

Филипп Коль

Древности поэтического слова:

ЭВОЛЮЦИОННОЕ И МИФОЛОГИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ
У БРЮСОВА И БАЛЬМОНТА

Philipp Kohl

Ancestralities of the Poetic Word: Evolutionary and Mythological Time in Briusov and Bal'mont

Филипп Коль (Мюнхенский университет Людвига и Максимилиана, Германия, научный сотрудник кафедры славянского литературоведения; PhD) philipp.kohl@lmu.de.

Ключевые слова: В. Брюсов, К. Бальмонт, научная поэзия, необратимое время, мифологическое время, геология, палеонтология, теория эволюции

УДК: 115+56+573+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_55

В статье показано, как научные модели необратимого природного времени становятся основой для позднесимволистских поэтологических концепций и поэтического творчества. Автор сравнивает натуралистическое изображение генезиса поэзии в диахронической перспективе у В. Брюсова и К. Бальмонта на фоне ранних мифологических моделей времени и вечности. Брюсовская теория «научной поэзии» и ее отношений с эволюционным временем рассматривается в сравнении с выражением эволюционного и мифологического времени в его стихотворениях. Анализ бальмонтского сборника «Ясень» демонстрирует, как научная мысль и мифологическая традиция порождают конкурирующие версии происхождения звука, речи, языка и поэтического слова.

Philipp Kohl (PhD; Research Associate, Department of Slavic Literature, Ludwig Maximilian University Munich, Germany) philipp.kohl@lmu.de.

Key words: Valerii Briusov, Konstantin Bal'mont, scientific poetry, irreversible time, mythical time, geology, palaeontology, theory of evolution

UDC: 115+56+573+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_55

This article aims to show how scientific models of irreversible natural time provide a framework for late-symbolist poetological concepts and poetic images. The author compares naturalist images of the genesis of poetry in diachronic perspective in the works of Valery Briusov and Konstantin Balmont against the backdrop of early mythical models of time and eternity. Bryusov's theory of "scientific poetry" and its relationship with evolutionary time is examined in comparison to the expression of evolutionary and mythological time in his poetry. An analysis of Balmont's collection *The Ash* shows how scientific thought and mythological tradition give rise to competing versions of the genesis of sound, speech, language, and the poetic word.

Введение

Считается, что русский символизм охватывает все темпоральные явления *sub specie aeternitatis*, т.е. выходя за пределы временного существования. Для него характерно отражение вечности в отдельном моменте, как, например, в стихотворении И. Анненского «∞» (1904): «Там Бесконечность — только миг» [Анненский 1988: 32—33]. Если «миг», «мгновение» и вечность или вечное возвращение — это две стороны одной медали, то не может быть никакого *tertium datur* (ср.: [Ханзен-Леве 2003: 67—68]). В данной статье рассматриваются позднесимволистские тексты, которые, судя по всему, отходят от подобного дуализма, используя концепции времени из естественных наук, в част-

ности биологии, геологии, астрономии и физики. Если прибегнуть к геометрической метафоре, они прослеживают третью фигуру времени, помимо точки момента и круга вечности: линию необратимого времени природной эволюции. В 1850-е годы Чарльз Дарвин начал утверждение взглядов на человека как на особь с долгой историей. За следующее десятилетие второй закон термодинамики, гласящий, что всякая энергия постепенно превратится в энтропию, дал начало новому космологическому пониманию мира, направленному в будущее по стреле времени. Таким образом подвергаются сомнению идеи вечности и апокалипсиса: время имеет конец — а значит, и начало [Kragh 2008], но оба они дальше от настоящего момента, чем предполагалось ранее. В русской поэзии понимание времени в научном смысле приобрело влияние в пост-символистскую эпоху — у таких поэтов, как Осип Мандельштам (под влиянием Анри Бергсона), Владимир Нарбут и Михаил Зенкевич¹. Как отмечает М. Эпштейн, биологическое и геологическое наследие современного человека присутствовало уже у Бальмонта, Брюсова и Гумилева, но лишь Зенкевич сделал ее основой поэтики своей книги «Дикая порфира» (1912) [Эпштейн 1990: 104]. В данной статье мы рассмотрим восприятие человеческой природы в диахроническом аспекте у старших символистов, но сосредоточимся в основном на текстах, созданных уже после выхода в свет дебютного сборника Зенкевича. Мы покажем, как Брюсов и Бальмонт включают концепции эволюционного времени в свои поэтические и поэтологические тексты по большей части после того, что называли кризисом или упадком символизма около 1910 года [Рупан 1994: 323–336]. В первой части статьи пойдет речь о попытках Брюсова популяризировать концепцию так называемой научной поэзии, предложенную французским поэтом Рене Гилем, и о брюсовской увлеченности эволюционистской поэзией из многотомного труда Гиля «Творение» («Oeuvre», 1889). Хотя термин «научная поэзия» — в отличие, скажем, от «научной фантастики» — так и не вошел в обиход, Брюсов использует его в качестве конструкта, демонстрирующего различие трактовок времени в научном и поэтическом языке. Прочтение избранных стихотворений, разрабатывающих тему Земли — и как мифологического хронотопа человеческого существования, и как научно исследуемой планеты, — в особенности брюсовского цикла «Сын земли» (1913) выявит диссонанс между поэтическим, мифологическим и научным способами выражения эволюционного времени. Для Бальмонта, который также восхищался Гилем и которого тот переводил на французский, центральным космическим символом является Солнце. В сборнике «Ясень» (1916), который будет рассмотрен во второй части статьи, Бальмонт развивает ряд космогонических идей вокруг скандинавского древа мира Игдрозила, но также включает сцены из планетарного прошлого и истории происхождения людей и их языков. Сталкивая мифологическое понимание времени с научным, Бальмонт напоминает историческим концепциям линейного времени об их космогонических истоках [Топоров 2010]. Ставя Брюсова и Бальмонта в контекст эволюционистских теорий, к которым они апеллируют, мы попробуем показать, как научные модели необратимого природного времени становятся точкой отсчета для поэтологических концепций и поэтических произведений о генезисе поэтического слова в обширной диахронической перспективе.

1 См. статью К. Макуилен в данном блоке; см. также: [Werberger 2005: 83–84].

Валерий Брюсов: Научная поэзия и психические атавизмы поэтического высказывания

Валерий Брюсов стал читателем и поклонником поэзии Рене Гийя с 1890-х годов. Дебютный сборник Гийя «Трактат о слове» («Traité du Verbe», 1886), его «Эволюционно-инструменталистский метод рациональной поэзии» («Méthode évolutive-instrumentaliste d'une poésie rationnelle», 1889), где разрабатывается теория «словесной инструментовки» и выстраивается система звуков, цветов, музыкальных инструментов и их семантических соответствий, а в особенности постулаты его так называемой *poésie scientifique* — «научной поэзии», оказали влияние не только на Брюсова, но и на других символистов (ср.: [Donchin 1958])². В 1904 году Брюсов публикует в журнале «Весы» статью, в которой представляет Гийя как поэта, «обобщающего в синтезе» данные науки [Брюсов 1904: 29].

Термин «научная поэзия» появляется в заголовке второй статьи Брюсова о Гийе, опубликованной в «Русской мысли» в 1909 году: «Литературная жизнь Франции. Научная поэзия» [Брюсов 1973, 6: 160—175]. В отличие от науки, соглашается Брюсов с Сюлли-Прюдомом, поэзия не подвержена процессу эволюции: тогда как образ вселенной «видоизменился для каждого культурного ума» и естественные науки шагнули далеко вперед, ничего подобного не происходит в поэзии, где меняется только форма, но не содержание. Просвещенная мысль рассеивает туман искусства: «Исчезнули при свете просвещения / Поэзии ребяческие сны», — цитирует Брюсов Баратынского («Последний поэт», 1835) в подтверждение своих идей [Там же: 161]. Как показывает публикуемый с 1889 года цикл Гийя «Oeuvre» (Брюсов передает этот заголовок то как «Творение», то как «Поэма»), научная поэзия с ее новаторскими формой и содержанием может расширить возможности научного развития³:

...замысел его «Творения» бесспорно грандиозен, и в уровень с этим замыслом могут идти только такие создания, как «Божественная комедия» или «Энеида». Задача «Oeuvre» — обозреть всю вселенную с точки зрения современного человека, во всех проявлениях бытия в природе и в человеке. <...> В своем смелом «Творении» Гиль думает подвести итоги завоеваниям современного знания, но делает бесконечно большее: уловив среди мгновений вселенной — несколько основных, которые иногда были недоступны вниманию поэтов и слагателей священных книг прошлого, он воплотил эти мгновения в образах, он остановил еще в нескольких местах вечно рушащийся водопад мигов и тысячелетий, дал воз-

-
- 2 В 1912 году Борис Гуревич в предисловии к своей книге «Вечно человеческое» предложил термин «Поэзия сциентизма» для научной поэзии в гилевском смысле [Гуревич 1913: 6].
 - 3 В «Сказании о лучшем» («Dire du mieux»), первой части гилевского «Творения» (в общей сложности цикл составил 14 томов), состоящей из пяти книг: «Лучшее будущее» («Le meilleur devenir»); II. «Искренний жест» («Le geste ingénue»); III. «Эгоистическое доказательство» («La preuve égoïste»); IV. «Клятва жить» («Le vœu de vivre»); V. «Альтруистический порядок» («L'ordre altruiste», наименее поэтическая из пяти), речь идет об образовании мира. Вторая часть, «Сказание о прародителях» («Dire des sangs»), открывается эпосом об эволюции человека: Брюсов упоминает два первых тома этой части, «Шаг человеческий» («Le pas humain», 1898) и «Кровля людей» («Le toit des hommes», 1901).

возможность нам, людям, остановиться твердой ногой еще на новых точках зрения, чтобы с них оглядеть ту бесконечность, быть в которой мы обречены [Брюсов 1904: 30].

Гилевский синопсис вселенной — это не столько оптический синтез (подразумеваемый глаголами «оглядеть» и «обозреть»), сколько темпоральный. Благодаря ритмическим цезурам в потоке времени он позволяет воспринять то, что иначе непостижимо — включая не только безграничность вселенной, но и колоссальные пласты планетарного времени, начальные стадии органической жизни и последующие ее стадии [Брюсов 1973, 6: 172]. В этой второй статье Брюсов подробнее рассматривает стилистические соотношения между содержанием и формой, то есть между фазами космического, планетарного, биологического и культурного генезиса и тщательно отобранными для их выражения языковыми средствами: если «гимны космическим процессам написаны широкими и тяжелыми стихами, с неожиданными остановками», то «для изображения первобытного человека, напротив, подобраны слова отрывистые, но звучащие сурово, так что, по звуку, речь здесь приближается, насколько это возможно, к первичным человеческим говорам» [Там же: 173].

Согласно научно-поэтическому представлению Гилья о происхождении мира, в космологическом потоке выделяются некие вехи: изобретение огня, первое сознательное убийство другого человеческого существа, движение к оседлости. Изображая космическое развитие, Гилья применяет в поэзии эволюционную теорию («Основания биологии», 1864—1867) и синтетическую философию («Системы синтетической философии», 1860) Герберта Спенсера, на трудах которого основаны и гилевские теоретические трактаты об «эволюционном методе»⁴. Согласно Спенсеру, развитие человечества в целом можно представить по аналогии с духовным и физическим становлением отдельного человека. Именно это отношение соответствия лежит в основании гилевских гимнов материи (этот жанр впоследствии был творчески воспринят Зенкевичем и Бальмонтом, см. ниже) [Theile 1965: 106].

Позже Брюсов в статье «Синтетика поэзии» (написанной в 1924 году и опубликованной посмертно в 1925-м) показал, что подлинное действие поэзии определяется ее способностью «синтезировать» идеи — в отличие от науки, работающей на основе анализа. В качестве иллюстрации этого классического противопоставления аналитического языка синтетическому Брюсов цитирует строки Тютчева, которые ниже едва ли не пародийно переформулирует прозой: «В душе своей как в бездне погружен <...> / И в чуждом, неразгаданном, ночном / Он узнает наследье родовое» [Тютчев 2002: 215].

В ходе своего рода письменного эксперимента Брюсов демонстрирует, что в основе стихотворения лежит «тезис» (образ дня) и «антитезис» (образ ночи), — и показывает, как поэт «синтезирует» их, представляя день как «ковер, временно накидываемый над пропастью ночи», а ночь как «нечто более исконное, более родное человеку». И в этом ужасающем его ночном элементе человек «узнает наследье родовое» [Брюсов 1973, 6: 564]. Брюсов далее абстрагирует тютчевскую мысль:

4 В «Трактате о слове» (вариант 1888 года), «Методы творения» («En méthode à l'Oeuvre», 1891) и «Методы» («Méthode», 1904) Гилья обращается к работам Г. Спенсера, Ч. Дарвина и О. Конта. См. также: [Montal 1962: 96; Theile 1965: 70—72].

...в бессознательном человеке имеются элементы, восходящие к отдаленнейшим эпохам; с современной научной точки зрения можно сказать (стихотв<орение> напечатано в 1850 г.) — восходящие не только к первобытным, пещерным людям, но и к предкам человечества в эволюции живых существ на земле. Эти элементы чужды современному строю человеческой психики, они в него вносят начало хаотичности. Но тем не менее мы не можем не чувствовать, что эти элементы нам родные, что наша современная психика — только малый круг в безмерном кругу атактистических переживаний [Брюсов 1973, 6: 564—565].

В геометрической метафоре концентрических кругов современная психика представляется частью значительно более обширного спектра древних атактистических мифов. Благодаря поэтическому синтезу Тютчев заглядывает в «бездну»/ «пропасть» человеческой души. Брюсов усматривает связь с современностью в научном анализе человеческой психики, которую можно описать в темпоральном развитии благодаря атактистическим составляющим, которые натуралист может проследить до их первобытных истоков.

Брюсовские стихи о Земле: между научной поэзией и мифом

В некоторых более поздних поэтических произведениях Брюсов пытается, подобно Гиллю в его научной поэзии, создать темпоральное «обозрение» человеческого наследия в космическом и планетарном прошлом или, подобно Тютчеву, проникнуть в атактистические слои души. Новаторство брюсовских космологических поэм связано с введением мобильного лирического героя, который меняет облик, перемещаясь в пространстве и во времени, и принимает участие в масштабных эволюционных процессах. Хотя в творчестве Брюсова мы не найдем метаформ, подобных гилевскому многотомному «Творению», в его поэтических сборниках 1890—1920-х годов постоянно присутствуют мотивы космического времени.

Образы планетарного наследия человеческого сознания создаются и в книге «Сын земли» (1913), в которую вошли такие гимнические стихотворения, как давнее название сборнику «Сын земли», «Земле» и «Земля молодая». Здесь Земля воспевается как органическая сфера и источник всего живого, с семантическими колебаниями между целым (Земля как планета) и частным (земля как почва, что прочно связано со славянским мифологическим понятием *мать — сыра земля*):

Я — сын земли, дитя планеты малой,
Затерянной в пространстве мировом,
Под бременем веков давно усталой,
Мечтающей бесплодно о ином.

Я — сын земли, где дни и годы — кратки.
Где сладостна зеленая весна,
Где тягостны безумных душ загадки,
Где сны любви баюкает луна.

От протоплазмы до ихтиозавров,
От дикаря, с оружием из кремня,
До гордых храмов, дремлющих меж лавров,
От первого пророка до меня, —

Мы были узники на шаре скромном,
И сколько раз, в бессчетной смене лет,
Упорный взор земли в просторе темном
Следил с тоской движения планет!

[Брюсов 1973, 2: 97—98]

Если первые две строфы сосредоточены на лирическом герое и окружающем его мире — старой, усталой земле, где век короток, то следующие две охватывают прошлое.словно очерчивая панораму эволюционного развития, третья строфа показывает культурный прогресс от ранних биологических форм — и «до меня» через промежуточные стадии, представленные посредством архетипов: «протоплазма», «ихтиозавр», «дикарь», «пророк»⁵. В последней строфе сама Земля предстает как антропоморфный субъект, который, подобно астроному, наблюдает за движением планет в неограниченном времени и просторстве вселенной.

Земля как обитель человечества обречена на гибель в «Предвещании» (1913):

Быть может, суждено земле
В последнем холоде застынуть;
Всему живому — в мертвой мгле
С безвольностью покорной сгинуть

[Там же: 99—100].

Образ земли, окутанной снегом, как подвенечным нарядом («Сначала в белый блеск снегов / Земля невестой облачится»), становится аллюзией к Апокалипсису (в его буквальном значении «разоблачения» как снятия одежды). Здесь есть также отсылки к двум другим темам, сопутствующим изображению далекого будущего в XIX веке: угасанию Солнца («И солнце — малая звезда — / Чуть заблестит нагим пустыням») и появлению «последнего человека» («Пойдет последний человек») в финале стихотворения. В прологе «Так говорил Заратустра» (1883) Фридрих Ницше противопоставляет «последнего человека», представленного как презренное существо, чей род заполнил измельчавшую Землю, «сверхчеловеку» [Nietzsche 1999: 19]⁶.

Если в стихотворении «Зерно» (1909) лишь сам лирический герой осознает себя умирающим зерном, которое еще может прорасти к новой жизни⁷, то более позднее стихотворение «Череп на череп» (1921) распространяет эту органическую модель возрождения на все население Земли:

5 Михаил Гаспаров видит источник брюсовского «номенклатурного пафоса с этими постоянными “от — до”, “от — до” в произведениях Горация, см.: [Гаспаров 1995: 11].

6 О влиянии Ницше на Бальмонта и Брюсова см.: [Clowes 1983].

7 В главе, заимствующей заглавие из стихотворения Ходасевича «Путем зерна» (1917), Феликс Филипп Ингольд исследует образ пшеничного зерна в русской поэзии начиная с последних лет XIX века. Он указывает на мобильность самоидентификации

Земли не насытить
Миллиардам скелетов!
Ей надо тучнеть, тучнеть!
Чтоб кино событий
Шло в жизни этой,
Ты должен любить — хотеть!
Как пещерный прапредок
(Вселенское детство!)

[Брюсов 1973, 3: 73]

Здесь неорганические человеческие останки в земной коре — такие как черепа и скелеты — рассматриваются как бесплодные и бесполезные, и лишь органический процесс размножения обеспечивает продолжение рода. Продолжится ли «кино событий» в жизни, зависит не от того, станут ли трупы палеонтологически обнаружимым веществом в земной коре, а лишь от первобытного физического желания и последующей смерти. Впрочем, борьба между необратимым временем (естественной) истории и обратимым временем мифа все еще ощущается: заключительная строка, вводящая лукрецианскую идею «вселенского детства», обращена не в планетарное будущее, а к пещерному предку, заключенному в циклическое время мифа⁸.

Константин Бальмонт «Ясень. Видение древа» (1916): Гимнические соответствия и *longue durée* поэтического слова

Начиная со сборника 1903 года «Будем как солнце», Константин Бальмонт приобретает известность как провозвестник поэтического культа Солнца. В сборнике «Ясень. Видение древа», составленном в 1915 году и опубликованном в 1916-м, Солнце все еще выступает как ведущий символ, однако мифопоэтическим центром становится дерево. Заглавие сборника указывает на Игдрасил, мировое дерево из «Эдды», свода исландских саг, которые Бальмонт переводил, но оно также содержит отсылки к германской и индийской космогонической мифологии и к ранее созданным произведениям самого поэта. В этом разделе мы рассмотрим стихотворения, в которых мифологическая космогония мирового древа сталкивается с эволюционным представлением о мире, а лирические герои помещены в чрезвычайно широкие пространственно-временные рамки. Сборник включает в себя 152 стихотворения. Он не имеет эпической метаструктуры, но состоит из нескольких циклов. Наталья Молчанова указала на ключевую роль первого и заключительного стихотворений [Молчанова

лирического героя в символистских стихотворениях, использующих образ зерна, — в том числе в стихотворениях «Зерно» Бальмонта (1905), «Зерно» Брюсова (1909), где лирический герой представлен как заживо похороненное в земле зерно, и «Быть черною землей» Волошина (1906), где лирический герой идентифицируется с Матерью-землей [Ingold 2017: 47–78].

8 Мирча Элиаде описал, как мифические общества противопоставляют линейному, историческому времени понятие чистого, сакрального времени [Элиаде 1998]; Матей Калинеску видит в концепции необратимого исторического времени непременную предпосылку современности (modernity) [Calinescu 1987: 13].

2011: 7]: как «Навек» [Бальмонт 2015: 16]⁹, так и «Полночь» (с. 208) направлены в будущее. Во многих стихотворениях сборника осмысливается их собственная повествовательность — начиная с «Час и дом» («Мне нужен дом, мне нужен час, / Чтобы затеять свой рассказ», с. 19), и пространственное самоопределение поэтического субъекта как повествовательный момент. Поэтическое вопрошание: «Как льётся линия Природы, / Прямою или кривизной?» (с. 43) лишает природу материально-временной протяженности. Как и в более ранней поэзии Бальмонта, для лирического героя Солнце представляет собой и источник его власти, и предмет воспевания. В «Ясене» это часто диахронические отношения — как космогонические, так и генеалогические («Когда я жил еще на Солнце», с. 17; «И было Солнце богом мне», с. 24; «Ходило Солнце вокруг меня», с. 60; «Еще до рождения, еще на Венере», с. 81; «Я родился от Солнца», с. 110). Даже в более позднем стихотворении с программным заголовком «Древней» (1921) лирический герой, заявляющий о своем старшинстве по отношению ко всему окружающему и утверждающий, что видел первое движение атомов, оказывается морским существом, а не некоей досолярной формой материи [Бальмонт 1921: 24]. Отношение к природе в «Ясене» сравнивают с бодлеровским стихотворением «Correspondances» (Бальмонт перевел его в 1912 году как «Соответствия») (ср.: [Murawski 2014: 336–366]). Чтобы подробнее изучить поэтическую экологию бальмонтского сборника, стоит рассмотреть эти соотношения во временной перспективе.

Излюбленной формой коммуникации с природой для поэта-символиста является гимн. Как и в «Творении» Гиля, гимны стихиям занимают значительное место в бальмонтской поэзии 1900-х годов. В цикле «Четверогласие стихий», включенном в сборник «Будем как Солнце» (1903), есть стихотворение «Гимн огню»¹⁰. Сборник 1905 года «Литургия красоты. Стихийные гимны» завершается четырьмя гимническими поэмами, обращенными к огню, воде, воздуху и земле (в последней попеременно актуализируется семантика стихии, почвы и планеты). В книге «Гимны, песни и замыслы древних» (1908) Бальмонт призывает «прислушаться к ропотам древних Космогоний» [Бальмонт 1908: 8]. В цикле Михаила Зенкевича «Дикая порфира» «Гимны к Материи», а также жанрово близкие им стихотворения «Земля», «Воды», «Камни», «Металлы» и поэтические обращения к вымершим существам — где предпочтение явно отдано научному взгляду на темпоральный генезис планеты, а не его мифическим коннотациям — становятся постсимволистской реинкарнацией этого жанра [Зенкевич 1908: 3–40].

В бальмонтском «Ясене» ни одно стихотворение не названо гимном, однако его лирический герой описывается как скальд, воспевающий вселенную. Его голос берет начало в звуках, сопровождавших становление мира. В первом стихотворении цикла, «Навек», образ мирового древа вводится посредством параномазии, так что сходные по звучанию слова сплетаются как ветви, а Игдразил оказывается на границе между вечностью и временным существованием: «Но ясень вечно ясен в бездне дней» (с. 16) (см. также «Летопись листь-

9 Далее все цитаты из сборника приводятся по данному изданию с указанием только страниц в круглых скобках.

10 О других политеистических гимнах, обращенных к обожествляемой природе (в том числе «Голос заката», «Рассвет», «Гимн Огню», «Влияние Луны», «Воззванье к Океану», «Ветер»), см. также: [Polonsky 1998: 69–96].

ев» ниже). Второе стихотворение «Солнцезерн» (с. 17) открывается видением прошлого добиологического мира, «когда Земля была намеком», а повествователь жил на Солнце, как «зерно средь зерен». Здесь Бальмонт сочетает культ Солнца с астрономическим знанием о гранулированной структуре солнечной поверхности и так называемой приливной гипотезой происхождения Луны, выдвинутой сыном Чарльза Дарвина Джорджем Дарвином, согласно которой Луна была отторгнута от Земли в виде жидкой массы¹¹. В «Меде веков» становление поэта происходит в процессе его наблюдения за фундаментальными космогоническими процессами:

Сперва я увидал, что мир есть песнопенье,
И я, дрожа, его пропел.
Потом я нараспев сказал стихотворенье,
То был вторичный мой предел.
Потом я начертал на камне заклинанье,
Перстообразный взнёс алтарь.
И круглую Луну впустил в ограду зданья,
Я был певец, колдун, и царь.
Теперь, когда прошли ряды тысячелетий,
И завершился круг племён,
Я помню эти дни, когда все были дети,
Как ясно помнишь яркий сон

(с. 24).

Пройдя долгий путь от «сперва» до «теперь», певец вспоминает первобытные времена как «вселенское детство» (ср. выше аналогичный мотив в творчестве Брюсова). Еще несколько стихотворений посвящены *longue durée* эволюции поэзии — от звука к музыке, от слова к стиху. Они раскрывают соотношение между биологической эволюцией и моментом поэтического высказывания. В «Именах» наименований вещей изображено как космогоническое событие доорганического периода («Есть буквенное, нет, лишь звуковое / Гадание в преджизненном покое», с. 27): слова зародились как органическая жизнь, подобно проросшему зерну («Так всколосились в мире имена», там же). Красота в одноименном стихотворении, повествующем о происхождении рун, представлена как язык самой природы:

Красота — это радостный возглас Природы,
Красота — это тихий восторг Вещества.
В избыли разлитые вешние воды,
Переходы скалы, что несчетные годы
Говорят безглагольные руны-слова

(с. 42).

Безглагольные руны (здесь содержится аллюзия к посвященному природе стихотворению Бальмонта 1900 года «Безглагольность») начертаны не просто на

11 Ср.: «При наблюдении в телескоп этот поверхностный слой (фотосфера) представляется гранулированным. Он выглядит так, как будто посыпан рисовыми зернами» [Olcott 1914: 316]. О книге как о возможном источнике для Бальмонта, см.: [Markov 1992: 136].

камне, а на самом времени. Актуализируя значение омофонов «скала» (как природный ландшафт и поэтическое пространство) и «scala» (как *scala naturae* — «лестница сущестъ», иерархия всего живого, и геохронологическая шкала), Бальмонт связывает материальность времени с естественной историей письменности. Стихотворение состоит из единой строфы, содержащей двенадцать строк, где в первых пяти разворачивается ландшафт, в котором происходит начертание рун, а в следующих семи описывается сам этот процесс — причем не как факт прошлого, а как проекция в будущее, во втором лице единственном числе:

И в пещеру взойдѣшь лишь на краткость мгновенья,
 Но так явственно знаешь — пещера жива,
 Вот к звену зазмеились новые звенья,
 Помолчишь, поглядишь, надвигается пенё,
 Загораются мысли, колеблясь едва.
 От пещеры к душе проскользнѣт откровенье,
 И молчание скал отчеканишь в слова

(с. 42).

Молчание скал (или временных шкал, которые они безмолвно представляют) сначала реплицируется («помолчишь»), а затем нарушается. «Откровенье» не даруется свыше, а передается от пещеры непосредственно к душе, и безмолвие скал претворяется в бесшумное начертание слов. Происхождение языка не из звука, а из молчания скал в «Ясене» представляет собой альтернативную космогонию поэтического языка¹². Оно напоминает аналогию между формированием континентов и языков, проведенную ранее в «Поэзии стихий», где гимнически воспеваются первоосновы мира («С тех пор, как миг один, прошли тысячелетья, / Смешались языки, содвинулись моря» [Бальмонт 2010: 184]). Эта геолого-лингвистическая параллель также приводит на память яфетическую теорию, разрабатываемую Николаем Марром (с которым Бальмонт был знаком) в 1900-е годы, где первичный материал для формирования членораздельной звуковой речи, накопленный в доисторические квазигеологические эпохи, обозначается при помощи палеонтологической метафоры «отложения <творческой жизни>»¹³.

Древо жизни с листвою

В бальмонтском представлении о природном времени, отраженном в сборнике «Ясень», вечно живущее древо исключено из процесса умирания и фоссилизации; ясень ни умирает, ни превращается в окаменелость. И все же он

12 О подобном дочеловеческом образе молчания у Мандельштама см. статью К. Макуилен в данном блоке.

13 Ср.: «До образования индоевропейской семьи языков, следовательно, у яфетидов накоплено несметное количество средств звуковой речи, типологических норм и лексического материала, отложений бурно-творческой жизни доисторических эпох тогда еще детей природы, массово художников и поэтов по натуре. До того, естественно, многие десятки тысячелетий от первых зачатков членораздельной звуковой речи времен палеолита, я бы сказал многие двадцатки тысячелетий, если бы геологи и антропологи не настаивали уверенно на сокращенных датах интересующих нас эпох» [Марр 1936: 206].

имеет хронологический аспект, который раскрывается в заключительном стихотворении цикла, основанного на мифологии «Эдды», «Летопись листьев». В нем история первого шепота дерева прослеживается от шума движения континентов, которое привело к возникновению полуострова:

Когда хрустением сердитым
 Перекликались по векам,
 Над Океаном ледовитым,
 Материки к материкам, —
 <...>
 Когда, ещё без счёта, ночи
 Не отмечались там никем,
 И не был слышен смех сорочий,
 И лес без певчих птиц был нем,
 Осина <...>
 Вдруг вспела шаткою листвою,
 И перепевом, крепкоствольный,
 Отбросил ясень шёпот свой

(с. 56).

Создавая акустическую «летопись листьев», Бальмонт отходит от мифологической метафоры древа жизни, использованной Дарвином в «Происхождении видов». Для дарвиновской древообразной модели эволюции важны не листья, а ветви, что отражено в диаграмме, опубликованной в издании книги 1859 года, и в следующем фрагменте:

Как почки в процессе роста дают начало новым почкам, а эти, если только сильны, разветвляются и заглушают многие слабые ветви, так, полагаю, было при воспроизведении и с великим Древом Жизни, наполненным своими мертвыми опавшими сучьями кору земли и покрывшим ее поверхность своими вечно расходящимися и прекрасными ветвями [Дарвин 1939: 366].

Древо жизни, по Дарвину, — это образ, который сам подвержен тем же универсальным процессам органического разложения, седиментации и палеонтологического анализа в дарвиновском понимании¹⁴ — механизму, который Джиллиан Бир описала как нестабильность и неконтролируемость метафоры у антиэссенциалиста Дарвина [Веер 2010: 85]¹⁵. Бальмонтовское стихотворение о листьях не тянется к генеалогическим ветвям древа, но прислушивается к его акустическим свойствам, существовавшим еще до того, как их могло уловить человеческое ухо¹⁶.

14 По мнению Джиллиан Бир, дарвиновское древо жизни — это не только *Arbor Vitae*, но и *Arbor Scientiae*. «Сангвиническое обилие сравнений обеспечивает невероятную всеохватность, которая и утверждает истину, и подкрепляет сама себя. Так глава о естественном отборе и заканчивается — образом, который претендует на целую череду метафор, уходящую в глубокую древность» [Веер 2010: 86–87].

15 Анализ образов птиц в контексте ницшеанского дарвинизма у раннего Бальмонта см.: [Thiergen 2000].

16 В стихотворении Тютчева «На древе человечества высоко...» (1832) человек описан как лист, упавший с древа человечества. Как космологический образ, листья несут семантику как листья с мирового древа, так и страниц из книги природы; ср.: [Cizevskij 1955].

В том же ключе в стихотворении «Утро Земли» восхваляется парадоксальная красота еще не до конца сформированной планеты, чье становление можно слушать как музыку (звуки животных, погодных явлений, вулканических процессов). Соотношение размера динозавров с семиэтажным зданием превращает доисторическую фантазию в урбанистическую метафору:

Мне нравится Утро Земли во всей красоте безобразий,
В нём глыба до глыбы ползёт. Завопил, полюбив, мастодонт.
Сто вёрст для мазурки громов. Чимборасо для сказок в алмазе.
И ящеры в семь этажей. И везде без людей горизонт

(с. 59).

В метрике стихотворения слышится эхо аритмичного грохота литосферных плит, движущихся в процессе формирования земной коры, и гротескной пляски погоды: в 6-иктном амфибрахии с цезурой на третьей стопе пересекаются границы слов и стоп. Три заключительные стопы анапеста в четных строках заимствуют рифму «мастодонт» — «горизонт» в стихотворении «Водоворот», включенном в цикл несколькими страницами ранее, — вместе с принципом описания мифологизированной картины мира динозавров научным языком (там мы обнаружим, например, «геометризм радиолярий», с. 40). Это не до-синтетический язык, используемый Гилем для описания первобытного мира, где вещи еще не получили наименований: это искусственная ситуация, в которой глубокая древность с ее необозримыми пространствами представлена в настоящем времени и современным языком.

В поиске других стихотворений из цикла «Ясень», которые заслуживают гилевско-брюсовского определения «научной поэзии», нельзя обойти вниманием два стихотворения о происхождении человека от обезьяны. «Тот предок» описывает момент, когда из первобытной стаи гиббонов выделяется первое человекообразное существо:

Тот предок был такой же, как гиббон,
Но не гиббон, а брат гиббона сводный,
Средь обезьян властитель благородный,
Взлюбивший в ветках тихий листозвон.

К ветрам любил прислушиваться он,
К журчанью птиц, к игре волны свободной,
Во всём искал он цепи звуков, сходной
С тем, что ему привиделось как сон.

Он первый поднял голову высоко,
И беспричинно так её держал,
Вверху был крут, велик, лучист, и ал.

Как исполина огненное око,
Он вдруг запел, себя пугаясь сам.
Так звук Земли раскрылся Небесам

(с. 61).

Антропогенез здесь осмыслен как глоттогенез. Как и в «Летописи листьев», речь здесь рождается из шепота листьев — «листозвона», полюбившегося «сводному брату» обезьяны. Запевший гиббон — это еще не поэт, в отличие от первого человека, который был поэтом, согласно Бальмонтовскому трактату «Поэзия как волшебство» (1915). В «Происхождении человека» (1871) Дарвин проводит очень похожую параллель между современными видами гиббонов с их пронзительным пением и предками *homo sapiens*: «Некий далекий прародитель человека, возможно, использовал свой голос по большей части так же, как одна из разновидностей гиббонов в наши дни — чтобы издавать настоящие музыкальные фразы, то есть, для пения». Попытки «воссоздать музыкальные выкрики посредством членораздельных звуков» привели, возможно, к «возникновению слов, выражающих различные сложные эмоции» [Darwin 2009: 56]. В статье «Русский язык» Бальмонт цитирует стихотворение «Тот предок», чтобы показать животные истоки поэтического слова [Бальмонт 1924]¹⁷. В следующем стихотворении, «Рука», поэт говорит о мануальных навыках как основе человеческих свершений. Однако парадоксальным образом объектом восхваления здесь становится рука примата, делающего лишь первые шаги на пути эволюции:

Благословляю обезьянью руку,
Хоть страшны мне движения её,
Затем что, вдохновение своё
Забыв, она утратила науку.

Среди древнейших полуобезьян
Был некто ставший получеловеком.
Зверьми он сопричислен был к калекам,
Не мог он ползать и прямил свой стан.

От предка ли я отрекаться буду,
Пусть был четырёхрук он и мохнат?
Рука есть воплощённый в ошупь взгляд,
Рука есть мост к свершению и чуду.

К оттенкам чувства приурочив звук,
Он ключ нашёл для полнозвучной гаммы,
Его должны включить в великий храм мы,
Да молится деянью предка внук.

Благословим тот лик, тот мозг, ту руку,
Она схватила молнию в веках,
А после, бога чувствуя в руках,
Потомок подарил циклоны звуку

(с. 62).

17 Это стихотворение следует в статье вскоре за цитатой из дарвиновского «Происхождения человека», где описываются звуки, производимые рыбами — в частности, самцами *umbina* во время нереста. Эта цитата, как и предшествующая ей выдержка из «Русалки» Пушкина, иллюстрирует идею Бальмонта о том, что даже рыба способна на акустическое выражение эмоций. В другой статье Бальмонт восхищается способностью Дарвина не только осознать, что именно половой отбор стимулировал развитие языка, но и найти для этой мысли поэтическое выражение [Бальмонт 1933].

Как и в стихотворении «Тот предок», где действует «сводный брат» гиббона, здесь предлагается идея непрямого родства между обезьянами и выделившимся из них прародителем человека: он «получеловек» среди «полуобезьян». Бальмонт связывает начало эволюции этого первобытного человекоподобного существа с попыткой компенсировать физическую неполноценность: его рука утратила «вдохновение» и животные навыки (понятия «рука» и «наука» здесь сближаются с помощью рифмовки), он не мог ползать и был «причислен к калякам». Однако это подтолкнуло его к прямохождению и бипедализму, обострению слуха — и в конечном итоге к осознанному акустическому выражению эмоций.

Заключение

В своих поздних стихотворениях Брюсов и Бальмонт определяют *longue durée* эволюционного времени как принцип, предлагающий альтернативу антагонизму между вечностью и моментом. Темпоральная мобильность их лирических героев, позволяющая им спонтанно включаться в нечеловеческие процессы, требует необратимого движения природного времени. Брюсов творчески воспринял принципы гилевской «научной поэзии», поддерживая в своих стихотворениях о Земле хрупкий баланс между противоборствующими мифологическими и научными представлениями о трансформации. Бальмонтовские «гимны стихиям» (как и позже у Михаила Зенкевича) были обращены к природным первоосновам как к объекту изучения натуралиста, а не предмету поклонения архаического прародителя человека. В сборнике «Ясень» Бальмонт сталкивает циклическую солярную мифологию вечного возвращения из своей ранней поэзии с биологической и геологической хронологией, что позволяет ему увидеть зарождение языка и поэтического слова как «что-то новое под солнцем»¹⁸.

Пер. с англ. Арины Волгиной

Библиография / References

- [Анненский 1988] — Анненский И. Избранные произведения. Л.: Художественная литература, 1988.
(*Annenskiy I. Izbrannyye proizvedeniya. Leningrad, 1988.*)
- [Бальмонт 1908] — Бальмонт К. Гимны, песни и замыслы древних. СПб.: Пантеон, 1908.
(*Bal'mont K. Gimny, pesni i zamysly drevnykh. Saint Petersburg, 1908.*)
- [Бальмонт 1921] — Бальмонт К. Дар земле. Париж: Русская земля, 1921.
(*Bal'mont K. Dar zemle. Paris, 1921.*)
- [Бальмонт 1924] — Бальмонт К. Русский язык. (Воля как основа творчества) // Современные записки. 1924. № 19. С. 206–233.

18 Парафраз стиха из Книги Экклезиаста, предложенный Джоном Р. Макнилом в качестве определения экологической истории мира в XX веке [McNeill 2000].

- (*Bal'mont K. Russkii yazyk (Volya kak osnova tvorchestva) // Sovremennye zapiski. 1924. Vol. 19. P. 206—233.*)
- [Бальмонт 1933] — *Бальмонт К.* Тургенев как поэт (к 50-летию кончины) // Последние новости. 1933. 15 июня.
- (*Bal'mont K. Turgenev kak poet (k 50-letiyu konchiny) // Poslednye novosti. 1933. June 15.*)
- [Бальмонт 2010] — *Бальмонт К.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. М.: Книжный клуб «Книгобек», 2010.
- (*Bal'mont K. Sbranie sochineniy: In 7 vol. Vol. 2. Moscow, 2010.*)
- [Бальмонт 2015] — *Бальмонт К.* Ясень. Видение Древа. М.; Иваново: Епишева О.В., 2015.
- (*Bal'mont K. Yasen'. Videnie Dreva. Moscow; Ivanovo, 2015.*)
- [Брюсов 1904] — *Брюсов В.* Рене Гиль (с двумя портретами и факсимиле) // Весы. 1904. № 12. С. 12—31.
- (*Bryusov V. Rene Gil' [s dvumya portretami i faksimile] // Vesy. 1904. № 12. P. 12—31.*)
- [Брюсов 1973] — *Брюсов В.* Собрание сочинений: В 7 т. М.: Художественная литература, 1973.
- (*Bryusov V. Sbranie sochineniy: In 7 vols. Moscow, 1973.*)
- [Гаспаров 1995] — *Гаспаров М.* Академический авангардизм: природа и культура в поэзии позднего Брюсова. М.: РГГУ, 1995.
- (*Gasparov M. Akademicheskii avangardizm: priroda i kul'tura v poezii pozdnego Bryusova. Moscow, 1995.*)
- [Гуревич 1913] — *Гуревич Б.* Вечно человеческое. Книга космической поэзии. СПб.: Тип. т-ва «Грамотность», 1913.
- (*Gurevich B. Vечно chelovecheskoe. Kniga kosmicheskoy poezii. Saint Petersburg, 1913.*)
- [Дарвин 1939] — *Дарвин Ч.* Сочинения / [Пер. с англ.]: В 9 т. Т. 3. М.: Изд-во АН СССР, 1939.
- (*Darwin Ch. Sochineniya: In 9 vols. Vol. 3. Moscow, 1939. — In Russ.*)
- [Зенкевич 1908] — *Зенкевич М.* Дикая порфира: (1909—1911 г.): Стихи. СПб.: Цех поэтов, 1912.
- (*Zenkevich M. Dikaya porfira: (1909—1911 g.): Stikhi. Saint Petersburg, 1912.*)
- [Марр 1936] — *Марр Н.* Избранные работы: В 5 т. Т. 2. Л.: Государственное социально-экономическое издательство, 1936.
- (*Marr N. Izbrannye raboty: In 5 vols. Vol. 2. Leningrad, 1936.*)
- [Молчанова 2011] — *Молчанова Н.* «Всю жизнь хочу создать из света, звука...»: Вопросы поэтики лирики К.Д. Бальмонта. Воронеж: Наука-Юнипресс, 2011.
- (*Molchanova N. "Vsyu zhizn' khochu sozdat' iz sveta, zvuka...": Voprosy poetiki liriki K.D. Bal'monta. Voronezh, 2011.*)
- [Топоров 2010] — *Топоров В.* О космологических источниках раннеисторических описаний // Топоров В. Мировое дерево: В 2 т. Т. 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 161—205.
- (*Toporov V. O kosmologicheskikh istochnikakh ranneistoricheskikh opisaniy // Toporov V. Mirovoe derevo: In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2010. P. 161—205.*)
- [Тютчев 2002] — *Тютчев Ф.* Полное собрание сочинений и писем: В 6 т. Т. 1. Стихотворения, 1813—1849. М.: Классика, 2002.
- (*Tyutchev F. Polnoe sbranie sochineniy i pisem: In 6 vols. Vol. 1. Stikhotvoreniya, 1813—1849. Moscow, 2002.*)
- [Ханзен-Леве 2003] — *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов: [В 2 т. Т. 2]: Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. СПб.: Академический проект, 2003.
- (*Hansen-Löve A. Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 2: Mythopoetischer Symbolismus: Kosmische Symbolik. Saint Petersburg, 2003. — In Russ.*)
- [Элиаде 1998] — *Элиаде М.* Миф о Вечном Возвращении. СПб.: Алтейя, 1998.
- (*Eliade M. Mif o Vechnom Vozvrashchenii. Saint Petersburg, 1998.*)
- [Эпштейн 1990] — *Эпштейн М.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990.
- (*Epshteyn M. "Priroda, mir, taynik vselennoy...": Sistema peyzazhnykh obrazov v russkoy poezii. Moscow, 1990.*)
- [Beer 2010] — *Beer G.* Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-century Fiction. 3rd ed. Cambridge University Press, 2010.
- [Calinescu 1987] — *Călinescu M.* Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987.
- [Cizevskij 1955] — *Cizevskij D.* Das Buch als Symbol des Kosmos // Aus zwei Welten. Beiträge zur Geschichte der slavisch-westlichen literarischen Beziehungen. Berlin; Boston: De Gruyter, 1955. P. 85—114.
- [Clowes 1983] — *Clowes E.* The Nietzschean Image of the Poet in Some Early Works of Konstantin Bal'mont and Valerij Brijusov // The Slavic and East European Journal. Vol. 27/1. Spring, 1983. P. 68—80.

- [Darwin 2009] — *Darwin C.* The Descent of Man and Selection in Relation to Sex: In 2 vols. Vol. 1. Cambridge University Press, 2009.
- [Donchin 1958] — *Donchin G.* The Influence of French Symbolism on Russian poetry. 'S-Gravenhage: Mouton & Co, 1958.
- [Ingold 2017] — *Ingold F.P.* Todeskonzepte der russischen Moderne von Tolstoj bis Lenin. Weltende — Kunstende — Lebensende. Wien: Passagen, 2017.
- [Kragh 2008] — *Kragh H.* Entropic Creation. Religious Contexts of Thermodynamics and Cosmology. London: Ashgate, 2008.
- [Markov 1992] — *Markov V.* Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont 1910—1917. Böhlau, 1992.
- [McNeill 2000] — *McNeill J.* Something New Under the Sun: An Environmental History of the 20th-Century World. New York: WW Norton & Co, 2000.
- [Montal 1962] — *Montal R.* René Ghil. Du symbolisme à la poésie cosmique. Bruxelles: Éd. Labor, 1962.
- [Murawski 2014] — *Murawski L.* Kunst und mystische Erfahrung im Werk Konstantin D. Bal'monts. München; Berlin; Washington: Otto Sagner, 2014.
- [Nietzsche 1999] — *Nietzsche F.* Also sprach Zarathustra, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe: In 15 Bd. / Hrsg. G. Colli, M. Montinari. Bd. 4. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- [Olcott 1914] — *Olcott W.* Sun Lore of All Ages. New York; London: G.P. Putnam's sons, 1914.
- [Polonsky 1998] — *Polonsky R.* English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- [Pyman 1994] — *Pyman A.* A History of Russian Symbolism. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- [Theile 1965] — *Theile W.* René Ghil. Eine Analyse seiner Dichtungen und theoretischen Schriften. Tübingen: Fotodruck Präzis, 1965.
- [Thiergen 2000] — *Thiergen P.* Die Einsamkeit des Albatros. Zum ‚ornithologischen‘ Dichterbild des frühen Bal'mont vor dem Hintergrund Darwins und Nietzsches // Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag / Ed. U. Jekutsch, W. Kroll. Wiesbaden: Harrassowitz, 2000. S. 255—276.
- [Werberger 2005] — *Werberger A.* Postsymbolistisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Osip Mandel'stams. München: Sagner, 2005.