализуется один из базовых постулатов цветаевской философии поэтического творчества – о дуалистической природе голоса. Голос свыше, который слышит поэт, и собственный, которым он поет (второй голос по природе своей не тождественен первому, хотя и является в метафизическом смысле его отголоском). Соответственно, любой поэт является одновременно Вожатым и ведомым.

Без сомнения, голос, слышимый поэтом, – свыше. И в данном смысловом контексте не вызывает сомнения, чей он. Но вот стихотворение «Ладонь», противопоставляющее правую и левую руки идейно, этически и даже религиозно, заканчивается строками:

Сивилла – левая  
Вдали от славы

А все же, праведным  
Объевишь гневом  
Рукою правую  
Мы жили – левой

Отчего же Сивилла (поэт) – «левая»? Левая ладонь – предсказания, левая сторона – сердце; за левым плечом – Демон.

Диалогический принцип развития мысли является для Цветаевой универсальным. Но есть один вопрос, постоянно задаваемый ею и неизменно остающийся без ответа. « Слепо и веще – повинуйся только руке (которая сама – чему?) – так поэт открывает замок» (Т 5 С 365), «Что-то, кто-то в тебя вселяется, твоя рука исполни-

тель, не тебя, а того Кто он?» (Т 5 С 366) Неведенье поэта здесь относительно Он знает имена обоих своих «вожатых», сознает, что божественный глас и дьявольский искус равно присутствуют в творчестве Поэтому воспет Цветаевой и «черный» двойник Сивиллы, ее дегерротип – Крысолов Их, однако, не следует воспринимать как символическое воплощение двух типов поэтов, хотя в художественной интерпретации Цветаевой, действительно, просматривается разделение поэтов на «белых» (Блок Рильке) и «черных», к которым она относит себя, Ахматову, и, в первую очередь Пушкина (Пушкин для Цветаевой – «абсолютный» пример гения, содержимого стихиями Чумой – в лице Вальсингама, Пугачевым-Вожатым – в лице Петруши Гринёва ) Несмотря на возможность осознания (не выбора!) божественной либо демонической доминанты своего лирического «Я», любой поэт, по Цветаевой, «отродясь раздорожный» между двумя источниками и полюсами Лирики – Богом и Демоном (Стихией)

Величие и высокий драматизм происходящего подчеркивается в пушкинском «Пророке» высокаторжественной стилистикой описания, которую формируют церковнославянизмы (отчасти ими пользуется и Цветаева), однотипное синтаксическое строение строк с фонетической анафВеличие и высокий драматизм происходящего подчеркивается в пушкинском «Пророке» высокаторжественной стилистикой описания, которую формируют церковнославянизмы (отчасти ими пользуется и Цветаева), однотипное синтаксическое строение строк с фонетической анафстроф стихотворения однотипны, представляя собой продуманное нагнетание определений – двойную «расшифровку» слова «Сивилла» Она создается мастерским подбором звуко-семантических ассоциаций «Сивилла выжжена, Сивилла ствол», «Сивилла выпита, Сивилла сушь», «Сивилла выбыла, Сивилла зев», «Сивилла вещая! Сивилла свод!» В последней строфе эта строка перенесена в конец, став одновременно трагической кульминацией и финалом «Сивилла выывшая из живых»

Очевидно, что трагизма в цветаевский сюжет взаимоотношений Бога и поэта-пророка добавляет то, что этот пророк – женщина Отказ Сивиллы от земного ради духовных ценностей включает в себя отказ от высшей душевной ценности – любви Цветаева вообще обостренно-личностно воспринимала проблему онтологического трагизма творчества, связывая ее с неразрывностью и неслиянностью искусства и жизни, поэта и человека как двуединой диалектически-конфликтной сущности Конечно ее женский гендер не мог не сказаться здесь «Спасибо», сказанное женщиной поэтом Столу (Богу) за то, что стол «соблазнам мирским порог – Воем радостям поперек», выстраданное Не одномоментно, а день за днем, час за часом должно совершаться самоотречение и самопреодоление, уподобляющее путь поэта христианскому подвигу восхождения И лишь изредка, вняв мольбам, «Бог, усмехнувшись, отпускает «Поди – поживи » (Т 6 С 596)

Цветаевский вариант божественного предназначения пророка и более фатален если пушкинского героя Бог лишь наделяет вещими зеницами, чутким слухом, жалом мудрой змеи и углем, пылающим в груди, а затем велит ему «восстать» и свершить свой жизненный подвиг, то героиня Цветаевой, становясь деревом, сводом, каменной пещерой – вместителем Божьего голоса, почти самоинцитрируется Но трагизм и заключается в том, что эта выходящая и окаменелая оболочка – живое, мыслящее и страдающее существо Здесь же ялицо и трансформация русской поэтической традиции Генетически восходящий к пушкинскому «Пророку», цветаевский образ Сивиллы – пещеры дивному божественному голосу – сближается с символистской теургической трактовкой поэта-пророка «Вселюсь в них и буду ходить в них, и буду их Богом», – говорит Господь Теургия – вот что воздвигает пророков, вкладывает в уста их слово, дробящее скалы», – пишет А Белый в работе «Символизм как миропонима-

ние» [65] Кроме того, сама семантика слова «пророк» приобретает в цветаевском словаре известную иррациональную переакцентировку по сравнению с классическим словоупотреблением это в большей степени провидец, а не вития

Главное, что отсутствует в цветаевской трактовке судьбы поэта-пророка, – заключительный призыв *глаголом жечь сердца людей*, вводящий пушкинского «Пророка» в орбиту гражданской тематики И в этом смысле Цветаева, несомненно, ближе к Лермонтову, его Пророку, вернувшемуся все в ту же пустыню из мира людей, презревших его

В трактовке дальнейшей судьбы поэта Цветаева также ближе к Лермонтову Абсолютизируя романтическое противостояние поэта и толпы, она считает его некоей аномальной нормой и бесконечно варьирует едва ли не в большей части лирических сюжетов своего творчества Вряд ли еще есть в русской поэзии XX века голос, с такой страстью и горечью говоривший о том, что поэт – «тот поезд, на который все опаздывают» Но существенно, что все это происходит за рамками сюжета о рождении поэта-пророка Цветаева четко разделяет в творчестве «момент созидательный и момент по-созданию Первый без зачем?» (Т 5 С 286) Иными словами, вопрос о назначении творчества, равно как и о судьбе поэта, приобретает актуальность на этапе выхода творца и его творения в мир На этапе собственно творчества (общения поэта-пророка с высшей силой, «наития» и «воплощения») эти вопросы незначимы «Зачем я пишу? Я пишу, потому что не могу не писать, На вопрос о цели – ответ о причине, и другого быть не может» (Т 5 С 285–286)

Таким образом, завет Бога пушкинскому пророку находится для Цветаевой уже за рамками сюжета о его рождении Но аналога этого завета нет и ни в одном другом цветаевском стихотворении И это не случайно. Главное – *помнить* о завете, суть которого может быть разной (Равнодостоинными в цветаевской идеологии предстают противоположные варианты творческой судьбы поэта самопожертвование и самореализация) В общем же метасюжете творчества Цветаевой сюжет о Боге и поэте простирается до его апокалиптического финала возвращающего поэта на Страшный суд («суд Совести» и «суд Слова»), где с него спросится, исполнил ли он то, к чему был призван И лучшее, что сможет тогда сказать поэт Богу «Господи! Душа сбывлась умысел твой самый тайный» (Т 2 С 149)

### Примечания

- 1 Мусатов В В Пушкинская традиция в русской поэзии I половины XX века От Анненского до Пастернака М, 1992 С 201
- 2 Пушкин в русской философской критике конец XIX – первая половина XX века М, 1990
- 3 Бердиев Н А Философия свободы Смысл творчества М, 1989 С 391–392
- 4 Анненский И Книги отражений М, 1979 С 239
- 5 Мережковский Д С М Ю Лермонтов Поэт сверхчеловечества // Наше наследие 1989 №5 С 41–42
- 6 Мусатов В В Пушкинская традиция в русской поэзии I половины XX века (А Блок С Есенин В Маяковский) М 1990 Гл I Пушкин в эстетическом самоопределении русского символизма
- 7 Ходасевич В Литературные статьи и воспоминания Нью-Йорк, 1954 С 119
- 8 Бенау А Пушкинский спектакль // Речь 1915 7 апр № 94 (Цит по Мусатов В В Пушкинская традиция М, 1990 С 24)
- 9 Федоров А В Лермонтов и культура его времени Л, 1967 С 123
- 10 Блаво́й Д Д Лермонтов и Пушкин // Жизнь и творчество М Ю Лермонтова Исследования и материалы (Сб первый). М., 1941 С 415–416
- 11 Нечкина М В Третий «Пророк» русской литературы стихотворение Н А Некрасова о Н Г Чернышевском // Нечкина М В Функция художественного образа в историческом процессе М, 1982 С 160–174
- 12 Вообще, Некрасов, безусловно, ориентирован на русскую поэтическую традицию в изображении поэта – пророка Так, его стихотворение 1874 года «Поэт», несмотря на подзаголовок «Памяти Шигллера», воспринимается как прямой призыв, обращенный к пророку Лермонтова  
О, кто теперь напомнит человеку:  
Высокое призвание его?

Прости слепцам, художник вдохновенный

И возвратись! Волшебный факел свой  
Погашенный рукою дерзновенной  
Вновь засвети над гибнущей толпой!

- Эта поэтическая проповедь Некрасова даже в большей степени чем его «Пророк» идейно замыкает лирику Пушкинского и Лермонтовского («Пророков» в русской классической поэзии)
- 13 Сравнить с образом «Музы мести и печали» в творчестве Некрасова
  - 14 *Иванов В* О веселом ремесле и умном веселии // *Иванов В И* Родное и вселенское М 1994 С 60
  - 15 *Гумилев Н* Жизнь стиха // *Гумилев Н С* Стихи Письма о русской поэзии М 1990 С 398
  - 16 Выражение *В Мусатова*
  - 17 *Эллис* Русские символисты М 1910 С 95
  - 18 *Мусатов В В* Пушкинская традиция М 1990 С 17
  - 19 *Иванов В* По звездам СПб 1909 С 191
  - 20 *Соловьев В* Значение поэзии в стихотворениях Пушкина//Пушкин в русской философской критике С 19
  - 21 Там же С 69–70
  - 22 *Иванов В И* Родное и вселенское М 1994 С 206
  - 23 *Блок А* Собрание сочинений В 6 т М 1971 Т 3 С 61
  - 24 *Маяковский В В* Собрание сочинений В 12 т М 1978 Т 9 С 6
  - 25 *Соловьев В* Значение поэзии в стихотворениях Пушкина//Пушкин в русской философской критике С 64
  - 26 *Блок А* Собрание сочинений В 6 т Т 2 С 185
  - 27 Там же Т 1 С 220
  - 28 Сравним с другим программным стихотворением Блока 1902 года «Блаженный забытым в пустыне» к которому заканчивается строками «истерзанный с язвой кровавой когда-нибудь выйду к вам люди!»
  - 29 *Маяковский В В* Собр соч Т 1 С 277
  - 30 О поэтике символистского сборника как идейно-художественного содержательного и композиционного единства см статью Л. Долгополова «От «лирического героя к стихотворному сборнику» (*Долгополов Л* На рубеже веков О русской литературе конца XIX – начала XX века Л 1985)
  - 31 *Брюсов В* Собрание сочинений В 7 т М 1973 Т 1 Стихотворения и поэмы 1892–1909 С 588 Стихотворения «Возращение» и «Моисей» цитируются по этому же источнику – С 141 и 149 соответственно
  - 32 Косвенное подтверждение правомерности подобной двойственной трактовки можно обнаружить в брюсовской статье о Пушкине «Священная жертва» где он в частности пишет « достаточно было чтобы в сознание проникла глубоко мысль что весь мир во мне – и уже возникло современное наше понимание искусства» (*Брюсов В Я* Среди стихов 1894–1924. Манифесты статьи рецензии М 1990 С 129)
  - 33 *Жириновский В М* Теория литературы Поэтика Стихлистика Л 1977 С 198
  - 34 *Брюсов В* Пророк Анализ стихотворения // *Брюсов В* Мои Пушкин Статьи исследования наблюдения М Л 1929 Статья представляет собой образец «всестороннего рассмотрения стихотворения с формальной точки зрения» Отдельные ее разделы посвящены анализу «идеальной» и «внешней» композиции ритмики и строфики разных аспектов «звонии» Брюсов предстает здесь в характерном для себя облике ученого-стиховеда логика своего рода пушкинского Сальери которому необходимо «наглубокой поверить гармонию» С удивительной для поэта рассудочностью он объясняет творческий замысел Пушкина тем что путем естественным синтезировать антиномию «Поэт – простой смертный» (А = А) – «поэт – не простой смертный» (А ≠ А) было невозможно потому он использовал путь сверхъестественный библейский миф При этом Брюсов выражает удовлетворение что в настоящее время ту же мысль можно было бы доказать научным путем
  - 35 Цитата из стихотворения «Обязательства» сборника «*Meum esse*»
  - 36 *Бурлаков Н С* Валерий Брюсов М 1975 С 61
  - 37 *Брюсов В Я* Среди стихов С 131
  - 38 *Брюсов В* Мой Пушкин С 282–283
  - 39 Цитата из стихотворения Некрасова «Блажен нелюбивый поэт»
  - 40 Пушкин в русской философской критике С 76
  - 41 *Ходасевич В* Брюсов // *Ходасевич В Ф* Собрание сочинений В 4 т Т 4 Некрополь Воспоминания Письма М 1997 С 37
  - 42 *Анциферов М* Поэт и толпа у Пушкина и у Некрасова // Литературная учеба. № 1 1982 С 133
  - 43 См письмо Брюсова Вальмунту от 5 апреля 1905 года процитированное Д. Максимовым (*Максимов Д* Брюсов Поэзия и поэзия Л, 1969 С 126)
  - 44 *Ходасевич В* Брюсов, Цветаева М Герой труда
  - 45 См запись в дневник Брюсова от 1893 года «Талант, даже гений честно дадут только медленным успех если дадут его Это мало! Надо выбрать иное Найти путеводную звезду в тумане и я вижу ее Это дека девятство Да! Что ни говорить ложно ли оно смешно ли оно идет вперед развивается и будуще принадлежит ему особенно когда оно найдет достойного вождя А этим вождем буду я!»
  - 46 *Ходасевич В Ф* Собр соч Т 4 С 36
  - 47 *Степанов Н Л* Велимир Хлебников М 1975 С 233
  - 48 Там же С 322
  - 49 Цит по *Дуванов Р В* Велимир Хлебников Природа творчества М 1990 С 25
  - 50 *Берковский Н Я* Велимир Хлебников // *Берковский Н Я*. О русской литературе Л 1985 С 341
  - 51 *Кедров К* «Святыя очей» Образно-фантастичный космос Велимира Хлебникова // Красная книга культуры М, 1989 С 167–168

- 52 *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества М 1979 С 148
- 53 Стихотворение «Одиноким лицедей» здесь и далее цит по *Хлебников В.* Творения М 1987 С 168-167
- 54 *Старк В.П.* Прича о сеятеле и тема поэта-пророка в лирике Пушкина // *Пушкин исследования и материалы* Т 14 Л 1991 С 60-61
- 55 Ср с фрагментом поэмы «Поэт» «Топла бесновалась, куда-то летела, / То бела, как призрак, то смугла и дика / И около мертвых богов / Чьи умерли рано пророки стоял у стены вечный узник созвучия» (*Хлебников В.* Творения С 267)
- 56 Идея единого разума природы – одна из краеугольных в эстетике Хлебникова См., например поэму «Зверинец»
- 57 *Хлебников В.* Творения С 603
- 58 Сравнить с базовыми постулатами теоретиков немецкого романтизма «На него <художника> действует сила которая проводит грань между ним и другими людьми, побуждая его к изображению и высказыванию вещей не открытых до конца его взору и обладающих неисповедимой глубиной» (*Шеллинг В.-Ф.* Философия искусства М 1966 С 380) «Как совершается все < > поэтическое творчество, если не путем полнейшей отдачи себя воздействию какого нибудь гения» Шлегель Ф. Люцинда // *Немецкая романтическая повесть* М Л 1935 С 32
- 59 Эта идея просматривается и в лирическом сюжете стихотворения «Я вышел юношей один» которое перекликается и с пушкинским «Святалем» и с лермонтовским «Выхожу один я на дорогу» В нем поэт пророк зажигает в ночи поле своими волосами «И огненное Я пылало в темноте / Теперь я ухожу / Захезши волосами / И вместо Я / Стояло – Мы» (*Хлебников В.* Творения С 181)
- 60 Цит по *Старк В.П.* Прича о сеятеле С 57
- 61 Цит по *Кедров К.* «Сеятель очей» С 163
- 62 *Цветаева М.И.* Собрание сочинений В 7 т М 1994–1995 Т 2 С 498 Далее ссылки на это издание в тексте
- 63 *Коркина Е.* Лирическая трилогия Цветаевой // *Марина Цветаева 1892–1992* Симпозиум посвященный столетию со дня рождения Русская школа Норвичского университета Нортфилд, Вермонт 1992 С 115
- 64 Об этом *Килерман Ж.* «Пророк» Пушкина и «Сивилла» Цветаевой (Элементы «поэтической теологии и мифологии») // *Вопросы литературы* 1992 Вып 3 Анализируемые стихотворные тексты являются для автора статьи ключом к пониманию теологического и мифологического начал поэзии Пушкина и Цветаевой а те в свою очередь проецируются на мироощущение поэтов в целом, давая многомерную картину взаимоотношений поэта с религией и мифом (С 114)
- 65 *Белый А.* Символизм как миропонимание М, 1994 С 253

**Ф.П. Куценко, Е.М. Мельник**

## О ПУШКИНСКОЙ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.А. БЛОКА

Проблема Блок и Пушкин не раз привлекала внимание ученых-блоковедов (З.Г. Минц, Л. Гроссман, В.Н. Голицына, В.В. Мусатов [1] и др.) Наличие пушкинской традиции в творчестве Блока несомненно. Это прежде всего то обще-поэтическое влияние, которое оказал Пушкин на всю последующую художественно-эстетическую мысль России и, конечно же, на Блока. В широком смысле Блок «вышел» из Пушкина Такова, например, музыкальность Блока, эмоциональность и настроение как основа текста, органичность его поэзии «Генная» близость Блока к Пушкину прослеживается и на уровне социокультурном

Но «отношения» Блока и Пушкина были гораздо сложнее и имели свою историю Мы рассматриваем пушкинскую традицию на разных этапах творчества Блока: ранний «доместический» Блок, «Стихи о Прекрасной Даме», вторая книга стихов, поэма «Возмездие»

У раннего Блока пушкинское влияние по-разному, иногда прямо противоположно, оценивается учеными В 1920-е годы Л. Гроссман писал: «В пантеоне юного Блока имя Пушкина остается в тени» [2] В 1970-е годы З.Г. Минц утверждала прямо противоположное. «Доместический» Блок – весь под влиянием пушкинской традиции» [3]

Раннему, «отроческому» Блоку Пушкин должен быть наиболее близок недалеко еще гармоничное детство, благополучный семейный уклад и пришедший оттуда Пушкин В планах к «Возмездию» он пишет: «золотое детство, елка, дворянское баловство,

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

*200 лет со дня рождения  
А.С.ПУШКИНА*

**ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(ПУШКИНСКАЯ ЭПОХА.  
СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК)**

**Сборник научных статей**

**Краснодар 1999**