

УДК821.111.09:53

ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ХРИСТИАНСКОЙ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

© 2009 О.А. Бердникова

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 25 марта 2009 года

Аннотация: В статье исследована проблема поэтологии серебряного века русской литературы в аспекте христианской духовной традиции. Выявлена трансформация традиционных парадигм художественного творчества «поэт-пророк» и «поэт-служитель Муз». Рассмотрено соотношение духовных и эстетических доминант в поэтологических моделях «поэт-теург» и «поэт-художник» на основе теоретических статей и поэтических текстов символистов и акмеистов.

Ключевые слова: поэтология, серебряный век, «поэт-теург», «поэт-художник», христианская духовная традиция.

Abstract: In the article is studying the poetology problem of “The Silver age” Russian literature in the aspect of Christian theological tradition. The transformation of traditional paradigms “poet-prophet” and “poet-attendant of Muses” is discovered. The correlations of spiritual and esthetic ideas in the poetological models “poet-teourg” and “poet-artist” is examined in the symbolists and akmeists theoretical and poetic works.

Key words: poetology, “The Silver age”, “poet-teourg”, “poet-artist”, Christian theological tradition.

Русская поэзия начала XX века — особое, уникальное явление в истории русской литературы. Этот период столь богат яркими поэтическими индивидуальностями, различными течениями и стилевыми поисками, что закрепившийся за ним термин-метафора «серебряный век», обозначая на самом деле творческую деятельность всего четверти столетия (1890-е — начало 1920-х годов), вполне адекватно отражает эту насыщенность. Общепризнанно, что серебряный век — это не только суммарно взятое развитие поэтических течений, определенных театральных систем, живописных «школ», это особый тип художественного сознания, новый образ мышления, новая модификация

русской культуры в целом. В этом отношении «поэт серебряного века» воспринимается в наше время как устойчивое и вполне сформировавшееся понятие, обозначающее поэта модернистской эстетической ориентации, активного участника литературного процесса в качестве представителя одного из поэтических течений, человека яркого и неординарного творческого поведения.

К настоящему времени о серебряном веке уже написаны учебные пособия, монографии, статьи, в которых даются оценки и интерпретации этой культурной эпохи с духовно-религиозной точки зрения, общим итогом которых стали выводы о демонизме, «подменах» и профанации сакральных категорий в творчестве многих значительных поэтов. Суть основного «искуса

© Бердникова О.А., 2009

серебряного века» русской культуры М. Дунаев видит в том, что «в “век” сей можно было предаваться прославлению Бога или дьявола — безразлично, разрешалась одержимость чем угодно: ибо признавалась и ценилась лишь полнота одержимости... Под этим покровом художник творит свой мир, внутри которого он может ощущать себя всевластным демиургом. Жизнь в искусстве и смысл бытия становятся для самоутверждающегося художника тождественными понятиями» [1, 43]. В результате в наши дни само понятие «поэт серебряного века» предполагает оценочную разнонаправленность: в плане эстетическом — высокую степень художественного «качества», в плане духовно-религиозном — репутацию поэта с демоническими характеристиками.

Между тем в наши дни более актуальным становится вопрос не о «нисхождении по лестнице подмен» [2, 339] как неизбежном духовном результате поэтического демонизма, а о способности поэта серебряного века «быть верным» [3, 223], сохранить «зерно глубокой, полной веры» (О. Мандельштам). Иначе придется констатировать радикальную смену основных парадигм русской культуры в XX веке и отказ от ее религиозного призвания. Именно об этом уже в конце XX века пишет Вик. Ерофеев, убеждая, что русская литература отказалась от своего «гиперморализма», а также отменила «надежду» и «спасение» [4, 6]. Однако его стремление «насадить» в литературе «русские цветы зла» вызвало законное возмущение со стороны целого ряда современных писателей и критиков (О. Павлова, П. Басинского, А. Варламова). Вот почему нынешние споры вокруг поэзии серебряного века могут восприниматься в русле ведущейся в наше время полемики о миссии и призвании русской литературы, о возможности сохранения в XX веке ее «православной духовности» (И.А. Есаулов).

Вошедшее в научный обиход понятие «духовная традиция» включено в новейшие литературные энциклопедии и определяется как «осмысление христианской сущности человека и православной картины мира в литературе, имеющее трансисторический характер» [5, 254]. Действие христианской духовной традиции в русской литературе «не прекращалось и тогда, когда о православной традиции не вспоминали» [6, 231]. В этом отношении каждый значительный русский художник в той или иной степени и форме воспринял «глубинные духовные токи» (И.А. Есаулов), питающие словесность.

Действительно, все самые значительные поэты, осознаваемые ныне именно как «поэты серебряного века», «крупнее» своей культурной эпохи и поэтому вступают с нею в сложные, часто конфликтные отношения. Эта проблема, обозна-

ченная в конце 1980-х Н. Коржавиным в статье «Анна Ахматова и “серебряный век”» [7], в принципе может быть поставлена по отношению и к А. Блоку, и к Н. Гумилеву, и к О. Мандельштаму, и к В. Хлебникову. Они были поэтами своей эпохи, модернистами по типу художественного сознания, осуществляли свою творческую деятельность в принципиально иной философской парадигме, доминантой которой являлся релятивизм. Они были художниками катастрофического XX века, жили и творили в эпоху богоотступничества и духовных метаний, и каждый из них по-своему переживал кризис веры, был мучим сомнениями и экзистенциальным томлением. Но вместе с тем они оставались поэтами, воспитанными в русле христианской духовной и культурной традиции, носителями того «русского мировоззрения», сущность которого С. Франк видит в стремлении «к конкретной и всеобъемлющей истине, совпадающей со справедливостью или святостью», то есть оно «насквозь религиозно» [8, 185].

Вот почему сомнения и «измены» поэтов этой культурной эпохи «вписываются» в тот русский «вариант» духовного поиска, об особенностях которого справедливо писал Н.А. Бердяев: «Русская тревога и русское искание в существе своем религиозны. И до наших дней все, что было и есть оригинального, творческого, значительного в нашей культуре, в нашей литературе и философии, в нашем самосознании, все это — религиозное по теме, по устремлению, по размаху. Нерелигиозная мысль у нас всегда неоригинальна, плоска, заимствована, не с ней связаны самые яркие наши таланты, не в ней нужно искать русского гения» [9, 4]. Отсюда, творчество многих оригинальных поэтов XX века «есть замечательное обнаружение человеческого религиозного опыта» [10, 245].

В декларируемом модернизмом «мире искусства» как единственно возможной форме реальности, сохраняющей эстетические характеристики, творческая личность, художник, поэт осознается как центральная фигура. Именно поэтому главным становится вопрос о поэте и его духовном пути, о сущности и назначении поэзии. Собственно это и обусловило небывалую доселе в русской литературной традиции литературно-критическую рефлексию по поводу поэзии и искусства в целом. С полным правом зарождение поэтологии, выделившейся в конце XX столетия в особую отрасль филологической науки, нужно искать в теоретических трудах поэтов и критиков начала XX века.

Однако в силу специфики поэтического познания поэтология неизбежно пересекается с художественной антропологией. О. Седакова, исследуя в этом аспекте творчество Б. Пастернака, справедливо считает, что «поэтология Пастернака

— это в значительной мере антропология... Опыт Пастернака о поэте — это опыт о человеке, как у многих поэтов XX века, как у его любимейших предшественников — Рильке и Блока (последний, правда, предпочитал слово «художник»)» [11, 1].

Именно из этой предпосылки исходит известный современный психолог В.П. Зинченко, предлагающий на основе творчества поэтов начала XX века создать поэтическую антропологию, которая должна быть озабочена проблемами духа, души, смысла человеческого бытия. Ученый предлагает использовать анализ художественной литературы как метод психологического исследования человека. «Предметом, точнее смысловым центром поэтической антропологии, в отличие от многих других антропологий, является *весь человек*» (курсив В.П. Зинченко. — *О. Б.*) [12, 44]. Ученый опирается в определении предмета поэтической антропологии на высказывание А. Блока: «...мы ругали «психологию» оттого, что пережили «бесхарактерную» эпоху, как сказал вчера в академии Вяч. Иванов. Эпоха прошла, и, следовательно, нам опять нужна *вся* душа, все житейское, весь человек... Назад к душе, не только к человеку, но ко «всему человеку» — с духом, душой, телом, с житейским — трижды так» [12, 44]. Это тот основной антропологический посыл, который позволяет, при всей непостижимости и загадочности душевной организации природы художника, осмыслить «опыт о поэте» как «опыт о человеке».

Т. Кошемчук выделяет два образных ряда, постоянно используемые поэтами для осмысления творчества в их лирических произведениях: «В основе этих рядов — библейский образ пророка и античный образ Музы» [13, 17], то есть поэт уподоблен пророку и / или поэт является «собеседником Муз». Оба образных ряда в русской поэтической традиции актуализировал А.С. Пушкин в стихотворениях «Пророк» (1826) и «Поэт» (1827) («Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон»), но у него между этими образами не было «мировоззренческих противоречий»: «Если в стихотворении о Музе Пушкин воплощает свой автопортрет, то в стихотворении о пророке — свой духовный облик», причем «Муза» у Пушкина «послушна» «веленью Божию» [13, 19]. Т. Кошемчук справедливо полагает, что оба образных ряда можно обнаружить в той или иной форме у каждого поэта, а «потеря» одного из них есть уже поэтологическая характеристика автора: так отсутствие образа пророка (у А. Фета) и музы (у А. Хомякова) — значимое отсутствие.

Несколько по-иному представлены две концепции художественного творчества, сложившиеся в русской культуре уже в 1820–1830 годы и имеющие общеевропейское значение, в теории живописи: искусствоведы обозначают

их терминами «артистизм и подвижничество» (Г.Г. Поспелов). Характерное для «артиста» обостренно-чуткое прикосновение к сокрытым стихиям жизни, доступным не менее стихийной по своей природе душе артиста, трагическое и жертвенное предназначение таланта на рубеже XIX–XX веков стали предметом пристального внимания со стороны живописцев (можно добавить — и поэтов). В частности, этим обусловлено появление большого количества портретов артистов в живописи начала XX века: портреты Ермоловой, Шаляпина, Качалова, Москвина — кисти В. Серова, портрет Элеоноры Дузе И. Репина, портрет Н. Забеллы М. Врубеля. Г.Г. Поспелов утверждает, что в рамках артистической концепции в художественной культуре (в том числе и в поэзии) были выработаны устойчивые мотивы и образы, воспринимаемые современниками как вполне определенные символы. В частности, «волна» на занавесе Московского Художественного театра, мотивы пламени и пепла, линии «подъема и усталости» в изгибах складок, рук и фигур на портретах символизировали творческие взлеты и падения, артистический экстаз и сгорание на «алтаре искусства» [14, 147]. Так концепция «артистизма» соотносится с парадигмой «поэта — служителя Муз» и занимает в искусстве серебряного века главенствующие позиции.

Парадигма «поэт-пророк» претерпевает в эту культурную эпоху более сложную трансформацию. В культуре идет «процесс тотальной мифологизации в ходе подмены ее духовно-православного содержания *святостью объектов секулярной культуры*, выраженных в понятиях *гений, творец, пророк* и т. д.» (курсив С. Климовой) [15, 236]. Многие философы рубежа веков были объявлены *пророками* своими современниками, поэтому «*жизнь, тело и идеи* творцов-«пророков» предстают перед нами как общезначимый «философский текст» эпохи, читая который, мы реконструируем ее специфику» [15, 240]. Но мифологизация и «перекодирование святоотеческих (и многих других) концептов в индивидуальные мифы творцов о себе» — общая особенность культуры эпохи модернизма. На тех же основаниях создается и «филологический текст» эпохи, в котором особенно значимо соотношение «биографических авторов» как творцов-пророков и парадигмы «поэт-пророк» в их художественном сознании.

Мифологизация как основная тенденция художественного мышления серебряного века неизбежно вносила артистический, игровой момент в процесс творчества. «Поэт серебряного века» по определению становился «артистом», чья «жизнь и тело» воспринимались как «художественное произведение» (Ф. Ницше). Так, в статье «Свя-

ценная жертва» (1905) Брюсов утверждает, что в основе «нашего понимания искусства» тезис — «весь мир во мне», отсюда задача художника «выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию» [16, 78]. Подспудным опровержением пушкинской мысли о том, что «человек не рождается поэтом, а превращается в него Божьим повелением, божественным глаголом» [17, 13], становятся знаменитые слова Брюсова: «Нет особых миггов, когда поэт становится поэтом: он или всегда поэт, или никогда» [16, 82]. А. Пайман справедливо отмечает, что пушкинский мотив жертвенного служения поэта искусству и людям Брюсов преобразует в языческий ритуал жертвоприношения как сгорания на алтаре собственного вдохновения. Брюсов требует от поэта, чтобы он неустанно приносил «священные жертвы» не только стихами, но и каждым часом своей жизни [18, 169], таким образом, символисты считали, что творец имеет «иную онтологию человеческого существа» (Н. Бердяев). По сути В. Брюсов отстаивает художественную концепцию творчества, но основанную уже на характерном для Брюсова крайнем индивидуализме его творческой позиции и идее «жизнетворчества», согласно которой «жизнь есть одна из категорий творчества» (А. Белый). отождествление понятий «пророк», «поэт», «человек» и «переплавка» их в одно всеобъемлющее «художник-творец» существенно искажало пушкинскую идею преображения поэта в пророка.

Между тем символисты, особенно младосимволисты, которые «Соловьевым таинственно крещены», предлагают некую промежуточную модель — «поэт-теург» — на основе теории теургии как религиозного искусства. Впервые контуры этой поэтологической модели были «обрисованы» В. Соловьевым в стихотворении «Милый друг, иль ты не видишь» [19], в котором можно увидеть явные переключки с пушкинским «Пророком». Так, лирический герой стихотворения В. Соловьева призван был *увидеть* «незримое очами», *услышать* «торжествующие созвучья» и постараться *выразить* тот «немой привет», что передает «сердце сердцу» (курсив мой. — О. Б.). Но устремления поэта-пророка и поэта-теурга оказались разнонаправленными: пророк призван был прорицать, а теург «вспоминать» (исследователи не раз отмечали концептуальную для символизма платоновскую идею «познания как воспоминания»). Для пророка «горнее» и «дольнее» равноценны и одинаково открыты для познания, для теурга «горнее» просвечивает в «дольнем» как тайна и становится единственной целью познания. Как и пророку, теургу нужен новый «язык», однако вместо пушкинского «глагола» у

В. Соловьева появляется «немой привет», то есть некое тайное знание, требующее особый «шифр» для его вербализации, отсюда символисты столь детально разрабатывали теорию символа и мифа. Но самое большое различие коренится именно в отношении сердца поэта, которое у Пушкина становится «углем, пылающим в груди», и только поэтому поэт способен «жечь сердца людей». В стихотворении Вл. Соловьева сердечное общение поэта с адресатом приобретает глубоко интимный и мистический характер, что соответствует свойственной философии и поэзии В. Соловьева некоей эротической духовности. Не случайно это в сущности любовное стихотворение В. Соловьева было воспринято младосимволистами как своеобразная поэтическая программа: А. Блок называл теурга «обладателем тайного знания» [20, 207], а Вяч. Иванов писал, что «поэт — тайновидец и тайнотворец жизни» [21, 185]. Однако тайное, мистическое знание может иметь как сакральный, так и inferнальный источники.

Именно такая разнонаправленность духовных устремлений поэта, «прельстительность» теургии особенно заметны в ранних лирических текстах А. Белого. Молодой поэт в поисках духовного руководства испытывает потребность в поэте-пророке: «Зову людей, ишу пророков, / О тайне неба вопиющих». Он наделяет этим званием вполне конкретных, живых людей: А. Блока в цикле «Блоку» (1901) и В. Брюсова в стихотворении «В.Я. Брюсову» (1903). В этих текстах оба «пророка» высоко вознесены над землей, царят «в холодной вышине», соотносятся с «земным владыкой», богом и основателем «жизни новой». Их одиночество свидетельствует об их избранности, а ожидание их прихода соединяется с символистскими чаяниями «жениха озаренного», то есть того, кто несет печать «зорь» и «безвременной весны». Но А. Белый вполне осознает существенную духовную разницу между ними: если А. Блока автор, увлекавшийся в то время чтением Апокалипсиса, соотносит с Христом: «Он стоял, как пророк, / в багрянице, свободный, могучий» [22, 38], то другого «пророка» прямо именуется магом, изображая любимую и всем хорошо известную художественную позу В. Брюсова: «Застывший маг, сложивший руки» [22, 31]. Не случайно стихотворение «В.Я. Брюсову» было впоследствии озаглавлено «Маг». В одном из писем А. Белый дал развернутое истолкование брюсовского магизма, хорошо осознавая его духовную сущность: «...магизм я понимаю в широком смысле, и как чудодейственность силы, употребленной не во славу Божию». Интересно, что здесь же А. Белый называет теурга «белым магом», считая, что Брюсов стоит «ступенью ниже теурга» [Лавров, 23, 168], то есть истинным теургом он признает

Блока. Вместе с тем у А. Белого вполне заметно присущее символизму в целом смешение понятий «пророк», «маг», «теург».

В теургии «велье Божие» подменялось мистикой в духе софиологии В. Соловьева, по поводу которой П. Флоренский писал: «Это тот духовный аспект бытия, можно сказать *райский* аспект, при котором еще нет познания добра и зла. Нет еще прямого устремления ни к Богу, ни от Бога, потому что нет еще самих направлений, ни того, ни другого, а есть лишь спасение *около* Бога, свободное играние перед лицом Божиим, как Левиафан, «его же создал Господь ругаться (то есть игратися) ему... И это тоже София» [24, 129]. Однако, как справедливо отмечает Т.М. Горичева, «при всем дерзновении Homo ludens, русский человек чувствует себя неловко. София – это эстетическое заполнение пропасти» [25, 57], – вот почему не состоялась замышлявшаяся символистами идея соединения эстетической и духовной функций в теургии как концепции религиозного искусства.

В творчестве самых значительных поэтов серебряного века онтологический, эстетический и собственно духовный аспекты этих поэтологических моделей находят оригинальное и разнообразное художественное воплощение.

В лирическом творчестве А. Блока модели поэта-пророка, поэта-теурга и поэта-артиста сложно и причудливо взаимодействуют. Вы скажем предположение, что в начале своего творческого пути лирический герой Блока более всего идентифицирует себя как поэт-теург (цикл «Стихи о Прекрасной Даме»), хотя и в ранних стихах уже появляются пророческие черты его поэзии, увиденные его современниками. Однако, по свидетельству А. Пайман, сам Блок «всегда это отрицал. Он просто говорил, что поэзия и пророчество – вещи совершенно разные и он не обладает голосом, который требуется пророку» [26, 202].

В 1908 году, особенно значимом для духовно-творческой эволюции Блока, в его произведениях (второй том лирической трилогии) начинает главенствовать артистическая модель поэта, при этом одной из самых ярких форм проживания артистического является дионисизм, воспринятый сквозь призму эстетических идей Ф. Ницше и Вяч. Иванова. Дионисизм Блока ярче всего отразился в циклах «Снежная маска» и «Фаина» и трактовался самим поэтом как «второе крещение» (одноименное стихотворение 1908 года). В мистическом «втором крещении», демоническую сущность которого поэт вполне осознавал, также совершается преображение человека, но образ сердца, превращенного в лед, символизирует «смерть души моей печальной». Сознательное

осуждение себя на ад «страшного мира», в котором происходит духовная гибель человека, граничит в А. Блоке с «гордостью нового крещения» [27, 136], что образует поистине трагический конфликт в его творческом сознании. Такое – апофатическое познание – происходит почти всегда «ценою утраты части души», по признанию самого поэта. Но, по справедливому суждению Н.А. Бердяева, «видение же поэтом мира бесовского служит обнаружению света» [28, 105].

В лирических циклах третьего тома А. Блок обретает мифопоэтический статус пророка апофатическим путем, однако «блудный сын дорожке того, кто никогда не уходил из дому, кто не отрывался от Истины» [29, 68]. С пушкинским пророком поэта сближает то томление «духовной жаждой», то «безумное чаянье святынь» (И. Анненский), которые обрекали его на интенсивный духовный поиск. В поэме «Двенадцать» (в нашем истолковании этого загадочного произведения, получившего самые разноречивые трактовки) поэт пророчески прозревает в «холоде и мраке грядущих лет» Иисуса Христа. Это единственный источник Света, Добра, Красоты и Истины, это тот единственный «правый путь», который, преодолев свои «разрывы, надломы и концы» [30, 321], в конечном итоге выбрал сам поэт. Так произошло осуществление «подвига души» («Чую в будущем подвиг души»), который Блок предугадал в начале своего творческой судьбы.

Наследуя символизму, но и «преодолевая» его, акмеисты, подчиняясь общей для поэзии серебряного века тенденции мифологизации личности художника, искали свои модели артистизма и пророчества. Для акмеистов, как и для символистов, артистизм осознавался «как квинтэссенция эстетизма» и означал «признание красоты высшим благом и высшей истиной, а наслаждение красотой – высшей способностью и жизненным принципом» [31, 61]. Но в «артистическом» для них наиболее значимым было проявление собственно художественного начала, поэтического мастерства. Акмеизм имел и иную духовную установку, предполагавшую опору на христианскую традицию в ее религиозном и культурном проявлениях. Именно такое представление об акмеизме сложилось в современном литературоведении [32].

Этим обусловлен поворот в поэтологии, обозначенный в одной из статей признанного предтечи акмеизма И.Ф. Анненского, который в своих размышлениях уже учитывал опыт символистской поэзии. В статье «Достоевский» (1905) И.Ф. Анненский исходит из первоначального, античного понимания поэзии как словесного искусства вообще. Признавая незыблемой идею служения поэта, он выделяет данные древностью

«два прототипа поэтов, если не две героизированные теории творчества»: «Первая — эллинская, с преобладанием активного момента. Это был похититель огня, платоновский посредник между богами и людьми. Поэт, гений, по теории этой, был демоном, а поэзия оказывалась чем-то вроде божественной игры. Второй прототип сохранился Библией. Это была пассивная форма гения, и здесь поэт являлся одержимым. Это был пророк, т. е. сосуд со скрытым в нем и вечно бодрым пламенем» [33, 450-451]. Любопытно, что самого Пушкина, давшего как пророческую, так и артистическую модели, Анненский относит в первую «прототипу», вероятно, из-за отсутствия определяющей для Анненского приметы такого пророка — мученичества. К пророкам второго типа, кроме Достоевского, принадлежат, по мнению И. Анненского, Н.В. Гоголь, Эдгар По и Ш. Бодлер. Положенный Анненским в основу определения двух «прототипов поэтов» не только эстетический, но и духовный критерий позволил ему вновь разграничить пророчество и артистизм, обозначить их «мировоззренческие противоречия».

Создатель и главный теоретик акмеизма Н.С. Гумилев в программной статье «Наследие символизма и акмеизм» (1913), определяя новое поэтическое направление как «адамизм», расшифровывает его как «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» [34, 55]. Комментаторы усматривают в этих словах «полуцитату» из Книги Иисуса Навина: «Будь тверд и мужественен ибо с тобою Господь, Бог твой, везде, куда ни пойдешь» [34, 290]. В таком истолковании «адамизм» уже гарантирует новому поэтическому направлению мировоззренческую основу, коренящуюся в христианской духовной традиции. Вот почему «содержание понятия “акмеизм творчества”» включает утверждение о *духовной зрелости* эстетического мировидения» (курсив Ю. Зобнина. — О. Б.) [35, 173].

Вместе с тем «Адам» — та универсальная антропологическая модель, в которой, благодаря изначальной Библейской смысловой парадигме, заключен целый ряд значений. Адам — первый человек, первый поэт — нарицатель имен, первый пророк, целостная личность в телесном аспекте (андрогин) и гармоничная в аспекте христианской трихотомии духа-души-тела [36]. Образ Адама встречается в творчестве всех крупных поэтов этого периода. Но если в теориях Д.С. Мережковского и Вяч. Иванова мифологизировался андрогинизм Адама, то для акмеистов (и футуристов) Адам востребован более всего как «первый поэт и нарицатель имен». Отсюда, стремясь противопоставить символистской многосмысленности слова его первозданность, акмеизм ставил перед собой вполне осознанную задачу освободить слово от

его мифопоэтической загруженности и восстановить заключенное в нем адамистическое, то есть изначально поэтическое значение. В таком случае поэт, соотносящий себя с Адамом, неизбежно приходил к артистизму как основной форме авторского поведения. Так «адамизм» становится в творчестве целого ряда поэтов серебряного века одной из форм артистизма.

«Адамизм» самого Н. Гумилева раскрывается в его поэтическом творчестве как в духовном, так и в эстетическом аспектах. Поэтологическая эволюция Н. Гумилева в этом отношении направлена от образа поэта-пророка к артистической концепции творческой личности. Так в раннем стихотворении «Пророки» («Пути конквистадоров», 1905) пророками предстают именно те, чьи «очи ясны и глубоки / Грядущим пламенем зари», то есть поэты-символисты, теурги, однако здесь налицо переключки не только с пушкинским стихотворением, но и с гонимым и осмеянным «пророком» М. Лермонтова: «Но им так чужд призыв победный, / Их давит власть бездонных слов, / Они запуганы и бледны / В громадах каменных домов» [37, 45]. Удивительно то, как совсем еще юный Гумилев точно почувствовал в стихах символистов давящую тяжесть «бездонных слов», не могущих поэтому дойти до сердец людей.

Стихотворение «Поэту» (1908) уже направлено против символистской эстетики и является предостережением Гумилевым новой, акмеистской концепции творчества. Это своеобразное учебное пособие в стихах о том, каков должен быть стих поэта: «Пусть будет стих твой гибок, но упруг...», «Уверенную строгость береги: / Твой стих не должен ни порхать, ни биться...», «И перебойных рифм веселый гам, / Соблазн уклонов легкий и свободный, / Оставь, оставь накрашенным шутам...», «И выйдя на священные тропы, / Певучести пошли свои проклятья. / Пойми: она любовница толпы, / Как милостыни, ждет она объятья» [37, 404].

В статье «Жизнь стиха» (1910) Н. Гумилев провозглашает «эру эстетического пуританизма, великих требований к поэту как творцу и мысли или слову — как материалу искусства», и этими «великими требованиями» оказываются «вериги трудных форм», но возложенных поэтом на себя «во славу своего бога, которого он обязан иметь» [38, 46]. Считая «нецеломудренными» как тезис «искусство для жизни», так и тезис «искусство для искусства», Гумилев основной задачей поэзии считает «перерождение человека в высший тип», руководство в котором он отводит религии и поэзии. По сути конечная цель по одухотворению и обновлению человека в символизме и акмеизме совпадает, но религия и поэзия остаются в понимании Гумилева на своих местах.

В итоговой книге «Огненный столп» (1918–1921) Н. Гумилев реализует тезис акмеизма, который можно определить как «искусство для человека», отдельно взятого, конкретного человека — тех многих «сильных, злых и веселых», о которых он пишет в стихотворении «Мои читатели» (1919). Поэт учит их, своих читателей, действительно тому «мужественно твердому и ясному взгляду на жизнь», о котором он писал в своей эстетической декларации.

Вместе с тем Гумилев по-прежнему настаивает на мастерстве как главном качестве истинного поэта. Для него «артистическое видение — способность поэтизации реальности, фильтрация и сгущение ее многообразных качеств в сторону наиболее красочных, выразительных... Сочиненный образ сразу приобретает моделирующую роль: не только формирует представление об объекте, но также предопределяет способ мышления о нем» [39, 62–63]. В этом смысле хорошо известная ироничность многих стихов Гумилева, предполагающая «условное», «обратное» прочтение, снимает с автора ответственность за сказанное, обращает все в шутку, в некое «несерьезное действие» [40, 330]. Это привносит игровой, артистический элемент во многие стихотворения поэта, в частности, в стихи восточной темы «Персидская миниатюра», «Восток и нежный и блестящий», «Пьяный дервиш» и др.

Н. Гумилев, будучи, в отличие от Блока, действительно в основах своего мировоззрения «поэтом православия», тем не менее, в большей степени, чем Блок, культивировал в своем лирическом герое-поэте артистические начала. «Значок великого артиста» сам Гумилев «носил» даже в трудные дни революции. В. Ходасевич вспоминает, что в основе его поведения лежало стремление «изображать взрослого», он любил «играть в «мэтра», в литературное начальство своих «гумилят»...» В. Ходасевич весьма точно фиксирует в этом отношении разницу в творческом поведении А. Блока и Н. Гумилева в соответствии с эстетическими устремлениями символизма и акмеизма: «Блок был поэтом всегда, в каждую минуту своей жизни. Гумилев лишь тогда, когда он писал стихи» [41, 304–306].

Однако духовный итог поэтов, столь разных в личностных и творческих устремлениях, во многом совпадает. Действуя по законам своей эстетики, Гумилев, в отличие от Блока, целомудренно зашифровал имя Бога в названии последней, посмертно изданной книги «Огненный столп». Однако, при всей его «полисемантической», в названии этого стихотворного сборника вполне угадывается отмеченная комментаторами цитата из «Книги Неемии»: «В столпе облачном Ты великим днем и в столпе огненном — ночью, чтобы ос-

вещать им путь, по которому идти им» [42, 103]. «Огненный столп» — это символ Божьего Огня как Света, освещающего заблудившемуся в ночи человеку и блуждающему в «ночном» периоде истории народу путь от рабства к свободе, от душевных метаний к духовной стойкости, от ропота на Бога к надежде на Его Милосердный Суд.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дунаев М.М. Православие и русская литература / М. : Христианская литература, 1999. — Часть V. — 736 с.
2. Андреев Д. Русские боги. — М. : Современник, 1989. — 397 с.
3. Гиппиус З. Мой лунный друг // З. Гиппиус. Стихотворения. Живые лица. — М. : Художественная литература, 1991. — С. 214–251.
4. Ерофеев Вик. Русские цветы зла / Вик. Ерофеев // Русские цветы зла: Антология. — М. : Подкова, 1997. — 504 с.
5. Есаулов И.А. Духовная традиция в русской литературе / И.А. Есаулов // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М. : НП «Интелвак», 2001. — 1268 с.
6. Аверинцев С.С. Византия и Русь: Два типа духовности / С.С. Аверинцев // Новый мир. — 1989. — № 7–9.
7. Коржавин Н. Анна Ахматова и «серебряный век» / Н. Коржавин // Новый мир. — 1989. — № 7. — С. 240–261.
8. Франк С.Л. Русское мировоззрение / С.Л. Франк. — СПб. : Наука, 1996. — 736 с.
9. Бердяев Н.А. Алексей Степанович Хомяков / Н.А. Бердяев. — М. : Высшая школа, 2005. — 240 с.
10. Зайцев К. И.А. Бунин. Жизнь и творчество / К. Зайцев. — Берлин : Парабола, 1934. — 267 с.
11. Седакова Ольга. «Вакансия поэта»: к поэтологии Пастернака / Ольга Седакова // www.niword.ru/poezia/sedakova/paster_r/paster_r.htm.
12. Зинченко В.П. Посох Мандельштама и трубка Мамардашвили: К началам органической психологии / В.П. Зинченко. — М. : Новая школа, 1997. — 334 с.
13. Кошемчук Т.А. Поэт — пророк и собеседник муз (О проблеме творчества в русской поэзии и православном миропонимании) / Т.А. Кошемчук // Христианство и русская литература. Сб. пятый. Санкт-Петербург : Наука, 2006. — С. 3–128.
14. Поспелов Г.Г. О концепциях артистизма и подвижничества в русском искусстве XIX–начала XX веков / Г.Г. Поспелов // Советское искусствознание '81. — М., 1982. — Вып. 1. — С. 141–159.
15. Климова Светлана. Феноменология святости и страстности в русской философии культуры / Светлана Климова. — СПб. : Алетейя, 2004. — 329 с.

16. Брюсов В.Я. «Священная жертва» / В.Я. Брюсов // Критика русского символизма. В 2-х томах. – М. : Олимп АСТ, 2002. – Т. 1. – 495 с.
17. Степун Ф.А. Духовный облик Пушкина / Ф. Степун // Встречи. – М. : АГРАФ, 1998. – С. 11-17.
18. Пайман Аврил. История русского символизма / Аврил Пайман. – М. : Республика; Лаком-книга, 2002. – 415 с.
19. Соловьев В.С. Стихотворения / В.С. Соловьев. – Томск : Центриздат, 1998. – 223 с.
20. Блок А. О современном состоянии русского символизма / А. Блок // О литературе. – М. : Художественная литература, 1980. – С. 204-214.
21. Иванов Вяч. Заветы символизма / Вяч. Иванов. Родное и вселенское. – М. : Республика, 1994. – С. 180-190.
22. Белый Андрей. Стихотворения / Андрей Белый. – Саратов : Приволжское книжное издательство, 1989. – 176 с.
23. Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность / А.В. Лавров. – М. : НЛЮ, 1995. – 380 с.
24. Флоренский П.А. Небесные знамена / П.А. Флоренский // Иконостас. Избранные статьи по искусству. – СПб., 1993. – 390 с.
25. Горичева Т.М. О кенозисе русской культуры / Т.М. Горичева // Христианство и русская литература. Сборник статей. – СПб. : Наука, 1994. – (ИРЛИ). – С. 50-88.
26. Пайман Аврил. Указ. соч.
27. Блок Александр. Стихотворения и поэмы / Александр Блок М. : Художественная литература, 1978. – 384 с.
28. Бердяев Н.А. В защиту Блока // Литературная учеба. – 1990. – № 6. – С. 104-105.
29. Горичева Т. М. Указ. соч.
30. Сувчинский П. Типы творчества (Памяти Блока) // Русский узел евразийства: Восток в русской мысли: сборник трудов евразийцев. – М. : Беловодье, 1997. – 525 с.
31. Кривцун О.А. Артистизм. Соперничество искусства и жизни / О.А. Кривцун // Человек. – 2007. – № 4. – С. 60-76.
32. См.: Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама / Мандельштам Осип. Соч.: В 2-х томах. – М. : Художественная литература, 1990. – С. 5-64; Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика / Л.Г. Кихней. – М. : МАКС Пресс, 2001. – 184 с.
33. Анненский И.Ф. Достоевский / И. Анненский. Избранное. – М. : Изд-во «Правда», 1987. – С. 448-454.
34. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии / Н.С. Гумилев. – М. : Современник, 1990. – 383 с.
35. Зобнин Юрий. Н. Гумилев – поэт православия / Юрий Зобнин. – СПб. : СПбГУП, 2000. – 384 с.
36. Нагевечене В.Я. Целостный человек (христианская традиция) / В.Я. Нагевечене, Д.В. Пивоваров. – Екатеринбург : Изд-во Урал ун-та, 2005. – 267 с.
37. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы / Н.С. Гумилев. – М. : Современник, 1989. – 461 с.
38. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии / Н.С. Гумилев. – М. : Современник, 1990. – 383 с.
39. Кривцун О.А. Артистизм. Соперничество искусства и жизни / О.А. Кривцун // Человек. – 2007. – № 3. – С. 61-71.
40. Зобнин Юрий. Указ. соч.
41. Н.С.Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. – СПб. : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1995. – 672 с.
42. Верховоломова Е.В. Символика заглавия книги стихов Н. Гумилева «Огненный столп» / Е.В. Верховоломова // Гумилевские чтения: материалы международной научной конференции 14-16 апреля 2006. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2006. – 348 с.

*Бердникова О.А.
Воронежский государственный университет.
Кандидат филологических наук, доцент кафедры
русской литературы.
e-mail: olberd@mail.ru*

*Berdnikova O.A.
Voronezh State University.
Senior scientific lecture of the, Chair of Russian
Literature of the XX century.*