

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
Шуйский государственный педагогический институт

К. БАЛЬМОНТ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА сборник
научных статей I Международной конференции (2-4
октября 1994 г.)

Шуя, 1994

83.3P1-8

С 23

Печатается по решению редакционно-издательского совета Шуйского государственного педагогического института.

Ответственный редактор: кандидат филологических наук Н.П. Кубарева

Редакционная коллегия:

кандидат филологических наук А.И. Баранов
кандидат филологических наук Л.П. Батырева
ассистент Н.П. Варзина

В сборник включены статьи, авторы которых – преподаватели российских и зарубежных вузов – исследуют эстетические принципы, поэтику произведений К. Бальмонта. В связи с этим рассматриваются проблемы русского символизма в целом в литературоведческом и лингвистическом аспектах, творческие связи со славянскими (польскими, чешскими, югословенскими) литературами, его переводческая деятельность, тема "малой родины" в поэзии К. Бальмонта.

Сборник предназначен для студентов, аспирантов, преподавателей филологических факультетов, а также для учителей литературы средних школ, учащихся старших классов, краеведов, работников культуры.

ISBN-5-86229-016-8 © К. Бальмонт, ШГПИ, 1994
Конференция

К. БАЛЬМОНТ И ПРОБЛЕМЫ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА (ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

С.И. Кормилов
Москва

ЦИКЛ "ПАУТИНКИ" В КОНТЕКСТЕ КНИГИ К. БАЛЬМОНТА "ПЕРСТЕНЬ"

Исследуется цикл "Паутинки", включающий два моностиха и вошедший в последнюю доэмигрантскую и первую эмигрантскую книги Бальмонта.

"Перстень" (1920) – последняя лирическая книга К.Д. Бальмонта, которую он подготовил и издал в Москве до эмиграции. Книга по необходимости небольшая, состоящая из 36 заглавий (33 отдельных стихотворений и трех циклов, один из которых – венок сонетов, одноименный книге). В 1921 г. В.Я. Брюсов в незавершенной статье "Что же такое Бальмонт?" провозгласил: некогда «никак нельзя было предвидеть, что с именем Бальмонта появятся такие позорные страницы, как собранные в книгах "Зарево зорь", "Перстень" и т.под.» [1] Сам Бальмонт, безусловно, оценивал "Перстень" иначе, во всяком случае, его первая (или одна из первых, наряду со "Светлым часом", также вышедшим в 1921 г.) книга парижского периода, "Дар земле", вобрала в себя большую часть "Перстня": 26 названий (стихотворение "Девчонка" было переименовано в "Стрекозу"), в том числе все три цикла. Это весомая часть книги, хотя "Дар земле" гораздо больше "Перстня" (117 названий). Такое скрепление послереволюционного московского и эмигрантского периодов при совершенно бесспорном для поэта значении перелома, произошедшего в его жизни, заслуживает специального внимания. Отнюдь не обязательно принимать индивидуальное мнение И.В. Одоевцевой, будто стихи Бальмонта "с годами становились не только не хуже, а даже лучше" и "все лучше" [2], но черты их своеобразия можно и должно анализировать не только применительно к расцвету бальмонтовского творчества. В настоящей работе речь идет о своеобразии одного маленького цикла.

Сколь ни характерен принцип циклизации для культуры серебряного века вообще, Бальмонт его реализовал и раньше и, благодаря большей устойчивости его поэтического мира, в чем-то полнее и последовательнее, чем даже Брюсов и Блок [3]. Если какие-то лирические книги Бальмонта и не имеют разделов – своего рода глав (как "Перстень" и "Дар земле"), – они обладают безусловным содержательным единством и взаимосвязью основных мотивов и образов.

"Паутинки" не случайно, даже внешне, имеют в заглавии слово, означающее весьма тонкую, трепетную и порожденную живым существом из себя органическую ниточку. Цикл этот в книге самый короткий – 12 строк в

пяти стихотворениях. В "Дар земле" было добавлено шестое, из шести строк, стоящее в "Перстне" отдельно, за два стихотворения перед "Паутинками," – "К душе от души". Это заключительное стихотворение стало в цикле самым протяженным. Первоначально же цикл состоял из двух одностиший, нерифмованного и рифмованного. Уникальны моностихи, уникально и для Бальмонта данное соотношение белого и рифмованного стиха: при такой любви к созвучиям, как у Бальмонта, у него не могло быть и не было большого количества белых стихов (исключая переводы); немного их и в "Перстне" и "Даре земле". "Стиховая система Бальмонта, – пишет Л.Е.Ляпина, – характеризуется двумя основными чертами: 1) исключительным многообразием и богатством (Бальмонт выступает демонстратором возможностей русского стиха, активно используя даже редкие формы); 2) стремлением к строгой симметричности, упорядоченности стиха" [4]. Но в белом стихе симметрия ослаблена, в моностихах и безрифмен, и асимметричен (не имеет строчной метрической пары) по определению. Явно Бальмонт имел в виду привлечь к этому циклу внимание.

Однострочия сами по себе ничего удивительного никогда не представляли, начиная с XVIII в. их многократно использовали в виде надписей на памятниках [5], а карамзинское "Покойся, милый прах, до радостного утра" (1792) даже печаталось, но именно как факт отнюдь не чисто литературной сферы культуры. Брюсов же в 1895 г. сделал эпатирующий моностих "О, закрой свои бледные ноги" фактом собственно и исключительно литературным, что и вызвало скандал, причем недоумение вызвал в первую очередь именно факт однострочия [6]. Других своих моностихов Брюсов печатать не стал. Позже он объяснил А.А.Измайлову: "Тогда (...) я с Бальмонтом ничуть не меньше, чем и сейчас, интересовались всякими новыми формами стиха", – и тут же сослался на практику римлян, добавляя, что "просто хотел сделать такую попытку с русским стихом" [7]. Это только одно из брюсовских объяснений, но очевидно, что соотнести "бледные ноги" с почитаемой античностью никому не могло прийти в голову.

Как явствует из слов Брюсова, Бальмонт давно интересовался одностишиями, но два собственных опубликовал лишь четверть века спустя после опыта своего друга-врага, после того, как ряд моностихов напечатали ниспровергатели символистов футуристы. В книжку Василиска Гнедова "Смерть искусству" (1913) входило 14 однострочных (в том числе две однобуквенных) заумных "поэм" и "Поэма конца" с заглавием, но без текста. "С.Вермель, меценат и поэт-любитель, явно старался создать футуристический аналог знаменитому моностиху В.Брюсова" [8], печатая пятым номером после четырех стихотворений "Из цикла "Tristia", написанных белым ямбом и свободным стихом, моностих "И кожей одной и то ты единственна". Однако футуристам было чем эпатировать публику и без одностиший, это было уже давно "опробованное" средство. И уж конечно, Бальмонт не думал своими моностихами "Всевыразительность есть ключ миров и тайн" и "Любовь огонь, и кровь огонь, и жизнь огонь, мы огненны" [10] эпатировать московскую

публику в 1920 г. и парижскую в 1921-м. Какова же функция этих самых коротких его стихотворений?

Эти строчки – нечто вроде автоэпиграфов к "Перстню", а в какой-то мере и ко всему творчеству поэта (однострочные эпиграфы-цитаты – обычное явление). В них концентрируются содержательные основы книги.

Вообще Бальмонт прославился именно своим стихом, стихом как таковым. Он поэт, сумевший "создать стих, основанный на музыке" [11]. "Новые ритмы, игра аллитерации, необычайные напевы стихов Бальмонта буквально всех ошеломили" [12]. В.Я. Брюсов в 1911 г., говоря об исчерпанности возможностей творческого роста Бальмонта, все же констатировал: "Как дивный мастер стиха все еще Бальмонт не знает себе равных, и никто не овладел его тайной, как теми простыми средствами, какими довольствуется он, достигая его пленительной гармонии" [13]. Действительно, Бальмонт сохранил славу "самого "певучего" поэта эпохи" [14]. Казалось бы, в одной строчке, тем более без каких-либо повторов, "певучесть" и гармонию сохранить невозможно. Однако первый моностих "Паутинок" обладает этими качествами, несмотря на видимую контрастность его ритмического построения. Первые три стопы из шести занимает всего одно слово: "Всевыразительность". С его одним ударением контрастирует не просто полная, но сверхсхемная ударность второго полустипа, причем спондей – два ударения подряд – идет сразу после многосложного первого слога, заканчивающегося двумя безударными слогами: "есть ключ миров и тайн". Ритмически легкая "Всевыразительность" *уравнивается* с физически тяжелым предикатом высказывания. Одно *есть* другое, ритм переходит в смысл, легкое соотносится с тяжелым, как малое с огромным. При этом стих не распадается пополам, цензура – нечеткая, безударная, ямб тяготеет к пеонизации: отсутствие ударения на 2-м слоге и облегченное ударение на метрически слабом и малознаменательном слове "есть" по инерции ведут за собой и ослабление акцента на слове "миров", слово "тайн", синтаксически однородное ему, как бы вбирает в себя и смысл слова "миры" (это, конечно же, тайны миров). Т.е. ритмически выделены слова "Всевыразительность", "ключ" и "тайн" – емкость стиха предельная, а контрастность построения сглаживается единством всей ритмической волны, которая своей гармонией подчиняет даже самую контрастную дисгармонию.

Вместе с тем не только пеон 4-ый (Бальмонт – любитель пеонов [15] и в этом новатор), но и 6-стопный ямб, размер с большим "стажем", в XVIII в. самый распространенный, размер культурной традиции. Именно он был наиболее "узнаваемым" и чаще всего встречался в одностишьях, высекавшихся на памятниках; 6-стопным ямбом написан и знаменитый карамзинский моностих. Сказанное не значит, что в своем опыте Бальмонт непременно ориентировался на сферу "лапидарного слога" надписей, но на "традиционность" вообще (в собственном, бальмонтовском, варианте) – безусловно. Второй же моностих демонстративно нетрадиционен по своему размеру и ритму. Это весьма редкий, даже уникальный 7-стопный ямб с дактилическим окончанием и также с тенденцией к пеонизации. Более сильные ударения приходятся на слова "Любовь", "кровь" (рифмующиеся) и "жизнь",

соответственно связанные и смыслом. На повторяющемся слове "огонь" и местоимении "мы" акцент ослаблен, но это компенсируется последним, самым сильным метрическим акцентом на слове "огненны" (сверхсхемное, спондеическое "мы" в данном случае несущественно, это лишь обобщение уже выделенных тем "любовь", "кровь" и "жизнь"). Такое количество лексико-синтаксических повторов в одной строке – это только и специфически бальмонтовское, как и размер стиха. По подсчетам Л.Е.Ляпиной, 4-стопным пеоним вторым у Бальмонта написано 10 стихотворений, 208 строк (правда, в последней работе исследовательница, возможно, пересмотрев критерии разделения ямбов и пеонимов, оставила лишь 140 строк 4-стопного пеонима второго [16], но и это, учитывая раритетность размера, весьма немало). Кроме того, по длине и иным главным признакам, за исключением окончания, такой стих совпадает с 8-стопным ямбом, тоже довольно употребительным у Бальмонта 14 стихотворений, 190 строк (в позднейшей статье 191 – не за счет ли именно этого моностиха? [17]. Но это все же не восьмистопник). Значит, второй моностих концентрирует в себе индивидуально-бальмонтовское.

Однако прежде моностихов поэт не публиковал. Открывающие цикл, выделенные цифрами, эти строчки буквально повисли, как паутинки. Здесь есть хотя бы небольшой элемент непосредственного изображения, нечто вроде намека на стихи "для глаза", более характерные для противников символистов – футуристов, в частности, Василия Каменского, кстати, автора и заумных моностихов [18]. Традиционное (т.е.общее), индивидуальное и подчеркнуто чужое – все синтезировано в двух строчках Бальмонта.

Дальнейшие стихотворения цикла развивают и усложняют этот синтез. Если второе стихотворение цикла больше первого на четыре слога, то третье уже двестише (безрифменное), оно как бы равно двум предыдущим (оно равно "многому"), а четвертое – четверостише (тоже без рифм), как бы аналог того же удвоения и одновременно сумма всех ранее прозвучавших в цикле четырех строк. Как и Брюсов, Бальмонт, безусловно, помнил, что исторически моностихи в мировой литературе (не только в эпиграфике) восходят к античности. И он оживляет эту культурную ауру, создавая третье и четвертое стихотворение цикла не только без рифм, как и в античности, но и 6-стопным дактилем, размером, наиболее близким к гекзаметру. Здесь впервые появляются слова, напрямую соотношенные с заглавием цикла, о пауке с паутинкой, но вместе с тем заявлен вполне равный футуристическому интерес к современному техническому прогрессу: "Кабель под бездной морей, – это кличет к державе держава. / Так и паук паутинкой поет о вознесенности радуг". (с.12). Здесь вместе и природное, и государственное (о чем говорится с архаической торжественностью: "кличет", "державы"), и научно-техническое, современное, тоже способствующее раскрытию тайн миров. А в четверостишии, как бы стилизуя два элегических дистиха, но не без пентаметра (стих "новый", похожий на старый), говорится об объективности, природности. Красоты как всеобщей силы, охватывающей весь мир, начиная с самого "низшего": "Кто это молвил, что мы красоты созидаем горнил?/Звезды, и звери, океаны, ручей и вулкан / Все, что живет в этом мире, влекомо в мирах

Красотою / Зодчим быть хочешь? Спроси земляного об этом червя" (там же). Риторические вопросы, инверсия, лексика ("молвил", "горнило", "влекомо"), даже устаревшее, но вместе с тем обычное в поэзии окончание творительного падежа на "-ою" в главном слове "Красотою" способствует торжественной архаизации стиля. А ведь речь идет как бы о самом малом и непрочном – "паутинках". Они разрастаются до связывающих звеньев всего, что существует в мире, включая и недавно протянутый по дну моря кабель.

Пятое стихотворение цикла тоже четверостишие – и тоже написанное 6-стопным дактилем, но, во-первых, рифмованное, а во-вторых, чередующее дактилические и мужские окончания., что для современного Бальмонту стиха, стиха серебряного века, было более характерно, чем для лирической классики XIX столетия. "Красота" конкретизирована и превратилась в мировую "Музыку". Поэт теперь делает акцент на "минутном", на "миге", а потому и стих имеет более современное оформление: "Вслушайся в Музыку, – в Музыке вечное смотрит в минутное, / Луч в подземелье заглянет на миг, потолок золотит, / Ветер заморский домчит с островов к нам дыхание смутное, / Звук обоймет, шевельнет сокровенность, и прочь улетит" (там же). Эти стихи подтверждают характеристику, данную Бальмонту В.Я. Брюсовым еще в 1903 г.: " (..), что такое стихи Бальмонта, как не запечатленные мгновения? (...) Но чтобы отдаваться каждому мгновению, надо любить их все. Для этого за внешностью вещей и обличий надо угадать их вечно прекрасную сущность. (...) от самого ничтожного есть переход к самому великому, каждое событие – грань между двумя бесконечностями, (...) каждое его стихотворение есть слепок, более или менее точный, пережитого мгновения, быстро уходящего в прошлое и уже не возвращающегося никогда" [19]. Действительно, Бальмонт верен себе и в 1920 г., верен *вечной* привязанности к *мгновенному* – характернейший оксюморон.

В 1921 г., в "Даре земле", Бальмонт пополнил "Паутинки" стоявшим в "Перстне" третьим по счету стихотворением "К душе от души" (в третье – пятое стихотворения были внесены редакционные изменения) [20]:

К душе от души первоцвет, пробегая,
Весь мир засвечает на миг целиком.
Снежинки с снежинкой летают мелькая,
И станут весною они родником.
И только целуя, и только лаская,
Я чувствую Бога кругом [21].

Это шестистишье, безусловно, размывает единство цикла и объемом, и размерами (сочетание 4-х и 3-х-стопного амфибрахия), и рифмовкой, и стилем, и содержанием – финал звучит "на божественной ноте, без которой в первом, кратком варианте "Паутинок" Бальмонт вполне обходился, педалируя как бы "античную" торжественность. Разумеется, в стихотворении представлен тот же основной мотив "Перстня" (да и "Дара земле"): весь мир в одном миге; весьма характерны, разумеется, и тематические мотивы любви и весны. Но только что

эмигрировавшему, начавшему жить "заново" поэту, видимо, показалось желанным оосовременить и звучание, и, по-своему, содержание цикла, в котором так много важного соединилось ("Я чувствую Бога кругом" – написано в безбожной большевистской Москве, но завершило цикл в православном русском Париже). Словно для компенсации ослабленного архаического колорита цикла Бальмонт в "Даре земле" непосредственно перед "Паутинками" печатает новое стихотворение "Древней", открывающееся не совсем ортодоксальной для христианства строкой "Я чувствую себя древнее, чем Христос" [22] и язычески утверждающее исконность существования "Я" поэта: "Я был еще тогда, как в безднах безграничных / Была единая нетронутая ночь /" (поэт, будучи представителем Красоты, причины всякого движения и упорядочения, уже таится в недрах хаоса). И тут же Бальмонт добавляет мотив всеобщей взаимосвязанности, как в "Паутинках": "К избранникам судьбы идет от сердца уза" [23]. Так или иначе, но соблюдение принципа цикличности для Бальмонта – закон.

Образность и лексика даже одних только заглавий и моностихов из "Паутинок" находит массу соответствий в других стихотворениях "Перстня". Например, некто светлая и освещающая (весна? любовь? поэзия?..), "Как яркий луч ко мне вошла (...). / Над тусклым стрельчатым окном / Позолотила паутину, / мечту зажгла цветным огнем (...)" ("Как яркий луч", с. 18). Начало стихотворения "Миг": "Прозрачна мысль, узывно пенье, / Цветиста ласковая нить. / Но чем воздушнее мгновенье, / Тем легче счастье разбить" (с.42). Однако хрупкость счастья делает его еще дороже. Первый катрен сонета "Говоры" содержит слово "пряжа" в значении восприятия, впитывания душой птичьего пения – и выводы-призывы: "Лепечущая пряжа щебетанья / от ласточки до внемяющей души, / Летящий звук: Люби! Живи! Спеш! / Мгновение – основа мирозданья" (с.46). В сонете "Звезда" облачко под луной "вело в сейчас, являясь ниоткуда. / И тонкую оно продлило ткань (...). / И я, поняв, что наш он, миг текущий, / Тебя одел в жемчужный дождь созвучий" (с.47). В стихотворении "Полночь в цветке" любовь сопряжена с вечностью: когда поэт, "труженик столетий" ("Поэт рабочему", с.38), подходит к возлюбленной, у него "чувства древняя основа / В душе мгновенно говорит. / Влиянье всех неисчислимых / Веков, что где-то жили мы, / Как пламень проглянувший в дымах / Пронзило в сердце скрепу тьмы" (с.29). В стихотворении "Среди мерцаний": "И кривые крылья хочет расширить каждый, / То в сумрак, то в тучу, то в мировой объем. / А в эти миги каждая полна неутолимой жаждой, / И только с каждой, с нею, мне хорошо вдвоем" (с.17). Естественно, больше всего у автора "Горящих зданий" и "Будем как солнце" именно такой символики: огонь, горение, пламя, солнце, свет и т.д., но "миг" и "мир" следуют непосредственно за "огненными" символами, и все это часто сопряжено с любовью, страстью, а значит, с кипением крови.

Особенно много прямых переключек в первом кратчайшем цикле книги с заключительным и более пространным – венком сонетов "Перстень". Уже в первом сонете говорится: "(...) в сумерках я кружево плету, / Сцепленье скреп и мраков разряженья", – а в XIV-м, последнем перед магистралом, появляется

неуклюжее, но соответствующее по смыслу всему остальному слово "связи": " (...) острием пройти по цепким связям". Повторяющийся стих о крестовике, "свою скрутившем нить", проецируется на миф об Арахне, соперничавшей с искусством тканья с Афиной и превращенной в паука: " (...) в споре сражена была Афина, / Всю жизнь богов сумел в узор он влить". Насекомые в стихах "Перстня" – существа, вполне достойные уважения, поскольку мир в своей основе един: "Что бьется выразительней для слуха, / Мое ли сердце, взятое стрелой, / Или в прозрачной паутине муха? / Мы боль равно кладем на аналой ". С прядением (возможно, нити жизни) ассоциируется приближение любимого к любимой: "Тончайшая игла воображенья, / Дрожанье всех волшебных веретен / В жерле любви, – всевластен, кто влюблен (..) ". Повторяется стих "Все в жизни мировой есть выраженье" (вспомним "всевыразительность" – с чего начинаются "Паутинки"), лишь в сонете конкретизируется, выраженье чего именно: "Единого предвечного лица (...) ". А магистрал завершается тоже, естественно, повторяющимися словами "Все хочет хоть минуту говорить, / Молчанием и напряженным словом (...), – / Крестовиком, свою скрутившим нить. / Один огонь бежит по всем основам, / Желанье в Вечном миг свой сохранить" (сс..49, 62, 60, 55, 52, 56, 63). Последний стих – замок сонета, завершение венка и всей книги. Очевидно, насколько близка к обобщающим "выводам" была в книге уже "заявка" в цикле "Паутинки".

Из числа тем, использованных в первых стихотворениях-строчках "Паутинок", только "ключ" не находит прямых соответствий в дальнейшем тексте книги – не потому ли, что эти две строчки, "подвешенные" недалеко от ее начала, концентрирующие в себе многое из дальнейшего, и являются своеобразными миниатюрными "ключами" ко всему, что Бальмонт в этот переломный для его жизни период пытался, как мог, выразить?

В отличие от одинокого эпатажного моностиха Брюсова, два моностиха Бальмонта отнюдь не одиноки и уже поэтому не рассчитаны на эпатаж – ни брюсовский, ни футуристический. Они занимают свое неотъемлемое место и в цикле, и в книге (точнее, в двух книгах), если не достигая, то стремясь достичь идеала "всевыразительности" при наименьшем объеме текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т. М., 1975. Т. 6. С.482.
2. Одоевцева И. На берегах Сены. М., 1989. С. 217, 225.
3. См.: Нинов А.А. Брюсов и Бальмонт // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван, 1983, с. 101; Ляпина Л.Е. Лирические циклы К.Д. Бальмонта и циклические формы в искусстве серебряного века // Время Дягилева. Универсалии серебряного века. Третьи Дягилевские чтения. Материалы. Пермь, 1992. Вып. 1. С. 90.
4. Ляпина Л.Е. Метрический и строфический репертуар К.Д. Бальмонта // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 180. В этой работе, в отличие от статьи того же автора о циклах (С.91), моностихи не упоминаются, видимо, как теоретически сомнительное образование: "Длина стихотворного

произведения у Бальмонта колеблется от 2 до 166 стихов, в среднем составляет 21 стих" (с. 184).

5. См. Кормилов С.И. Русский лапидарный "ундертон" и моностих // Известия АН СССР. Сер. лит-ры и языка. 1991. Т. 50. № 2. с.124-134; он же. Российский лапидарный слог: маргинальные метро-метрические формы // Вопросы литературы. 1991. № 11-12. С. 183, 191-192.
6. См.: Тынянов. Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С. 265.
7. Измайлов А. Литературный Олимп. М., 1911. С. 395.
8. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-года в комментариях. М., 1993. С.18.
9. Московские мастера: Журнал искусств. М., 1916. С. 14.
10. Бальмонт К. Перстень. М., МСМХХ. С. 12 (далее страницы книги указываются в тексте); он же. Дар земле. Париж, 1921, с. 25.
11. Бальмонт К. Избранное. М., 1983. С. 556.
12. Одоевцева И. Указ. соч. С. 219.
13. Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т. Т. 6. С. 281.
14. Гаспаров М.Л. Указ. соч. С. 258.
15. См.: Ляпина Л.Е. Метрический и строфический репертуар К.Д. Бальмонта. С. 183, 189-190.
16. Ср.: Ляпина Л.Е. Сверхдлинные размеры в поэзии Бальмонта // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 122; С. 122; она же. Метрический и строфический репертуар К.Д. Бальмонта. С. 181.
17. Там же.
18. См.: Марков В. Антология однострочков // Воздушные пути. Нью-Йорк, 1963. Альманах Ш. С. 258.
19. Брюсов В. Собр. соч. В 7-ми т. Т. 6. С. 251,258.
20. См.: Бальмонт К.Д. Дар земле. Париж, 1921. С. 25-26.
21. Там же. С. 26 ("Перстень", с.9).
22. Бальмонт К.Д. Дар земле. С. 24.

АРХИТЕКТОНИКА ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ
(Общие места в поэтике очерков К.Д. Бальмонта "Где мой дом")

В 1924 г. русское издательство "Пламя" в Праге опубликовало книгу прозаических очерков К.Д. Бальмонта "Где мой дом". В упомянутом издательстве, посредством которого выдающийся поэт, прозаик и переводчик, живущий в эмиграции в Париже, был связан с моей страной Чехословацкой Республикой, публиковались тогда книги известных писателей и ученых, в том числе Н.Н.Алексеева ("Основы филологии права"), Ф.В.Булгакова ("Толстой-моралист"), А.Введенского ("Философские очерки"), Н.О.Лосского ("Сборник задач по логике"), Л.Л.Толстого ("В Ясной Поляне. Правда об отце и его жизни"), Е.Аничкова ("Западные литературы и славянство"), В.В.Водовозова ("Новая Европа"), Е.Е.Кизеветтера ("Три русских реформатора, Иван Грозный, Петр Великий и Сперанский"), М.Цветаевой (поэма "Молодец"), И.С.Шмелева ("Рассказы"), В.А.Мякотина ("Пушкин и декабристы") и др. Кроме того, публиковались и удачные переводы на русский язык Ж.Дюгамеля, чешских историков Л.Нидерле и И.Пекажа, всемирно известного чешского драматурга, прозаика и переводчика К.Чапека. Издательство "Пламя" работало под общим руководством литературоведа проф. Е.А.Ляцкого, автора новой биографии И.Гончарова. Таково было культурное окружение очерков К. Бальмонта.

Что же касается вопроса о выборе – является ли этот сборник очерков на самом деле столь важным событием в жизни и творчестве поэта – кажется, что на этот вопрос следует ответить положительно.

1. "Где мой дом" – уже по своему названию – представляет собой ключевое, переходное, транзитивное произведение: статические, мемуарные, хроникальные словесные структуры всегда являются сигналом грядущих переворотов, существенных сдвигов и изменений и, одновременно, ностальгических размышлений о прошлом, оценкой жизненных судеб, постоянным возвращением к нравственным истокам. Книга очерков "Где мой дом" подытоживает, таким образом, до сих пор достигнутые поэтом творческие вершины, но спокойно, издали, на необходимом пространственном и временном расстоянии (проблема переходных жанров, жанров-перекрестков была в этом смысле исследована в наших монографиях, напечатанных на чешском языке на протяжении последних 12 лет) [1].

2. Книга очерков не только подытоживает все существенное, что было сказано поэтом до начала 20-х годов, но и повторяет центральные, стержневые "общие места" (*loci communes*), мотивы, поэтические приемы.

3. "Где мой дом", хотя это прозаическое произведение, представляет собой цепь художественных эссе, возвращавшихся к доминантным местам дореволюционной поэзии Бальмонта. Поэт, столь любящий путешествовать, очутился здесь в недобровольном положении изгнанника, повторяя, что это уже

в третий раз (после первой революции 1905-1907 гг., после февральской и октябрьской).

4. Кроме необходимых повторений и возвращений, книга содержит и новые философские слои, констатирующие новое отношение поэта к послевоенному миру [2]. Бальмонт, опирающийся на общие места своей поэтики, выраженной в сборниках стихов ("В безбрежности", 1895; "Тишина", 1898; "Только любовь", 1903; "Будем как солнце", 1903; "Литургия красоты", 1905; "Песни мстителя", 1905, и пр.), приходит к выводу, что мир находится в опасном и безнадежном положении, что все меняется к худшему, что перед человечеством неизбежная всемирная катастрофа, хотя он все время стремится к внутренним духовным силам.

5. Тема поисков дома связана с положением бродяги, человека, странствующего по свету, который неспособен найти себе постоянного убежища. Проблема эмиграции, в конце концов, прежде всего проблема пространства.

Архитектоника пространства связана в основном с тремя измерениями. Первым является *глубина* (бездна, царство зимы), относящаяся к представлениям земного ада (воспоминания о Москве 1920), к человеку-зверю. Зло, родившееся в неизвестной бездне жизни, разбудило, однако, и положительные, целебные силы: "Моя мысль уходит далеко. Туда, в белую Москву и подмосковные места, где мне было трудно, как никогда, но где душа моя пела, где в жестокой ране единственных судьбинных испытаний я терзался, я изнемогал, но где душа моя пела" [3]. Даже в эту пору, когда больной поэт вынужден ходить каждый день за водой к примитивному колодцу, чтобы спасти жизнь себе и своему ребенку, он, окруженный сотнями книг, содержащих мудрость веков, видит потаенный, скрытый смысл бытия: "Есть сказочная сила в морозных узорах окна. За стеной слышен кашель той, которая мучается около непослушной печки. И мне бесконечно жаль ее, но я не могу помочь. Я знал, что и она, и мой ребенок, и я сам, мы в снежном царстве зимы и, голодные, стынем, и в царстве безбрежного злосчастья, где убивают и умирают. Все это знаю и стыну. Но цветные морозные узоры, играющие перед моими тоскующими глазами и отделяющие меня от безмерного белого мира, что там за окном, говорят мне о призрачности всего, что я переживаю, и о действительности чего-то иного, большого, безмерного, поют о независимой красоте мироздания" [4].

"Где мой дом" является и документальной прозой. Очерк "Завтра" содержит описание путешествия поэта из родной Москвы в Нарву и Ревель и всех проблем, связанных с визами, включая и хорошее к нему отношение вице-президента германского рейхстага. В другом месте можно просчитать критические портреты видных писателей парижской эмиграции. Поэт покинул Россию, но не перестал ее искать, образуя новую архитектуру своей модели мира. В очерке "О Достоевском" он исследует глубину-бездну человеческой души: "Имея ключ бездны, Достоевский умел ходить по краю пропасти (...) Он пишет романы, но это не романы, а жуткая, колдовская и пророческая летопись.

Каждый роман – исполинское стихотворение в семь строф по сто страниц в строфе, и все семь смертных грехов пройдут по семи этим строфам (...) Жители Мертвого Дома, каторжники, – дети, похожие на обиженных ангелов, – сладострастники, ум которых пляшет пляску, похожую на приступ падучей, – подвижники, совершающие земной поклон перед убийцами, убийцы, говорящие над трупом о бытии или небытии бога, – юродивые, говорящие слова непреходящей ценности, – юноша, читающий звездную книгу, – влюбленные, убивающие своих любимых, ибо в этих людях любовь есть сумасшествие, – бесы, принявшие человеческую личину и пытавшиеся погубить целую страну еще столетие тому назад, и разрушившие всю Россию ныне, и грозящие всему стройному и живому на Земле, чего не может, не хочет сознать и увидеть слепая Европа" [5].

Глубинной причиной грядущей катастрофы является всеобщая разорванность пространства вследствие того, что человек покинул природу и заменил ее естественные процессы новым, искусственным, общественным движением. Поэт – как все человечество – покинул свой естественный приют и страдает той же разорванностью: "Завтра минет год, как душа моя разлучилась с телом. Сегодня, засыпая, я буду молиться, чтобы хоть одну эту только ночь я спал спокойно и увидел во сне, что воскресение и я в России " [6]. Таким образом, очерки "Где мой дом" можно считать *попыткой возобновить потерянное единство.*

Две стороны глубины – отрицательная, ужасная, бесовская – и положительная – внутренняя, целебная – отражаются в двух ликах стержневого слова *свобода*. Как и в бальмонтской поэзии, оно символизируется *ветром, морем, океаном, солнцем, звездами, весной, птицей*. Оригинальный очерк "Ветер" является даже чем-то вроде научного исследования о мотиве ветра в мировой главным образом, однако, русской, поэзии (Словацкий, Шелли, Пушкин, Кольцов, Майков, Тютчев, Фет). *Ветер – это проявление бывшей цельности человека и природы* [7]. Бальмонт ищет равновесия и в мыслях знаменитого польского поэта Ю.Словацкого. Л.Толстой – хотя его произведения ему не очень нравятся – повлиял на него именно цельностью своей личности ("Страница воспоминаний"). Мотив ветра, т.е. свободы как выражения цельности человека, встречается здесь в самом конце очерка, когда Бальмонт пишет о бегстве Толстого [8].

В качестве дальнейшей совокупности общих мест выступают слова *охрана, опора, связанные с тишиной, спокойствием, красотой, уединением, творчеством*. Само название сборника содержит самый важный вопрос о доме и стабильности, устойчивости в смысле бытия. Противоположной стороной охраны и опоры являются, следовательно, *путь, путешествие, бродяга*. У каждой нации есть гении-охранители: среди пленительного Оксфорда в разговоре с профессором, душой жившим в древней Элладе, он узнал о могучем влиянии на него "Преступления и наказания". Доминантной задачей и смыслом деятельности охранителей является преодоление разорванности, как это делали Достоевский, Толстой, Врубель и Скрябин [9].

Непреходящая красота, вытекающая из гармонии и цельности, равновесия бытия, наблюдается в японских четверостишиях, которые поэт перевел на русский язык ("Огненные лепестки"), и в творчестве, как интимном, внутреннем процессе ("К молодым поэтам") [10]. В размышлениях о поэте обнаруживается целительная, охраняющая сила творческого духа как точка пересечения всех целительных, т.е. естественных, природных элементов, включая и детство как синкретический фазис цельного взгляда на мир. Человек разорвал свою связь с Космосом Творца, образуя искусственную реальность общества: поэт, с другой стороны, выступает как охранитель архетипов, как существо, сохранившее природные, естественные свойства, присущие когда-то всему живому: он сохраняет магию и разные предметы природы, все сейчас уже разорванные куски пространства, даже все временные ряды, связывая их воедино любовью: "Поэт- стихия. Ему любо принимать разнообразнейшие лики, и в каждом лике самотождественен. Он льнет любовно ко всему, и все входит в его душу, как солнце, влага и воздух входят в растение. Поэт – облако, птица, звенящая мошка. Поэт – море, ветер, цветок и звезда. Поэт – малое дитяtko, влюбленный юноша, празднующий свою весну, задумавшийся о вечности старец, дервиш, объятый бешеной пляской, задымленный кузнец. ударяющий молотом. Поэт есть голос времен, он – послушное орудие мировых свершений, он росинка, которой радостно напоить подорожник, он свирель, без которой нельзя любить красиво, он боевая труба, под звонки которой весело идут на смерть" [11]. Произведения А.Куприна показывают, по Бальмонту, целебный эффект подлинного искусства как выражения цельности бытия ("Горячий цветок", "Золотая птица"). Хранителем "великих заветов красоты" кажется ему столица Франции, Море и Океан, сохраняющие непрерывное течение жизни (побережье Атлантического океана – Сулак Морской – Sulak-sur-Mer). Тяжело переносит поэт разорванность и рознь ("Рознь"), расслоение, раздвоение, отсутствие цели, идеала: "Своекорыстное расслоение. Нет слова связующего. Нет знамени, веяние которого позвало бы властно к достижениям." [12] К образам и общим местам, выражающим опору, относится и "русло", указывающее пределы свободы ("Без русла") [13].

В очерках переплетаются два ряда понятий: один тяготеет к цельности и равновесию, как, например, тишина, спокойствие, творчество, другой отражает рознь, разрыв, хаос, насилие. Разорванность пространства обнаруживается в антиномических парах *природа – цивилизация, деревня – город и дом – улица*. В их пространстве находится ключ к *оценочной иерархии временных отношений*, основанной на противопоставлении *до – после*, т.е. до войны и революции и после них. Все, что было связано с дореволюционной Россией и послевоенным Парижем, было красиво, новое время приносит ужасы и *сдвиг вниз*, поэтому поэт возвращается в *прошлое*, и именно здесь находит потерянную цельность бытия (в деревенском быту, в детстве, в деревенском, а не модном, снобистском, отношении к животным). В слове "прежний" (т.е. довоенный, дореволюционный) содержится высокая нравственная и эстетическая оценка. Тогда на улицах не было автомобилей, были лошади, кони, остров природы, свободы и ветра: "Какое счастье – жить в гигантском городе, который, кроме

шума, любит также тишь, и в самых громких уличных звуках соблюдает размеренный музыкальный строй (...) и прежний Париж, как прежняя Москва, две мои любимые мировые столицы, любили Лошадь, уважали коня". [14] Острова естественности, природы, цельного космоса поэт видит в одиноком зеленом дереве на твердом заводском дворе. В очерке "Воробьиныш" детство, солнце, весна, деревья связаны воедино в первом детском воспоминании поэта: "Моя первая любовь – деревня, усадьба, где я родился и вырос. Моя первая любовь – насыщенное солнцем, весеннее утро, и я сам, лет четырех, сидящий на родном балконе и любующийся душистыми большими кустами лиловой и белой сирени, вокруг которых безмолвные бабочки, желтые, белые и красноватые, и реют и мелькают с непрерывным звоном пчелы, такие мохнатые и добрые, злые красивые осы с тонкими талиями, огромные полосатые шмели, которые совершенно торжественны, и пестрые мухи, не похожие на тех, что звенят по стеклам окон в дома. Первый час моего сознания, долгий час, в одно слившийся мое утро, мое детство, с Солнцем, с весной, цветами, с деревьями, с золотисто-голубым воздухом, с мелькающими веселыми живыми существами, которым хорошо и которых никто не трогает, – вот моя первая любовь" [15]. С архитектурой разорванного и цельного пространства и времени связана антиномическая пара *уединение – одиночество*: поэт любит уединение на берегу океана, далеко от городов и общества, и страдает одиночеством в многолюдном городе.

Естественный ход вещей разорван *революцией* – ее сравнение с грозой в природе, однако, неверно: "Никакая революция не дает ничего, кроме того, что было бы в свой час, и в недалекий час, достигнуто и без нее. А проклятия, которые всегда приводит с собой, и за собой, каждая революция" [16].

Пространственно-временная архитектура книги очерков направлена, однако, и в будущее. В нем не только грядущая катастрофа, апокалипсис, но и надежда, опирающаяся – парадоксально – на "силу слабых", на взаимопонимание, нежность, тишину, уважение, на чистоту души. В начале книги помещено стихотворение "Только" с последним стихом "Одно лишь слово нужно мне: Москва". В конце Москва и Россия снова появляются в облике женщины, которая искала и наконец нашла свой дом. Разбросанные куски времени-пространства собраны в одно целое, хотя это лишь марево.

Архитектоника пространства и времени в очерках "Где мой дом" связана с определенной жанровой традицией русской литературы, идущей к романам-хроникам (романтическим хроникам) С.Т.Аксакова и Н.С.Лескова. Творчество как целебная сила встречается у А.С.Пушкина и в воспоминаниях его друга князя П.А.Вяземского: тишина, спокойствие и лад как предпосылки подлинного творчества и как синонимы прекрасного, находятся в критике А.Григорьева, опирающегося и на немецкого эстетика эпохи классицизма Винкельманна, который занимался древнегреческим и римским искусством [17].

Хотя Бальмонт был связан с чешской культурой не только местом издания этих очерков – Прагой (поэт Петр Кржичка, его чешский переводчик, был его близким другом, его брат, композитор Ярослав Кржичка, связывал свою

музыку с поэзией Бальмонта [18]), нам кажется, что издание сборника, представляющего своего рода творческий перекресток и, пожалуй, вторую художественную вершину, именно в сердце Европы, не перекрестке культурных путей, имело и имеет символическое значение. Тем более, что архитектура произведения, его фрагментарная структура, разорванность и подспудная, скрытая, потаенная цельность и, главным образом, его идейное послание болезненно касаются нашей разорванной, хаотичной эпохи конца второго тысячелетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. следующие наши монографии о романе-хронике: *Ruská románová kronika* (Brno, 1983); *Labyrint kroniky* (Brno, 1986); *Proti proudu* (Studie o N.S.Leskovovi. Brno, 1992); *Rozpětí žánru* (Brno, 1992); *Od Bachtina k Solženicynovi* (Srovnávací studie. Brno, 1992).

2. В целях настоящей статьи используется оригинальное пражское издание: К.Д. Бальмонт: *Где мой дом. Очерки (1920 – 1923)*. "Пламя", Прага, 1924. С. 182. Далее: ГМД.

3. ГМД. С. 9.

4. ГМД. С. 13.

5. ГМД. С. 59.

6. ГМД. С. 28.

7. ГМД. С. 38.

8. ГМД. С. 69.

9. ГМД. С. 71-72.

10. ГМД. С. 89.

11. ГМД. С. 91.

12. ГМД. С. 127.

13. ГМД. С. 134.

14. ГМД. С. 141.

15. ГМД. С. 160-161.

16. ГМД. С. 30-31.

17. См. нашу статью: *Syntetická metodologie Apollona Grigorjeva*. *Sbornic prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, D. 36-37, 1989-1990, s. 57-66.

18. См. Jaroslav Křížka: *Severní noci*, op. 14. *Zpěv s klavírem*. Texty Konstantina Balmonta přel. Petr Křížka.. Praha, 1942.

ПУШКИН В ПОЭТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ К. БАЛЬМОНТА

В громадном стихотворном наследии К. Бальмонта стихов о Пушкине не так уж много. Среди тех, перед кем Бальмонт поклонялся, имена Тютчева, Фета и Тургенева стоят на первом месте. И все же формирование Бальмонта-лирика не обошлось без воздействия первого русского поэта.

Как и для многих его современников (Брюсова, Блока и др.) память о Пушкине носила прежде всего личный, интимный характер:

Я полюбил его на утре детских лет,
Когда его слова, родным касаньем ласки,
Переплелись во мне с мечтой народной сказки,
И я в саду искал – волшебной тайны след... ("Пушкин")

Однако память о Пушкине детства сплеталась у Бальмонта с культурно-исторической памятью. Будучи наиболее характерным и ярким представителем русского символизма, он понимал поэзию как форму эстетического, как своеобразную форму Красоты, и Пушкин в его глазах был пределом художественности. Высоко оценивая поэзию Тютчева и Фета (и в своей лирике, и в критических статьях), Бальмонт тем не менее, в частности, заметил, что пушкинское стихотворение "Мне не спится, нет огня..." в сравнении с тютчевским "Часов однообразный бой" с точки зрения "чисто артистической кажется более прекрасным" [1]. Характерно, что современники (к примеру А.Белый) упрекали Бальмонта в недостатке "глубины", видя в нем, как и в Пушкине, лишь поэта. В.Мусатов определяет, что символисты сузили эстетический универсализм Пушкина до "аполлонического" мифа о нем, и такая трактовка привела к тому, что Пушкин стал "чем-то вроде непроницаемой полированной поверхности, не имеющей глубины" [2].

К.Д. Бальмонт и сам был воплощением художественного артистизма. Хорошо сказала об этом М.Цветаева: "Если бы надо было дать Бальмонта одним словом, я бы, не задумываясь, сказала: "Поэт"... Я бы сказала, что земля под ногами Бальмонта всегда приподнята, то есть он ходит уже по первому низкому небу земли" [3]. "Стихийный гений" у многих ассоциировался с солнцем, светом ("...язычески поклонявшийся жизни, утехам ее и блескам человек", – писал о нем Б.Зайцев) [4]. Бальмонт сознательно культивировал в своем творчестве миф о Солнце ("Будем как солнце!"), называл себя "слитком Солнца", а весь свой путь – "Светослужением":

Свой мозг пронзил я солнечным лучом.
Гляжу на Мир. Не помню ни о чем.
Я вижу свет и цветовой туман.
Мой дух влюблен. Он упоен. Он пьян. ("Только любовь")

"Моцартианское начало", непосредственность и изначальная свежесть лирического чувства" (В.Орлов) [5] сближали Бальмонта с Пушкиным. Сам Бальмонт подчеркивал в Пушкине "четыре стихии", владеющие поэтом: "Россия, Природа, Женщина, Красота", то есть то, что "было свойственно его собственной лирике ("Нежность и женственность – основные свойства поэзии Бальмонта", – заметил И.Анненский) [6].

В рассуждениях о Пушкине у Бальмонта преобладало "эстетическое" отношение к нему: "Создатель русского стиха Пушкин был первым поэтом, превратившим русские слова в крылья бабочек и крылья птиц и заставившим размерные русские строки сверкать золотом и звенеть серебром" [7]. С точки зрения Бальмонта, пушкинский гений рожден слиянием африканской, славянской и арийской кровей: "Главенствующее свойство африканца – пламенность, будь это солнечная пламенность египтянина, возлюбившего солнце, как отца и бога, или огненная пламенность мавра, жаждущего любви и завоеваний, или подземно-огненная пламенность негра, все чувства которого горячи, как почва около кратера... Главенствующее свойство арийца – всемирный огляд, всебожие природы, всечеловечность, и в славянском лике арийца – есть разметанность судьбы, тоска и песня. Все поименованные черты мы находим... в жизни и личности Пушкина... В творчестве Пушкина берет верх ощущение гармонии, которое правит его страстной, разметанной душой, как мудрый дирижер правит многоликим оркестром, не позволяя ни флейте слишком громко рыдать, ни скрипкам затопить всю музыку в созвонных волнах расплавленного алмаза" [8]. Больше всего в Пушкине Бальмонт ценил "красоту гармонического созерцания".

В лучших стихах Бальмонта (это прежде всего стихи о любви) пушкинское соприсутствие ощущается в соединении классической стихотворной формы с "лирикой современной души". Так, в четвертой части "Лунной сонаты" улавливается зыбкая, неявная переключка с пушкинским "Ненастный день потух...":

Вечерний час потух. И тень растет все шире.
Но сказкой в нас возник иной неясный свет,
Мне чудится, что мы с тобою в звездном мире,
Что мы среди немых загрезивших планет.

Я так тебя люблю. Но в этот час предлунный,
Когда предчувствием волнуется волна,
Моя любовь растет, как рокот многострунный,
Как многопевная морская глубина.

Мир отодвинулся. Над нами дышит Вечность.
Морская ширь живет влиянием Луны,
Я твоя, моя любовь – бездонность, бесконечность,
Мы от всего с тобой светло отделены.

Здесь тот же романтический пейзаж: догорающий день, морской прибой, небеса и – влюбленные. Пушкинские строки вызывает в памяти и любимый его 6-стопный ямб, общий строй стиха. Однако у Пушкина стих дышит взволнованностью, страстью, он внутренне динамичен, "Лунная соната", напротив, звучит таинство, холодно-торжественно. Простоте и четкости пушкинского слова антиномичны "зыбкие сочетания слов" Бальмонта. Показательно, что И.Анненский по поводу уже другого стихотворения написал, что Бальмонт "органически не мог создать пушкинского "Заклинания". Для этого он слишком эстетичен" [9].

Поэтическую форму (что касается звука и ритма) Бальмонт развил до совершенства, заявив при этом: "Я – изысканность русской медлительной речи, / Предо мною другие поэты – предтечи...". По-видимому, "другие" – это и Пушкин тоже. Но об этом стихотворении И.Анненский написал: "Поэт слил... свое существо со стихом", потому что "стих неотделим от лирического я, это его связь с миром, его место в природе, может быть, его оправдание. Я поэта проявило себя при этом лишь тем, что сделало стих *изысканно-красивым*... А разве не тот же призыв к изысканности в пушкинском лозунге "Прекрасное должно быть величаво..?" [10]

В дальнейшем К. Бальмонт так и не вышел за рамки чисто эстетского восприятия Пушкина. Но имя первого поэта стало символом России в творчестве эмигрантской поры. "...Нет дня, когда бы я не тосковал о России, нет часа, когда бы я не порывался вернуться", – признавался поэт в 1924 году [11]. И лучшее, что создал Бальмонт в эмиграции, посвящено русской природе, русской культуре, языку и горькой судьбе человека, навсегда потерявшего родину.

Оказавшись вдали от родной земли, Бальмонт впервые посвящает Пушкину стихи и поэмы: "Пушкин" (1922 г.), "Кому судьба..." (1924 г.), "Отчего?" (1924 г.), "Пушкин" (1936 г.), "Памяти Пушкина" (1936 г.). В них поэт достаточно однообразен: Пушкин "первый вышел к травам в ранний час, / Чтоб встретить Солнце, солнцем грея нас"; "Пушкин – утро освятил"; "Ключевой воды ты хочешь? / Даст тебе он три ключа" и т.п. В своей поэтической зависимости от Пушкина Бальмонт признался лишь на склоне лет: пушкинский "легчайший стиха образец" научил Бальмонта "науке свирельной", "гранил его светлый алмаз".

Тень Пушкина преследовала поэта особенно в осенние дни 1936 года, в Тиаисе, когда в одни сутки были написаны "Лист анчара" (развитие темы власти, несущей зло) и две части поэмы "Памяти Пушкина".

"Светлорожденный":

Ты слышишь в высоте паденье
Налитой светами воды? Как
бы рождение звезды, Алмазов
звонкое рожденье. Разломы
льда, огней цветенье,

Вниз ускользанье от беды,
Нарядной духов череды,
Что любит звуки, пляску, рденье.
Бубенчиков ты слышишь звон
И прешепоты расцвета,
И самый отдаленный сон, –
Звон колокольчиков? Нет, это
Намек, что к сердцу устремлен,
Светлорожденного сонета.

Поэзия Пушкина воспринимается Бальмонтом как жизненный праздник, пир, озвученный фейерверком строф, звуковыми каскадами, наполненный светом. Третья и четвертая части поэмы (написанные месяц спустя) – иные по настроению: в них пронзительная тоска по дому, по молодости, по любви:

Как иве хочется печали,
Как иве хочется домой!
Чужда мне пышность. Боже мой,
Куда меня навек умчали,
Закутанной в персидской шали,
Судьбы веленья роковой?..

Здесь не только использован пушкинский лексический строй (умчали, взлелеяли, судьбы веленья роковой и проч.), поэт воскресил его юный облик ("Курчавой головой склонялся / Певец влюбленности златой". Тем самым он пытался вернуть прошлое, тосковал по утраченному, "ловил во времени себя – прежнего, себя – ускользнувшего" Л. Озеров [21]. "О, я опять хочу быть – там!" – восклицал он в конце поэмы.

М.Цветаева сказала: "Пушкин – Бальмонт – непосредственной связи нет" [13]. Среди русских поэтов есть те, чье внутреннее родство с Пушкиным более глубоко: В.Брюсов, А.Блок, А.Ахматова. Но нельзя пройти мимо такого признания Бальмонта:

Я забывал его, ища свой путь отдельный.
Я в звуки уходил, которые – мои,
В них долгий светозвон в напевном забытьи.

Но вновь меня манил художник цельный.
Испивши срез него – от огненной струи,
Как не хотеть опять быть в буре беспредельной?

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бальмонт К. Горные вершины. Книга первая. М., 1904. С. 70-71.

2. Мусатов В. Пушкин в творческом сознании А.Блока // Проблемы современного пушкиноведения // Межвузовский сборник научных трудов. Вологда, 1989.
3. Цветаева М. Слово о Бальмонте // М.Цветаева в искусстве. М., 1991. С. 233.
4. Зайцев Б. Бальмонт // Волга. 1989. № 2. С. 191.
5. Орлов В. Бальмонт. Жизнь и поэзия // К.Д. Бальмонт. Стихотворения. // Большая серия "Библиотеки поэта". Л., 1969. С. 73.
6. Анненский И. Бальмонт – лирик // И.Анненский. Книги отражений. М., 1979. С. 103.
7. Бальмонт К. Рыцарь девушки-женщины // К. Бальмонт. Избранное. М., 1991. С. 552.
8. Там же. С. 552-553.
9. Анненский И. Бальмонт – лирик // И.Анненский. Книги отражений. М., 1979. С.103.
10. Там же. С. 99.
11. Бальмонт К. Где мой дом? Прага, 1924. С. 131-132.
12. Озеров Л. Будем как солнце // Л.Озеров. Необходимость прекрасного // Кн. статей. М., 1983. С. 212.
13. Цветаева М. Герой труда. // М.Цветаева об искусстве. М., 1991. С. 149.

ПОЭТИКА АССОЦИАЦИЙ (К. Бальмонт и Ин. Анненский)

Среди критических работ Ин. Анненского одно из центральных мест занимает статья "Бальмонт-лирик". Анализируя лирическое К. Бальмонта, скрупулезно исследуя особенности его стиха, Анненский совершенно определяет психологический тип поэта рубежа веков. Статья посвящена творчеству только одного поэта, но творчеству его в целом, притом – как творчеству одного из представителей новой русской поэзии, лирика, развивающего в своих стихах различные мотивы и применяющего величайшее многообразие выразительных средств.

Не случайно поэтому содержание и построение статьи: вначале – размышление о том, как русское общество в лице литературной критики относилось и относится к художественным достоинствам поэзии, недооценивая их, и об "особенно интересных попытках русских стихотворцев последних дней", "которые заставили русского читателя думать о языке как об искусстве" [1]. Затем следует анализ образцов лирики Бальмонта, комментариев к ним, в котором критик как бы защищает поэта, отстаивает его право на самоутверждение, каким бы горделивым самолюбованием оно ни казалось, как бы оно ни эпатировало читающего, от имени которого Анненский задает вопросы и сам на них отвечает: "Читатель, который еще в школе затвердил *"Ehgi monumentum"*, готов бы был простить поэту его горделивое желание прославиться: все мы люди, все мы человеки, и кто не ловил себя на мимолетной мечте... Но тут что-то совсем другое, К. Бальмонт ничего не требует и все забирает... По какому же праву? Но, позвольте, может быть, Я – это вовсе не сам К. Дм. Бальмонт под маской стиха. Как не он? Да разве уклоны и перепевы не выписаны целиком в прозе предисловия к "Горящим зданиям"? А это уже, как хотите, улика. Разве что, может быть, надо разуместь здесь Бальмонта не единолично, а как Пифагора, с его коллегием. Как бы то ни было, читатель смущен. А тут еще "все другие поэты предтечи". Что за дерзость, подумаешь!.. Пушкин, Лермонтов... Но хуже всего эта невыносимая для нашего смиренства самовлюбленность.

Сильный тем, что влюблен
И в себя, и в других.

Зачем в себя?

Для людей, которые видят в поэзии не пассивное самоуслаждение качанья на качелях, а своеобразную форму красоты, которую надо взять ею же возбужденным и настроенным вниманием, Я г. Бальмонта не личное и не собирательное, а прежде всего наше Я, только созданное и выраженное

Бальмонтом [2]. Это – по поводу программного стихотворения "Я – изысканность русской медлительной речи".

В этой статье, в отличие от других, пафос настойчивого доказательства и разъяснения, стремление убедить в праве поэта на создание собственного образа или разных образов, а также – на творчество в области речи, на различные формальные новшества, заключающиеся прежде всего в применении еще не использованных возможностей языка и оправдываемые их необходимостью в данном стихотворении. Истолковывая строку из той же лирической пьесы, к которой относится приведенная только что выдержка "Переplex многопенный, разорванно-слитный", критик говорит: "Да, поэт не называет моря, он не навязывает нам моря во всей громоздкости понтийского впечатления. Но зато в этих четырех словах символически звучит таинственная связь между игрою волн и нашим Я. Многостепенность – это налет жизни на тайны души, переplex – беспокойная музыка творчества, а разорванная слитность – наша невозможность отделить свое Я от природы, и рядом с этим – его непрестанное стремление к самобытности" [3].

Статья полна истолкований, заставляющих вдумываться в назначение формальных средств, к которым прибегает поэт, и вводимых им образных иносказаний. При этом много цитирует, приводит целые стихотворения, и целые строфы, и отдельные стихи, и словосочетания. Разнообразие мотивов и формальных средств у Бальмонта велико, и анализируемое критиком его творчество представлено примерами из разных сборников, выступает во всем многообразии.

Читая, ощущаешь в знакомых созвучиях какую-то небальмонтовскую тревогу, и какой-то иной образ поэта неожиданно вырастает в статье, заслоняя собою Бальмонта. Исследователь творчества Анненского В.Мусатов пишет о развитии линии фетовского импрессионизма в творчестве ранних русских символистов. Анненский не был среди них исключением, а об импрессионизме Бальмонта и его органической связи с Фетом писали еще критики в начале XX века.

Превалирующий в импрессионистическом видении мира момент эстетического восприятия реальности отвечает природе творчества обоих поэтов.

Динамизм, постоянная изменчивость картины мира, созданная поэтом, отсутствие четких границ между идеальным и реальным, позитивным и негативным, зависимость конкретной оценки описываемого от сиюминутного впечатления об объекте изображения, характерное сочетание собственно колористической и сенсуальной характеристики предмета позволяет определить метод Анненского, и в большей мере Бальмонта, как импрессионизм.

В творчестве Бальмонта – самовыражение "нового" человека, импрессионистичность создания которого сказывается не только в эстетике, но и в этике. Об этическом релятивизме Бальмонта и писал в своей статье Анненский, говоря об "абсурде оправдания". В творчестве Бальмонта он

осознавал непримиримое противоречие между этикой в жизни и эстетикой в искусстве. Категория "артистизма" была для Анненского принципиальной и важной. Она давала ему возможность ставить вопрос о единстве русской поэзии. А оно, по его мнению, заключалось прежде всего в "расширении области прекрасного", в эмансипации поэтического слова от "внешних требований". В своей статье он пишет даже о "чистом эстетизме творчества, оправданного гением" [5].

Пафос поэзии Бальмонта не в соотношении личного с общим, но в отделении от общего. "Бальмонт занят самим собою", стремится к невиданности, экзотичности эмоций. Моментализм настроений – одно из проявлений психики "человека конца века", чье сознание лишено общей идеи, дробится в полноте ощущений. Для Бальмонта импрессионизм – не только поэзия, но и позиция. "Поэт причастен мировым стихиям" ...или:

Я каждой минутой сожжен,
Я в каждой измене живу.

В лирике же самого Анненского природная эмоция всегда несет в себе сублимированное переживание, драматическое в своей основе, которое реализовано в "пейзаже" прихотливо и почти иррационально. А.Булдеев отмечал, что Анненский мыслил "по каким-то особенным ему свойственным ассоциациям" [6].

Вот пример такой неожиданной импрессионистической метафоры:

И желтый шелк ковров, и грубые следы,
И понятная ложь последнего свиданья,
И парков черные, бездонные пруды,
Давно готовые для спелого страданья. (Сентябрь)

Здесь не только свойственная импрессионизму позиция визуального восприятия, но и отличающая Анненского от Бальмонта глубина экзистенциального переживания. "Спелое страдание, – образ, который как бы выносит наружу то, что таится во внешних реалиях осеннего пейзажа".

Субъективно-прихотливая логика ассоциативных связей Анненского была обращена именно к опыту другого человека, к его личным воспоминаниям, и когда такое происходило, рождалось проникновенно точное прочтение стиха. Об этой общности "сопереживания" Анненский пишет в статье "Бальмонт-лирик". Применяя в ней принципы поэтики А.А.Потебни, который считал, что проблема понимания не сводится к простой передаче мысли, а "слово объективирует мысль", то есть создает мысль в качестве объекта, подлежащего восприятию других субъектов. Здесь же впервые Анненский говорит об ассоциативности лирики Бальмонта.

Бальмонта влечет все зыбкое, эфемерное, призрачное: туман над заводью, нити степного ковыля, реющая в воздухе осенняя паутина становятся

иносказаниями смутных порывов, вибрирующих чувствований лирического Я. Непостоянство, мимолетность оказываются девизом:

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих,
Только в мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой, радужной игры.

Цель художника – закрепить в слове, звуке или краске "раз пережитое, раз бывшее цельным и в секундности своей неумолимо правдивым ушедшее мгновение". Логика ассоциативных связей должна помочь читателю почувствовать ту же эмоцию. Но нередко впечатления внешнего фиксируются у Бальмонта в их начальной, "дологической фразе" и объединяются только единством настроения. Отсюда – характерное для поэзии Бальмонта сосуществование (а не соподчиненность, как у Анненского) образов-впечатлений, накопление образов по принципу ассоциативного сходства. Ассоциативный принцип не только конструирует у Бальмонта его лирические стихотворения, но и определяет структуру циклов. Тема в них обычно не развивается: каждое стихотворение дает лишь новую ее модификацию. (Сб. "Будем как солнце"). У Бальмонта главенствует присущее импрессионизму видимое преобладание качественного начала над предметным. Этому служит изобилие и разнообразие определений, богатство и изысканность метафор, эпитетов. Расширяется сама цветовая гамма. Цвет существует, как правило, в его непосредственно чувственном значении. Это отличает поэта от метафорической знаковой роли цвета у младших символистов. ("Я посвященный, я горжусь собой...")

Поэт совсем другого, камерного плана и трагического мироощущения, Анненский видел основную проблему творчества в антиномии лирического Я с не-Я- внешнего мира в совокупности его гуманитарных, природных и предметных проявлений. Назначением поэтического слова, которое он рассматривал как "внушающий символ", поэт считал передачу вечно меняющихся "взаимоположений" этих двух начал.

Анненский зачастую не называя предмета, явления или действия, с величайшей образностью изображает их "следы", то материальное окружение, которое преобразуется под их воздействием. В итоге создается картина реальная и фантастическая, предметная и неопределенно-зыбкая одновременно, так как отсутствует главный объект и прочерчены его многочисленные связи с окружающим миром. Анненский не назовет "гром", а напишет: "за тучей разом потемнело / раскатно-гулкие шары", не пламя в камине, а "золотая змея, змеей перевита", не выглянет солнце, но "печи распахнутся / среди потемневших облаков", и молнии – "то оранжевый, то белый / лишь миг живущие миры". Изменения в состоянии природы передаются через признаки: "едва пчелиное гуденье замолчало, / уж ноющий комар приблизился звеня..." – наступает вечер; "Уж черной Ночи бледный День / Свой факел отдал, улета..." – взошла луна.

В отличие от слова, которое в поэзии Бальмонта утрачивает свою непосредственную направленность на объект, метафоры Анненского тяготеют к реализации, к использованию в прямом значении, начинают жизнью, создавая несколько семантических рядов. Конкретная лексика, которую вызывает к жизни исходный образ, приобретает в реализованных метафорах особое качество: развиваются новые связи слов:

В белой чаше тают звенья
Из цепей воспоминанья...

или

Возможность пить благоуханье
Из чаши ливней золотых...

Можно было бы продолжить перечисление видов использованных Анненским метафор, но задача работы в другом, разнообразие метафор лишь подчеркивает мысль о многогранности отражения в лирике поэта мира не-Я, – того, от конкретности которого он пытается уйти, говоря в статье "Бальмонт-лирик" об "абсурде цельности", но и того, который имеет для него самостоятельное значение. Этот метод позволяет говорить об ассоциативном символизме Анненского, который не приходится смешивать с символизмом русской школы. По мнению В.Иванова, "...ассоциативный символизм Анненского – распространенная метафора; он родственен знаменитому "методу соответствий" Бодлера. Сила его в оригинальности и свежести впечатлений, которые способна породить удачная комбинация ассоциированных черт и признаков; мир и душевная жизнь приобретает яркую красочность и душевную многозвучность" [7]. Задумчивость Анненского, его углубленность в вопросы подлинности и не подлинности человеческого существования, реальности и призрачности окружающего мира приводят к иронии в лирике поэта. Это реализуется в образах балагана, маскарада, декораций жизни. Балаганный мотив можно назвать сквозным в лирике Анненского, детали поэтического маскарада разбросаны в этом мире повсюду, их смысл широк, даже природа может уличаться в театральности. Ясное небо превращается в "свод картонно-синий", луна становится "театральной", клены – "бумажными". Порою эта театральность задается самим названием стихотворения – "Декорации".

Эта лунная ночь невозможного сна,
Так уныло желта и больна
В облаках театральных луна...

.....
Свет полос запыленно – зеленых
На бумажных колеблется кленах.

Ирония становится трагической; в призрачности природы – источник томительно-острых переживаний поэта. Резанность и четкость линий пугает, заставляет его обращаться к полукраскам: бледно-призрачным сумеркам, позолоченной ранней осени, замирающим звонам, идущим из "безбрежности" шумам. Этот мир "мерцающей" и "стыдливой" красоты, музыки чувства. Он лишен материальной грубости, но не абстрактен, его пронизывают живые материальные линии; Он духовен в полноте переживаний, в предельной эмоциональности.

В луче прощальном, запыленном
Своим грехом неотмоленным
Томится осень пережитой,
.....
Как Серафим у Боттичелли,
Рассыпав локон золотой...
На гриф умолкшей виолончели.

Характерен для Анненского постоянный поиск гармонии, красоты, он ищет их везде, предметы и явления окружающего мира приближаются, как бы рассматривая, их детали укрупняются, приобретают самостоятельную значимость. Эти поиски сопровождаются ощущениями и настроениями, пробуждаемыми действительностью. Она томительна, страшна, порой даже фантастична. Но она и удерживает поэта на "... почве неиллюзорного, но подлинного, бытия". Поэт стремится достичь красоты не в мистическом прозрении, а через страдание, через сожжение той самой жизни, которая "грязь и низость", но которая сама источник очищающего огня.

О дай мне только миг,
Но в жизни, не во сне,
Чтоб мог я стать огнем
Или сгореть в огне.

Для обоих поэтов – живописность не единственное средство ассоциативной образности. Не менее важное место в связи с этим занимает "стихия музыки". У Бальмонта она главенствует, появляясь, с одной стороны, в усиленной разработке звуковой стороны стиха (аллитерации, ассонансы, повторы, внутренняя рифма). С другой стороны, в своей "лирике настроений" Бальмонт стремился создать ту поэзию музыкального типа, которая подобно музыке выявляет определенные состояния души. "Музыка лечила меня давно..." Завораживающая музыкальность, в которой поэт видел главное средство "поэзии как волшебства", приходило в столкновение со смысловой организацией речи. Акустические опыты становились самоценными:

Узорно играющий, тающий свет-
Тайное слышащих, дышащих строк.

Поздний Бальмонт склонен был предавать звучанию слов и даже отдельных звуков речи мистический смысл.

В лирике Анненского "музыка" связана с мотивом творчества, мучительного, обессиливающего и очищающего. (В связи с этим возможно применительно к оценке состояний лирического героя Анненского употребить трагический термин "катарсис"). Стихотворение "Смычок и струны" (Трилистник соблазна) развивает мотив творчества как рождение музыки. Диалог смычка и скрипки прерывист, стих здесь как бы пульсация самой мысли: множество недомолвок, паузы – он будто задыхается от непомерности тяжести нахлынувших чувств. Интонационная сбивчивость передает психологический рисунок импульсов, строка записывает психическое движение. В стихотворении "Старая шарманка" (Трилистник сентиментальный) механический инструмент, воспроизводящий одну и ту же мелодию, становится знаком – символом мучительной однообразности бытия, возникает мотив "музыки – муки". Красоту Анненский ищет между недостижимыми высотами духа и самой жестокой прозой. Исследователи пишут о муках растрепанной совести, бессильной изменить позорный и нелепый порядок вещей. Воплощение такой коллизии Анненский назовет в "Книгах отражений" "поэзией совести" и соотнесет с творчеством Достоевского.

Музыка оценивается Бальмонтом так же, как высший тип художественного мышления, а символизм, напоенный ею, – творческий метод, в котором органически сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и культ очевидной Красоты, найти которую в действительности Анненскому не удается.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Анненский Иннокентий. Книги отражений (Издание подг. Н.Т.Ашинбаева, И.И.Подольская, Л.В.Федоров. М., 1979, С.96. Далее при ссылках на это издание – КО с указанием страницы.)
2. КО. С. 98-99.
3. КО. С. 99.
4. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1992, С. 6-9.
5. КО. С. 111.
6. Булдеев Александр., И.Ф.Анненский как поэт // Жатва. 1912. № 3. С. 195.
7. Иванов В. Русские символисты. С.-П.: Новый журнал для всех. 1912 Вып.18. Ч.III. С. 121.
8. КО. С. 179.

СОНЕТЫ К.Д. БАЛЬМОНТА

Ощущение рубежности, кардинального обновления всей системы стиховых форм было, как известно, в высшей степени присуще поэтам конца XIX – начала XX вв. Глубина "тектонического" слома казалась беспрецедентной: в 1900 г., резюмируя: "Очевидно, со старыми формами лирики случилось нечто непоправимое" [1], – С.А.Андреевский областью этих старых форм определял всю поэзию от Гомера до конца XIX в. В русской поэзии шли эксперименты и открывались новые горизонты в сферах метрики и ритмики, фоники и интонации; это различным образом соотносилось с семантикой слова, калейдоскопом художественных методов и направлений "серебряного века". Именно на эти стороны жизни словесного искусства обычно обращается главное внимание. Между тем, практической лабораторией этого глобального, внутренне многообразного процесса выступала прежде всего область целостной организации отдельного произведения, его жанрово-композиционной специфики. Соответственно, для стихотворных произведений первоочередным оказывался вопрос о строфической организации в композиционном аспекте (не случайно привлекая столь пристальное внимание В.М.Жирмунского); вопрос, который решался различным образом.

Как показано М.Л.Гаспаровым [3], среди русских поэтов рубежного периода формируются два течения обновления: экспериментальное – новотворческое, испытывающее эстетические возможности новых форм стиха, и реставраторское, вновь берущее на вооружение испытанные формы стихотворчества в их всевозможных модификациях. Бальмонт был наиболее яркой фигурой, характерной для второго из этих течений обновления. Сам этот тезис в настоящее время, очевидно, не требует специальных доказательств; но конкретные пути и способы реализации этой эстетической установки изучены пока не в полной мере. Здесь был бы необходим последовательный анализ всех уровней поэтической системы Бальмонта, использовавшихся им форм, их эстетической функциональности в отношении к целостной организации произведений. С этих позиций в настоящей работе мы обращаемся к поэтике бальмонтовских сонетов.

В поэтической системе Бальмонта эта наиболее сложная и изощренная форма строфической стиховой организации занимает особенно важное место: 543 проанализированных нами сонета составляет около 16% его оригинального творчества (по количеству произведений) – и, по-видимому, не исчерпывают собой его сонетную поэзию.

Характерна собственная содержательность сонетной формы для Бальмонта, обозначившаяся достаточно рано. Уже сборники "Тишина" и "Горящие здания" открываются программными, выделенными курсивом сонетами – "Возрождение" и "Крик часового". И позже внимание Бальмонта к сонету не ослабевает, а углубляется. Одной из собственных тем сонетного

творчества становится у него тема сонетного канона ("сонеты о сонете": "Хвала сонету", "Сонетное течение", "Закон сонета", "Четырнадцать", "Перевязь", "Сонет сонету").

Если в хронологически первом из этих произведений нашла свое выражение эмоциональная авторская преданность сонетной форме ("Хвала сонету"), то в дальнейшем "сонеты о сонете" подкрепляют эмоцию аналитически: поэт формулирует свою теорию формы. Строгий "закон сонета", по Бальмонту, служит выражением глубинных внутренних законов мировой гармонии. Утверждая содержательно-символическое наполнение образов чисел в поэтическом выражении мира ("Четырнадцать"), он определяет в этом ряду и место числа, соответствующего количеству строк сонета. "Сонет сонету" строится как игра с этим числом, где оно соотносится с идеей математически точной гармонии Вселенной:

Четырнадцать есть лунное свечение,
Четыре, это ветры всех миров,
И троичность звено рожденья снов.

И все – единство, полное значенья,
Как солнце в свете огненных шаров,
Размеченных законом привлеченья.

Очевидно, что все дело здесь не в буквальной интерпретации этой поэтической арифметики, но в стремлении увидеть в ней проявление универсальной соразмерности целого. "Закон. Вернее, признаки закона" ("Закон сонета") обнаруживается как в ассоциациях с образами природных ритмов, так и канонической триадной композиции сонета. Выражая собой органичный для природы и человека закон гармонии, сонет особенно желанен и потенциально содержателен; это – собственная тема "Сонета сонету" и "Перевязи". С этим согласуется и выраженная в "Сонетном течении" мысль о том, что стиховой закон сонета тем более не может быть противопоставлен другим закономерностям стиха: сонет мыслится как вершинное выражение тенденции к созданию строгого и стройного стихового единства:

Когда в стихе сонетное течение,
Быть может, ты споешь и не сонет.
Но по игре чуть видимых примет
Узнаю я его предназначенье...

Признаком "сонетного течения" определяется "тайна", возникающая в "сплетении строк", соединенных в гармоническое целое.

Как соблюдается и реализуется этот приветствуемый Бальмонтом сонетный канон в его творчестве? Для ответа на этот вопрос полезным оказывается анализ фиксируемых черт сонетной формы.

Графически все сонеты Бальмонта традиционны, т.е. состоят из 14 строк, объединенных в два катрена и два терцета. Никаких новаций (типа "хвостатого", "опрокинутого", "безголового", "половинного" сонета) Бальмонт в сонетную графику не допускает. Единственное исключение – сонет "Я полюбил индейцев потому..." (из цикла "Одинокому"), оборванный на середине 13-ой строки. Это, однако, не модификация канона, а "индивидуально использованный прием нарочитой фрагментации произведения – прием, усиленный тем, что оборван сонет – произведение, которое не должно обрываться".

В выборе стихотворных размеров для своих сонетов Бальмонт также последовательно традиционен. 475 сонетов (87,4%) написаны пятистопным ямбом; как известно, именно этот размер считается самым предпочтительным для русских сонетов. Допускается также Я6 (такие сонеты, по выражению Л.Гроссмана, – "грузные", не поддаются "более тонкой игре ритмов") [4]; 68 сонетов – шестистопные [5]. На этом фоне лишь два сонета отступают от традиций: "Колокольный звон" (Я4) и "Лесная лилия" (Ам4). Можно выяснить собственную художественную функцию размера в каждом из этих случаев, но художественная функция отклонения от канона неощутима. В масштабах бальмонтовской поэзии ими как бы заявлено право варьирования канонической схемы.

В отношении рифмовки определяющими качествами бальмонтовских сонетов оказываются два: звучность рифм и исключительное богатство рифмовки. При учете различий по типу клаузул и их чередования количество схем рифмовки составляет для сонетного репертуара Бальмонта 50. Перекрестная рифмовка в катренах (21 разновидность) встречается значительно меньше, она характерна для раннего творчества Бальмонта (периода "Тишины", "Горящих зданий"); позднее он все чаще предпочитает опоясывающую рифмовку. И сам репертуар, и статистика типов рифмовки свидетельствует о том, что Бальмонт воплотил в своем творчестве особенности именно русского сонета. "Русский сонет, – отмечал в известной статье Гроссман, – (...) сравнительно с романской поэзией часто являл большее стремление к свободным формам сонетного искусства" [6].

Опоясывающая – самая совершенная для сонета рифмовка катренов – встречается у Бальмонта в подавляющем большинстве случаев: 484 сонета; перекрестная – лишь в 53. Остальные 6 сонетов дают комбинации этих двух типов (например, первый катрен – опоясывающая, второй – перекрестная), – ход, чрезвычайно характерный для бальмонтовской поэтики, с ее установкой на выявление скрытых возможностей стиховых форм в целом.

Абсолютно соблюдается требование различения рифм 8-й и 9-й строк по типу клаузулы: правило альтернанса. По нашим данным, Бальмонт нарушил его лишь единожды (сонет "Литве", рифмовка АббА АббА Вгг Вгг).

Зато в рифмовке терцетов наблюдается исключительное многообразие. Показательно, что у Бальмонта сравнительно немного – всего 146 – сонетов с трепетами на 3 рифмы: в отличие от западной традиции, русские сонеты, как известно, чаще пишутся на две трепетные рифмы.

В высшей степени не характерны для сонетов Бальмонта мелкие отклонения от строгой рифмовки целого: так, мы обнаружили лишь пять случаев повторения катренной рифмы в терцетах, всего одну холостую строку ("Вихри"), один "оборванный" сонет (о нем упоминалось выше); повторы рифмующихся слов – единичны. Интересно, что эти редкие незначительные отклонения от канона Бальмонт чаще всего соединяет в отдельных сонетах (например, в сонете "Тамар" одновременно – включение строчки Я5 на фоне Я6 и повторение слова "час" в катренной рифмовке), создавая как бы тип "нестрогого" сонета.

Наиболее употребительные разновидности сонетной рифмовки у Бальмонта: абба абба вгг вгв (166 сонетов), абба абба вгг ввг (71) и абба абба вгв гдд (45).

В совокупности приведенные данные наглядно свидетельствуют о настойчивом стремлении поэта реализовать возможности русского сонета, в соответствии со сложившимся в XIX в. канон, во всем их богатстве и разнообразии. Для Бальмонта, новатора "ретроспективно – реставраторского" типа, смысл этого очевиден. Сонетная традиция предлагала совершенную модель целостной организации стихотворного произведения. С этим же было связано и сонетное будущее, апробированные Бальмонтом на рубеже веков перспективы его художественного развития.

Принципиальная завершенность сонета открывала многообразные пути контекстного его функционирования, формирования метатекстовых структур. Помимо отдельных "автономных" сонетов (их всего 374), Бальмонт часто объединяет сонеты между собой, а также со стихотворениями других типов в поэтические единства – циклы – разной степени спаянности. В предельном случае сонет фактически превращается в строфу большого произведения. Это происходит, например, в стихотворениях "Пленному" (состоит из двух сонетов: "Когда бы я к тебе ни приходил..." и "Неверный, ты наказан будешь мной..."), "В сумерках" (состоит из двух сонетов: "Он спит или не спит? Он бодрствует или нет?.." и "Зачем так долго был дремотный фон разлуки?..") Есть у Бальмонта и пример полиметрического стихотворения, в состав которого сонеты входят наряду со строфами других видов: "Мое – ей". Открываясь сонетом "Приветствую тебя, старинный крепкий стих...", оно продолжается четырьмя пятистишиями, объединенными общей рифмой по схеме: аББаа аББаа аГГаа аДДа; затем следует второй сонет, а после него – еще четыре пятистишья с той же схемой рифмовки. Таким образом, композиция стихотворения подчеркнута симметрична, "архитектурна", – что принципиально для произведения, темой которого является воспевание классического русского стиха.

Функционирование сонета в качестве крупного произведения не было нововведением Бальмонта (ср., к примеру, эксперименты А. Григорьева) [7], но у него первого этот ход становится постоянным приемом формирования многокомпонентных структур стансового типа. Творчество Бальмонта отмечено постоянным интересом к таким структурам – и к лирической циклизации в целом.

В поэтический обиход русской литературы конца XIX в. входит веночек сонетов. [8]. Если не считать переводного сонетного венка Франца Прешерна в переводе Ф.С.Корша (1889 г.), то до Бальмонта лишь три поэта (М.А.Волошин, Вяч. Иванов, Н.Оболенский) успели опубликовать 4 венка; пятым был "Адам" Бальмонта. Всего же Бальмонту принадлежит 6 венков сонетов: "Адам", "Он и Она", "Перстень", "Змей", "Золотой обруч", "Основа". И это – своеобразный рекорд: большего количества не удалось создать ни одному русскому поэту. Все венки Бальмонта исключительно строги по форме и каноничны. Здесь сказалась способность Бальмонта не только обобщать достигнутое поэзией, но и угадывать ее внутренние ресурсы: расцвет этой формы приходится уже на XX век.

Венок сонетов явился одной из многих модификаций эпохального явления циклизации в лирике. Бальмонт же выступил как один из активнейших поэтов – "циклистов", о чем свидетельствует не только количество созданных им циклов, но и их удивительное многообразие. Для Бальмонта особенно характерны иерархически "многоуровневые", входящие друг в друга циклические структуры: циклы-стихотворения, циклы-подборки, циклы-поэмы, циклы-сборники. В эту систему он активно включает и сонеты. 23 его лирических цикла составлены исключительно из сонетов; в состав многих циклов сонеты входят наряду с обычными стихотворениями. Приведем примеры той и другой разновидности.

Мини-цикл "Дуга" состоит из двух сонетов: "Всецветный свет, невидимый для глаза..." и "Как хорошо в цветах отъединенье...". Название цикла расшифровывается эпиграфом: "Радуга-дуга, не пей нашу воду" (детская игра). Образ радуги подан в его естественнонаучном осмыслении: разложение белого на составляющие его семь цветов. Об этом – первые восемь строк, "картинка" спектра. Но восхищение радугой содержит и определенную логическую тезу, выраженную в трепетах:

Дуга небес – громовому коню –
Остановиться в беге назначенье,
Ворота в кротость, сказка примиренья.

В фиалку – розу я не изменю.
Раздельность в цельном я всегда ценю.
Бросаю клич. Мне чуждо раздробленье.

Категоричность "ключа" первого сонета оттеняется вторым сонетом, главный акцент которого не на разделяемости целого, а на самоценности каждой из частей этого целого, "взгляд изнутри": "Как хорошо в цветах отъединенье...". Его последний терцет возвращает читателя к эпиграфу, к изначальному заданию цикла, замыкая кольцо:

Для арфы золото, для чекана медь.
Не пей, дуга, дождей текущих воду,

Мне, капле, дай средь капель жить и петь.

Двухчастность циклического построения, таким образом, делает внутренне сложным, диалектическим сам нейтральный образ, придавая ему философско-символическую окраску.

В больших по объему циклах межстихотворные связи более многомерны; усложняется и система внутрицикловых "скреп". Одна из таких "скреп" часто используется Бальмонтом в чисто сонетных циклах и, получившая у него название "вязи сонетов", состоит в том, что первая строка каждого сонета рифмуется с последней строкой предыдущего. В результате образуется цепочка, в которой акцентирована связь концов и начала, как в венке сонетов. Таковы циклы "Вязь", "Имя-Знаменье", "Издrevле", "Преображение", "Рыжая луна" и другие.

Стиховые "скрепы" обеспечивали текстовую цельность цикла; сюжеты же, как во всяком развитом лирическом цикле, создавались системой межстиховых связей, хронологических и тематических переключений от стихотворения к стихотворению. Сонеты были особенно "удобны" здесь, благодаря подчеркнутой внутренней завершенности каждого. Нередко их жанровая специфика объективировалась, участвуя в создании сюжетной динамики цикла. Таков, например, полиметрический цикл из семи стихотворений "Равный Ису".

Загадочность заглавия, как это часто бывает в циклах Бальмонта, начинает расшифровываться в эпитафии:

"И был тот город Ис всех светлее городов и счастливее. Было в нем цветов и благовоний в изобилии. Любились в нем так, как будто тела суть души. И великая с моря волна затянула однажды морскою водой город Ис, где он и донныне со всеми своими башнями. – Из старинной летописи".

Открывающее цикл стихотворение (два пятистишия) дает поэтический портрет жителей города – города, пока не названного. Это – как бы предисловие, вступление. Основная тема развивается в дальнейшем течении цикла – пяти последовательно расположенных сонетах. Показательно, что с появлением сонетной формы образ города обретает отчетливость – и имя. Герой цикла – Париж; и каждый сонет предлагает особый лирический аспект "парижской" темы.

В первом из сонетов – это тема похожести / непохожести француза на представителя всех других наций; отсюда – характеристика Парижа,

...Что в свой водоворот,
Свой лик храня, все токи рек вберет.

– Эта итоговая формулировка содержится в сонетном ключе.

Тема второго сонета сводится к иной "портретной" характеристике Парижа:

... Искусством весь пленен,
Искусственность в chef-d'oeuvre возводит он.

Так же афористичен и не требует комментария ключ следующего сонета:

Здесь тело в духе цельным сном горит.

Пафос каждого из этих трех абрисов состоит в утверждении способности Парижа соединять противоположное, несовместимое в органичном единстве (оригинальность – и отзывчивость, искусство – и искусственность, телесное – и духовное); сама эта идея подготовлена, подсказана трехчастной структурой сонетного построения.

Несколько сложнее 4-й и 5-й сонеты: здесь сплетаются темы иррационального, легендарного, колдовского, с одной стороны, и рационального освоения мира, ума (который тоже внутренне свойствен: "Ум – нищий. Ум – верховный властелин") – с другой. В соединении этих начал – еще одна тайна Парижа – Иса.

Завершает цикл стихотворение, внешне напоминающее вступительное: два пятистишия, разноstopный урегулированный размер. Кольцевая композиция завершает иллюзию гармонической цельности. Но одновременно и разомкнуто: изменением размера (вместо Д 43443 – Я 44224). И образ Парижа получает свое окончательное выражение в этом финальном стихотворении как воплощение гармонии, – готовой, однако, к внутреннему импульсу самопреодоления. Форма опять смыкается с темой:

Париж есть стройная баллада,
В узор сплетенная кудель.
Но вдруг в Апрель
Завьется хмель,
И изменяет облик сада.

Париж – законченный сонет,
Вся строгость бального наряда,
Но вдруг от взгляда
Жжет услада,
И порван мерный менуэт.

Иные пути семантизации сонетной структуры можно обнаружить в прочих сонетных циклах Бальмонта: ориентированных на фабулу ("Кони": явление апокалиптического "бледного коня") – и подчеркнута бессобытийных ("Лермонтов"), философски углубленных ("Имя-Знаменье") и экспрессивно-образительных ("Вне знания"); во всех случаях стихотворения объединяются в целое по законам лирики.

Сонетная циклизация у Бальмонта достигает максимального размаха в книге "Сонеты Солнца, Меда и Луны" (М., 1917). Она включает 255 сонетов, из которых 41 объединены в 7 циклов (в том числе один веноч); Это уже иное порождение тенденции циклизации (об отличиях лирической книги от цикла

см. [9]), анализ которого требует специального исследования. Здесь же мы ограничиваемся выводом о том, что форма сонета проявляет в творчестве Бальмонта свою структурно-содержательную сущность во всех типах лирической циклизации.

Лирическая циклизация – живой, активно развивавшийся в начале XX в. процесс; включая в него сонет, Бальмонт тем самым утверждал жизненность и неиссякаемые потенциальные возможности этой стиховой формы – уже в новую эпоху. На рубеже веков традиционное обнаруживало свою продуктивность, собственные эстетические перспективы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Андреевский С.А. Литературные очерки. СПб., 1913. С. 402.
2. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921.
3. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стихосложения. М., 1984.
4. Гроссман Л.П. Поэтика русского сонета // Гроссман Л.П. Борьба за стиль. М., 1927. С.129.
5. В сонете "Тамар", написанном Я6, 6-я строка – Я5; это единственный обнаруженный нами случай.
6. Гроссман Л.П. Поэтика русского сонета... С. 144.
7. Сонетами написана поэма Григорьева "Venezia la bella", цикл "Татании".
8. Тюкин З.П. Венок сонетов в русской поэзии XX в. // Проблемы теории стиха. Л., 1984.
9. Фоменко И.В. О принципах композиции лирических циклов // Известия АН СССР. 1986. № 2.

ДЕТСТВО БАЛЬМОНТА ПО ЕГО СТИХОТВОРЕНИЯМ:
Обоснование темы

Вспоминающие о К.Д. Бальмонте часто фиксируют детскость его облика и поведения. В революцию 1905 года он держался "по-детски" неосторожно, показывал свой револьвер, вспоминает Б.А.Бальмонт, "как маленький мальчик свою новую игрушку" [1]. В тяжелейшее время эмиграции он производил впечатление потерявшего дом ребенка, которого опекала жена; и, продолжает свой роман воспоминаний В.Л.Андреева, "разве не большим ребенком был этот поэт, ничего не понимавший в реальном, повседневном мире?" [2]. "Он вообще с жизнью не знаком", – бережно скажет М.Цветаева [3]. С ним, как с ребенком, и разговаривали на его языке – "превыспренне", заметила Н.Тэффи [4].

Кто-то видел и сложность Бальмонта. Н.Петровская убеждена, что в Бальмонте было "два духа – поэт с улыбкой и душой ребенка и рычащее безобразное чудовище" [5]. А.Белый увидел в Бальмонте "вампира с широко оттопыренными губами, с залитой кровью бородкой, и нежное дитя, ликом склоненное в цветущие травы" [6]. Е.А.Бальмонт тоже подметила, что "в Бальмонте жило два человека. Один – настоящий, благородный, возвышенный с детски нежной душой, доверчивый и правдивый, другой, когда он выпьет вина, полная его противоположность: грубый, способный на все самое безобразное" [7]. Брюсов был убежден, что настоящий Бальмонт – "кроткий и нежный ребенок" [8].

Наивность и непосредственность детства, лишеного мировоззрения, знающего только временную погруженность в ощущения – пожалуй, она тоже присутствует в демонстративном отказе поэта от выработки сознательной системы взглядов. Да и сам "бальмонтизм" воспринимается, например, Б.Зайцевым, как "ребячьи выдумки, детские чудачества" [10]. Непосредственность, детскость в облике Бальмонта (он, кстати, с годами мало менялся физически) отметили Брюсов, Вяч.Иванов, Эренбург... Доверчивость, правдивость, возвышенная детски нежная душа, но и капризность, непрактичность, необдуманность поступков – все эти черты, мелькающие в воспоминаниях о нем, – черты поэта, сохранившего в себе ребенка.

Тонкая и умная Е.А.Бальмонт убеждена, что "для него, как для ребенка, не было прошедшего, не было и будущего, было одно настоящее (...) Бальмонт отдавался каждому мгновению и жил в нем и в своем творчестве, и в своей повседневной жизни." [11] Н.Тэффи тоже заметила, что "он, как ребенок, отдавался настроению момента" [12].

Поразительно, но теми же самыми словами описывает Бальмонт и основы своего мировосприятия, свою "философию мгновенья" (написание только с разделительным мягким знаком – графическое выражение мига!): "Я (...) не знаю никого, кто так любил бы мгновенья, как я (...), потому что тогда мне близки все, мне понятно и дорого все". [13] Он и родился как поэт, когда, переломанный после своей попытки "воздушного пути", жил перевозданными

ощущениями света, тепла, воробьиного щебета, и это обозначалось как второе рождение. Недаром "запечатленными мгновеньями" назвал его поэзию Брюсов.

Таким образом, оказались совпадающими характеристики его творчества и поведения: особенность импрессионизма [14] его поэзии – это своеобразное погружение в момент, мгновенная фиксация впечатления – и детскость поступков и жестов.

У творчества и поведения Бальмонта один импульс – "непосредственность и изначальная свежесть лирического чувства" (это, по мнению В.Н.Орлова, главное достоинство его поэзии) [15], т.е. детскость восприятия, понимаемая как стремление и как осуществление. Важно, что сам Бальмонт уподоблял поэта ребенку по любви к жизни, "радостному переживанию бытия" (Орлов): "Поэты и дети любят светлые раковины (...) Поэты и дети любят самый скромный цветочек" [16]. В сорок лет он ощущал "в душе нескончаемую юность", утверждал, что с пяти лет он "почувствовал себя как себя, и с тех пор, внутри, ничто уж не меняется". [17] Ему за пятьдесят, а себя он ощущает "пламенным гимназистом, застенчивым и дерзким" [18].

Вот почему так часто и настойчиво в своем творчестве Бальмонт вспоминает свое детство, как "любил он вспоминать его" в беседах с Е.А.Бальмонт [7]. Это охраняемое в памяти "райское, ничем не нарушенное радование жизнью" [19] было идеалом, воспроизвести который Бальмонт стремился [20]; поистине "атмосфера детства питала поэта всю жизнь" [21]. "Моя первая любовь, – признавался Бальмонт, – это деревня, усадьба, где я родился и вырос" [22]. В эмиграции памятью он стремился "в детство (...), и в юность, в правду и в красоту" [23], и это соседство (если не отождествление) тоже знаменательно.

Детские впечатления, более того, утверждает поэт, легли в основу мировосприятия: в рассказе "Белая невеста" (1921) постижение смерти четырехлетним ребенком осознается как рождение личности, "внутреннее пробуждение", потому что первая увиденная смерть (няни) заставила парадоксальным образом сильнее ощутить жизнь, краски и звуки стали по-особенному интенсивными: "Я в первый раз чувствовал, как красив и ласков мир, как все в нем слито в одно связное празднество", какой он "стройный и цельный" [24]. В пять лет, захлебнувшись во время купания, он пошел ко дну, но эти самые мгновения показались "каким-то волшебством", и не страх, а только восхищение "странно-воздушным волшебным" воды ощутил он. В тот же год мальчик мог погибнуть, когда его понесла лошадь, но ощущения конца, смерти не было тоже: ему казалось, что он "качался на жутких качелях и с замирающим радостным сердцем возносился высоко-высоко". Размышляя над причиной такого отношения ребенка к смерти, Бальмонт убеждается: "В детстве мы без слов знаем многое другое из того, к чему потом целую жизнь пытаемся, и часто напрасно, приблизиться лабиринтной дорогой слов. В детской душе есть много великого доверия к тому Отчему лону, связь с которым она чувствует кротко и полно..." [25].

Бальмонт убежден, что впечатления детства и сформировали его творческую оригинальность – "там, в родных местах, так же как в моем детстве

и юности, цветут купавы на болотных затонах и шуршат камыши, сделавшие меня своим шелестом, своими вещими шепотами тем поэтом, которым я стал, которым я был, которым я буду, которым я умру". [26].

Детскость восприятия Бальмонтом природы отметил А.А.Блок, он увидел в "Фейных сказках" тот "природный реализм, то истинное отношение к природе, которое знакомо только детям и поэтам" [27].

Именно детское восприятие поэзии юным Бальмонтом было ошеломляющим, и еще неизвестно, стал бы он поэтом, если бы не услышал четырехлетним ребенком первые стихи именно от любимой матери, в любимом парке, под родными липами [28], и, может быть, потому стихи вызвали в нем "невыразимое волнение чисто-телесной радости" [29].

Стихия света – одна из главных в его поэзии – ощущалась, оказывается, таковой еще в детстве, когда перед полуднем (переломом дня) ребенок чувствовал грусть, томление [30], и позднейшее осознание этой роли солнца станет подлинным открытием его и русской поэзии.

Любовь к слову – тоже родом из детства. Из всех слов больше всего – признается поэт в 1924 году – он любит слово "Воля", и характерное уточнение: "Так было в детстве, так и теперь" [31].

Само понимание русской поэзии, в частности Пушкина, его "звуковой тайны", доступно только тому, считает Бальмонт, "кто вырос в деревенской глуши и с детства внимал вещим шепотам деревьев и ворчливому ропоту бурь" [32].

И не случайно в поисках основы человеческой речи Бальмонт обращается именно к ребенку – существу, хранящему "в своем теле и в проявлениях своей телесно-духовной жизни" древнего человека, и обнаруживает, что крик – не словесное, а искаженное проявление музыки – сути человеческой речи [33]. Не случайно по прибытии в 1913 году в Россию Бальмонта спросили именно о музыке, и опять поэт вспоминает детство: "Музыка пленила меня давно. Я сроднился с музыкой, когда был мальчиком и играл на гитаре, перебирал осторожно непослушные клавиши рояля и слушал..." [34] Оформляя музыкальное впечатление от Прокофьева, он передает его детскими ощущениями [35].

Из его счастливого детства – главные очарования и радости. В письме к литовскому поэту Людасу Гире Бальмонт признается: "Я всегда с детства любил зарницу мистически, также как гром и молнию, но зарницу таинственнее, нежнее и не так исступленно-ликующе." [36] Все то небольшое, что радует его весной в нелюбимом Парижего последней эмиграции, оказывается, пережито им в детстве: песня канарейки, утки на пруду; подснежники же напомнили ему "те медные монеты, за которые в нашей родной церкви мы в детстве покупали и ставили перед любимой иконкой тонкие восковые свечки" [37]. Даже пережитые в путешествиях экзотические впечатления часто напоминали ему об увиденном в детстве, например, селезень на стене египетского саркофага [38].

Заветное убеждение зрелого (1924 г.) Бальмонта, что "дух выше вещества", начало формироваться, оказывается, тоже в детстве, когда "паутинка, что

шелковинкой покачалась перед удивленным взором малого ребенка, впервые почувствовавшего, что в мире среди тонкого есть тончайшее", навела дитя на эту мысль.

Потом он утвердился в убеждении: тончайшая паутинка, что тянется от сердца к сердцу – духовная связь между людьми – "сильней, нерушимей и желаннее чего бы то ни было" [39].

Детские воспоминания живо сказываются в литературных впечатлениях – в письме литовской детской писательнице Броне Буйвидайте он отзывается о герое ее повести как о "ласковом, наивном, мечтательном и добром мальчике", в котором узнает себя [40].

Можно сказать, что детство и детскость осознавались Бальмонтом как начало, критерий, основа его творческой деятельности. Вообще говоря, любой поэт – ребенок. Но – по-своему. З.Гиппиус, сравнивая А.Блока и А.Белого как избежавших взрослости, считала, что "из Блока смотрел утенок задумчивый, упрямый, испуганный, очутившийся один в незнакомом месте; в Боре сидел баловник, фантаст, беззаконник, то наивный, то наивничающий. Блок мало знал свою детскость. Боря знал отлично и подчеркивал ее, играл ею" [41]. Бальмонтовская детскость – другого порядка. Он свое детство вспоминал, лелеял, сохранял; культивировал в себе детскость, потому что в этом – основа его мировосприятия, которая сказывается и в поведении, и в оценках, но прежде всего – в поэзии.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бальмонт Е.А. Воспоминания цит. по: Куприяновский П.В. След в душе / Бальмонт и революция 1905 года // Знамя коммунизма (Шуя), 1986. 29 января.
2. Андреева В.Л. Эхо прошедшего (отр. из романа) цит. по: Знамя коммунизма (Шуя), 1987. 20 января.
3. Цветаева М.И. Слово о Бальмонте // Цветаева М.И. Проза. М., 1989. С. 514.
4. Тэффи Н.А. Бальмонт // Воспоминания о серебряном веке / Сост., комм. Вадима Крейда. М., 1993. С. 76.
5. Петровская Н. Воспоминания // Минувшее. 1992, №8. С. 26.
6. Белый Андрей. Бальмонт // Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 404-405.
7. Бальмонт Е.А. Мои воспоминания о К.Д. Бальмонте. Публ. Н.Киселевой и Н.Молчановой // Ивановская газета, 1992. 9 июня.
8. Брюсов В.Я. К.Д. Бальмонт. Фейные сказки // Брюсов В.Я. Среди стихов. М., 1990. С. 167.
9. Бальмонт Е.А. Отрывки из воспоминаний. Публ. Куприяновского П.В. // Рабочий край, 1987. 5 июля.
10. Зайцев Б. Бальмонт // Волга, 1989. №2. С. 191.
11. Бальмонт Е.А. Отрывки из воспоминаний // Рабочий край, 1987. 5 июля.

12. Тэффи Н.А. Указ. соч. С. 75.
13. Бальмонт К.Д. Из записной книжки. 1904 // Бальмонт К.Д. Стозвучные песни / Сост., вст. ст. и прим. П.В.Куприяновского и Н.А.Молчановой. Ярославль, 1990. с. 261-262.
14. Сам Бальмонт ощущал себя импрессионистом, не отделяя это понятие от декадента и символиста. Брюсов, Вяч.Иванов его символистом не считали.
15. Орлов Вл. Бальмонт. Жизнь и поэзия // Бальмонт К.Д. Стихотворения / Библ. поэта. Большая серия. Л., 1969. С. 73.
16. Бальмонт К.Д. Волга // Бальмонт К.Д. Стозвучные песни... С. 253.
17. Бальмонт К.Д. Старая рукопись // Бальмонт К.Д. Солнечная пряжа: Стихи, очерки / Сост., предисл. и примеч. Н.В.Банникова. М., 1989. С. 200-201.
18. ЦГАЛИ, цит. по: Орлов Вл. Бальмонт. Жизнь и поэзия... С.9.
19. Бальмонт К.Д. На заре // Бальмонт К.Д. Стозвучные песни... С. 246.
20. См.: Беренштейн Е.П. Поэт Божьей милостью: Судьба и стихи Константина Бальмонта // Литература в школе, 1994. №3. С. 12. Автор статьи утверждает, что цель путешествий Бальмонта в Океанию – соприкоснуться с людьми, переживающими человеческое "детство".
21. Петрова Т.С., Поникарова Л.Д. Образ мирового древа в лирике К. Бальмонта // Актуальные проблемы формирования личности на материале народной культуры: Межвуз. сб.науч. трудов. Шуя, 1994. С. 137.
22. Бальмонт К.Д. Воробьеныш // Бальмонт К.Д. Где мой дом: Стихотворения, худож. проза, статьи, очерки, письма / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М., 1992. С. 290.
23. Бальмонт К.Д. Гаданье // Бальмонт К.Д. Где мой дом. С. 283.
24. Бальмонт К.Д. Белая невеста // Бальмонт К.Д. Где мой дом. С. 178.
25. Там же. С. 181.
26. Бальмонт К.Д. Без русла // Бальмонт К.Д. Где мой дом... С.275.
27. Блок А.А. Собр. соч. в 8-ми томах. Т. 5. С. 618-619.
28. Бальмонт К.Д. Страница Воспоминаний // Бальмонт К.Д. Где мой дом... С. 371-372.
29. Бальмонт К.Д. Старая рукопись // Бальмонт К.Д. Где мой дом... С. 201.
30. Бальмонт К.Д. Страница воспоминаний // Бальмонт К.Д. Где мой дом... С.372-373.
31. Бальмонт К.Д. Русский язык // Бальмонт К.Д. Где мой дом... С. 340.
32. Бальмонт К.Д. Ветер // Бальмонт К.Д. Где мой дом... С. 225.
33. Бальмонт К.Д. Русский язык // Бальмонт К.Д. Где мой дом... С. 347.
34. Фрид С. Певец Солнца // Солнце России, 1913. (№ 48/199). Ноябрь. С. 3.
35. Бальмонт К.Д. – Дагмар Шаховской от 3 ноября 1922 г. // Шуйский краеведческий музей (в дальн.- ШКМ). Научно-вспом. фонд – № 9735.4. Ксерокопия.
36. Бальмонт К.Д. – Людасу Гире от 18 декабря 1929 г. // Вопросы литературы, 1975. № 3. С. 248.

37. Бальмонт К.Д. Весна // Бальмонт К.Д. Где мой дом... С. 280-281.
38. Там же. С. 281.
39. Бальмонт К.Д. Паутинка // Бальмонт К.Д. Где мой дом... С. 333.
40. Бальмонт К.Д. – Броне Буйвидайте от 23 февраля 1937 г. // ШКМ.
НВФ., – № 9735/3.
Ксерокопия.
41. Гиппиус З. Н. Мой лунный друг // Воспоминания о серебряном веке. С. 147.