**Послереволюционное творчество Валерия Брюсова**

Ничипоров И. Б.

Пути самоопределения символистов и акмеистов, оставшихся в России после Октября, были различными. Если, к примеру, для А.Белого, Ф.Сологуба, М.Волошина или М.Кузмина была свойственна тенденция к постепенному отъединению от советской реальности, то послереволюционный путь В.Брюсова внешне заметно отличался попыткой, "отказавшись", от ставшего "неудобным" символистского прошлого и заняв заведомо политизированную общественно-эстетическую позицию, вписаться в новую ситуацию. Однако собственно творческая продукция позднего Брюсова – пять его послереволюционных поэтических сборников – дает основания говорить о гораздо более сложной и не прямолинейной внутренней эволюции, об интереснейшей трансформации символистских установок, "пропущенных" через взаимодействие с постсимволистскими и, в частности, авангардистскими течениями 1910-х гг., а также через парадоксальное наложение их на утопическое сознание наступившей эпохи.

После 1917 г. Брюсов, известный еще по сборникам "Русские символисты" и журналу "Весы" как талантливейший организатор литературного процесса, активно включается в новую деятельность. Он занимается пушкинистикой, заведует Книжной палатой в Москве, Литературным отделом Наркомпроса; пытается объединить различные литературные силы (от символистов до пролеткультовцев) в журнале "Художественное слово". В 1921 г. он принимает участие в создании Высшего литературно-художественного института, является ректором Литинститута, одновременно преподавая в Московском университете, Комакадемии и Институте слова.

Позиция Брюсова в советских условиях определенно очерчивается в его послеоктябрьских критических статьях и рецензиях. При всей ангажированности и тяготении к неисторичной ревизии собственных более ранних оценок символистов (творчества К.Бальмонта, например) он стремится все же к максимально возможной тогда объективности. Так, в статьях "Пролетарская поэзия" (1920), "Смысл современной поэзии" (1921) он отстаивает мысль о том, что "культура уходящая" (под которой подразумевается прежде всего символизм) в настоящем должна "быть взята во всем своем объеме, ни в чем не урезанная, и чтобы из этого целого делался нужный выбор"[1] . Пытаясь интегрировать достижения художественной революции рубежа веков в современную литературную ситуацию, критик подчеркивает, что символизм, бывший ранее "школой", стал теперь "достоянием" всей литературы: "Идея символа сделалась постоянным достоянием литературы, и никто из поэтов не может более не считаться с ним и не пользоваться (сознательно) им".

По-прежнему велик интерес Брюсова к гносеологическому аспекту искусства, к поискам корреляций между "алгеброй" и "гармонией метафор", что сближает его с символистской критикой начала века (статья "Синтетика поэзии"). Вместе с тем именно Брюсову принадлежит конъюнктурное деление всей русской поэзии на символистское и акмеистическое "вчера", футуристическое "сегодня" и связанное с деятельностью пролетарских поэтов "завтра" ("Вчера, сегодня и завтра русской поэзии", 1922). Хотя спустя год, в немалой степени противореча себе, в рецензии на поэзию "Кузницы" ("Среди стихов", 1923) Брюсов отзывается о ней отнюдь не восторженно. Однако именно эта брюсовская "классификация" предопределила многие дальнейшие уничижительные модернистских течений.

Долгое время даже в самых авторитетных исследованиях о Брюсове доминировало представление о его поздней поэзии как о единственно "социально-политической" (Б.В.Михайловский]2] ). Между тем в стихах 1917 – начала 1918 гг. (не вышедший тогда сборник "Девятая камена" и сборник "Последние мечты", изданный в 1920 г.) преобладают вовсе не современные, революционные темы. Поэт удаляется от них в "безмерный зал мировых преданий", погружается в сферы Библейской, античной образности (цикл "Образы святые", стихотворения "Библия", "Ариадна", "Мировой кинематограф" и др.). Над движением к усвоению новых ритмов времени (цикл "Единое счастье – работа!") доминируют элегические мотивы, насыщенные драматизмом и чертами потрясенного сознания, – как в цикле "Это все – кошмар!":

Так мне ль осилить взвизг трамвайный,

Моторов вопль, рев толп людских?

Жду, на какой строфе случайной

Я, с жизнью, оборву свой стих…

("Ученик Орфея, 1918)

Лишь в последующих сборниках – "В такие дни" (1921), "Миг" (1922), "Дали" (1922), "Меа" (1922) на первый план выступает прославление Октября и его "свершений", местами доходящее до неприкрытой политической конъюнктуры. Но даже в стихах о революции просматривается и излюбленные еще у молодого Брюсова архитектурные ассоциации ("А.В.Луначарскому" и др.), и символистская мифопоэтическая образность с импрессионистским эффектом "мерцания":

Там взыграв, там кляня свой жребий,

Встречает в смятеньи земля

На рассветном пылающем небе

Красный призрак Кремля…

("К русской революции", 1920)

В поздних сборниках Брюсов выстраивает целую парадигму мифологизированного сознания новой эпохи, которая накладывается на грани символистского мироощущения. Это наложение, ставшее основой "мифологии будущего" (М.Л.Гаспаров [3]), наиболее отчетливо видно в последнем сборнике – "Меа" (стихотворения 1922 – 1924 гг., изд. в 1924).

В названии сборника (в переводе с латинского – "Спеши!") автобиографический элемент, сопряженный с трагичным предчувствием смерти, соединяется с футурологической направленностью лирической эмоции, что парадоксальным образом сблизило рубеж веков, с его предвестием "новых зорь", и авангардно-утопическое сознание эпохи "великих строек". Уже в первых стихотворениях сборника (цикл "В наши дни") моделируется утопия будущего "в мировом масштабе" человечества. Концепция времени определяется столкновением, с одной стороны, стремления отсечь все прошлое, скрыть "былых столетий гроб" под победоносной "магистралью" новой истории, но с другой – восприятия всей "героики" настоящего сквозь призму мировой истории, начиная с античности. Если учесть оппозицию двух типов культур в советские 20-30-е годы, предложенную В.Паперным, то в художественном сознании позднего Брюсова становится очевидной контаминация черт "Культуры-1" с ее "пафосом сжигания пройденного пути.., обрыва своей связи с прошлым"[4] – и актуализирующейся "Культуры-2" с тенденцией к превращению настоящего в грандиозный венец истории, в "вечное сооружение". В "Меа" шесть послереволюционных лет выглядят монументальнее "эр" всей предшествующей цивилизации.

Жажда бесконечного открытия мира выразилась в "научной" поэзии, занимающей весомое место в художественном целом сборника. Рецензенты 20-х гг. справедливо писали о его перенасыщенности "книжной мудростью" (К.Лаврова). Однако этот феномен имеет глубокие корни как общесимволистского плана, так и в характере творческой индивидуальности самого Брюсова. О "научной" поэзии он пишет в предисловии и к "Далям", и к "Меа", видя в ней путь к сплавлению идеи и образа (что, впрочем, не всегда оказывалось у него органичным), возможность "двигать мысль вперед", в чем обнаруживается связь с футурологической направленностью концепции времени. Здесь сказалось то преобладание жажды эксперимента, поиска над конкретными свершениями, которое являлось существенной стороной творческого склада многих символистов. В "Меа" подобные устремления проявляются и в предельно широкой "географии", и в не характерных для поэтического контекста названиях ряда стихотворений: "Штурм неба", "Машины", "Мир электрона", "Мир N измерений" и т.д. Замысловатая научная лексика создает в сборнике символистский по сути эффект "мерцающего" смысла, внося живое дыхание бесконечности, не вписывающееся в здесь же насаждаемые идеологические конструкции.

Поэтическое содержание "Меа" вобрало в себя утопические идеи, значимые в культурном сознании как начала века, так и советской эпохи. Авторские примечания и некоторые стихотворения свидетельствуют об интересе Брюсова к построениям Н.Федорова – в частности о всеобщем воскрешении и грядущем расселении в космическом пространстве. Утопическая модель будущего человечества, проникнутая пафосом радикального пересоздания бытия, овладения тайной смерти, продуцируется в стихотворении "Как листья в осень":

Не листья в осень, праздный прах, который

Лишь перегной для свежих всходов, – нет!

Царям над жизнью, нам селить просторы

Иных миров, иных планет!

В "научной" поэзии сборника значимы и отголоски технократических утопий 20-х гг. Так, в "Штурме неба" из калейдоскопа мифологических и культурных ассоциаций ("легенды" Атлантиды, картины Леонардо и Гойи) складывается образ мира одновременно и как космической "дали", и как "уюта", скрывающегося за "сдвинутыми жалюзи", – линии, прочерченные еще в "городской" лирике Брюсова 1900-х гг. Утверждая равновеликость этих планов ("как мир – уют!"), поэт стремится "стереть границы" между земным и бесконечным. И хотя подобные интенции подаются в сборнике под революционными лозунгами, очевидно, что "звездный" колорит в "Штурме неба", "СССР", "ЗССР" и др. сближает "Меа" с контекстом символистской образности, с учетом, однако, значительного аналитизма и даже нередко рассудочности в подходе Брюсова к образам этого ряда. Примечательно, что утопические проекты, генерируемые в поздней брюсовской поэзии, "рифмуются" и с утопиями В.Маяковского 20-х гг.: например, в поэме "Летающий пролетарий" (1925) повествуется о ХХХ веке, когда в "Главвоздухе" реализуются планы "междупланетных сообщений". Очевидно, что послеоктябрьская лирика Брюсова, прорастая из культуры и стилистики рубежа веков, вбирает в себя и черты сознания – в немалой степени утопические – революционных лет: ядром концепции времени оказывается здесь будущее, ощущение которого вживлено в мгновение настоящего.

Значительное место занимает в сборнике ретроспективное осмысление символистского опыта в сочетании с творческой саморефлексией Брюсова. Еще во второй послереволюционной книге "В такие дни" (1921) Брюсов поместил показательное с этой точки зрения стихотворение "К.Д. Бальмонту" (1919). При собственной чуждости художественной манере этого поэта автор говорит, однако, об энергии бальмонтовского символизма, как бы ушедшей в "подсознание" культуры. Показательна в этом смысле литературная репутация Брюсова в 20-е гг. как "классика символизма", что видно хотя бы из названия некоторых докладов, прочитанных на его юбилее в 1923 г.: "Классик символизма" (П.Н.Сакулин), "Брюсов и французские символисты" (Л.П.Гроссман). В таких стихотворениях из сборника "Меа", как "Это я" (параллель с заголовком раннего сборника 1897 г.), "Два крыла", выразилось стремление поэта интерпретировать свою творческую эволюцию и как отход от символистского прошлого, и одновременно как сохранение его эстетических импульсов в глубинах художнического самосознания.

Симптоматично и появление в сборнике знаковых фигур как русского, так и европейского символизма (Блок, Бодлер). В стихотворении "Ночь с привидениями", входящем в финальный цикл "Бреды", полугротескный образ "пира" времен – от Шекспира до "горестного" Пушкина и Блока, "зависшего" над бездной ночи, контрастирует с мажорно-революционной доминантой начальной части книги. В фокусе оказывается здесь видение трагизма судьбы символистской культуры, персонифицированной в образе Блока:

Ночь, зодчий упорный, спешит, взводит купол;

Бьет молот; скрипит перевернутый блок…

А в полоске зари, как на сцене для кукол,

На тоненькой ниточке Александр Блок.

В одном из завершающих "аккордов" сборника – стихотворении "Волшебное зеркало" – возникает излюбленный у символистов образ зеркала, знаменующий в данном контексте мучительную обнаженность внутреннего существа поэта, его глубинное отчуждение от современности:

Но глаза! Глаза в полстолетие

Партдисциплине не обучены:

От книг, из музеев, со сцены –

Осколки (как ни голосуй!),

Словно от зеркала Г.-Х. Андерсена,

Засели в глазу.

Сопряженность с символистской традицией просматривается в "Меа" на уровне концепции личности, поэтики образности, общего стиля сборника. Важно в этом плане внимание к невербализованным, темным пластам психики, характерное для общекультурного кода Серебряного века. Так, в стихотворении "Атавизм" вглядывание в "гибельную глубь призрачных психик" составляет внутреннее противодействие выпрямляюще-революционному восприятию личности, здесь же декларируемому. Неслучайно, что заключительный цикл поименован "Бреды": образ "бредов" современной души, охваченной горячкой революционных волнений, становится семантическим ядром сборника в целом. Этот ракурс лирического переживания и формирует драматическое восприятие настоящего, прорывающееся сквозь лозунги.

Подлинное, недогматичное ощущение "безумья" современности актуализирует в брюсовском сборнике гротескную стилевую тенденцию. М.Гаспаров отметил в "Бредах" уникальное сочетание рационализма авторской мысли с сюрреалистичностью образного строя.

Значимы в "Меа" и "осколки" символистского стиля, не исчезающие, вопреки заявлениям самого автора о разрыве с символизмом, но причудливо сочетающиеся с иными языковыми тенденциями. Заметно здесь употребление отвлеченных слов, характерное, как показал еще В.Гофман, для символистского словаря: "психики", "бреды", "сожженность", "туманность", "безграничность", "невозвратность"… Это и символистская двуликость образа (как, например, в стихотворении "Дачный бред"), его частая гротескная заостренность, поэтика импрессионистски-"мерцающей" образности, установка на творческий эксперимент. Связи позднего Брюсова с эстетической системой символизма, причем символизма, прошедшего через взаимодействие с футуризмом 10-х гг. (вызывавшим, кстати, пристальный интерес поэта), идут вразрез с умозрительной политической тенденцией. Последнее спровоцировало упреки со стороны рапповской критики в "контр-революции формы", "реакционности синтаксиса" и т.п. [5]

Контрастность содержания и стиля сборника прослеживается на уровне ритмики, свойств стиха [6] , а также в композиционной структуре: от революционного мажора начальных циклов, с приматом коллективного над индивидуальным ("В наши дни", "В мировом масштабе") – до финальных ("Наедине с собой", "Бреды"), с возросшим удельным весом гротескной тенденции в изображении отнюдь не "выпрямленных" "бредов" и "гибельной глуби" современного мироощущения эпохи катастрофических сдвигов.

Итак, послереволюционное поэтическое творчество Брюсова выразило реальную противоречивость эстетической и мировоззренческой позиции одного из последних "классиков символизма" в советское время, таившуюся за его внешним активизмом и помпезными чествованиями. Здесь происходит, порой в ущерб художественной ценности, столкновение декларативно-конъюнктурных, утопических элементов – и живых образов, передающих дисгармонию личностного бытия в пору катаклизмов и ведущих к плодотворному синтезу различных путей миропознания. Исследование соотношения этих составляющих художественного целого и позволяет рассмотреть позднюю поэзию В.Брюсова в свете проблемы судеб символизма и шире – наследия Серебряного века в целом в изменившемся социокультурном климате послереволюционной действительности.

**Список литературы**

1.Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. Т.6. М., 1973 – 1975. С.463. Далее все произведения Брюсова цитируются по данному изданию.

2. Михайловский Б.В. Брюсов // Брюсов В.Я. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1968. С.502.

3. Гаспаров М.Л. Академический авангардизм. Природа и культура в поэзии позднего Брюсова. М., 1995.

4. Паперный В. Культура "Два". М., 1996. С.43.

5. Арватов Б. Контрреволюция формы // ЛЕФ. 1923. № 1. С.215 – 230.

6. Гаспаров М.Л. Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец (10-20-е годы) // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976. С.21.