



УДК 821.161.1.09

ББК 83.3(2=Рус)6-022.88

### ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА В ПОЭЗИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО И З.Н. ГИППИУС)

*Н.Н. Нартыев*

Подчеркивается роль Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус в становлении русского символизма, осмысливается оппозиция «человек и природа» в поэтическом творчестве названных художников. Рассматриваются некоторые инструменты прочтения символистского текста.

**Ключевые слова:** символизм, символ, панэстетизм, дуализм, метафизика.

Становление символизма в русской литературе и религиозно-философского движения в России рубежа XIX–XX веков немыслимо без имен Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус. При этом особо подчеркивается пионерская роль Д.С. Мережковского. По справедливому замечанию Я.В. Сарычева, «творчество Мережковского одновременно новое и типологически закономерное явление в русской культуре конца XIX – начала XX века, без анализа которого невозможно представить некоторые существенные особенности развития литературы, да и вообще творческой мысли в России в указанный период» [5, с. 3]. Новое и одновременно «типологически закономерное» явление представляет собою, в частности, поэзия Мережковского.

Наряду с В. Брюсовым Мережковский является одним из основоположников русско-

го символизма. С другой стороны, именно в его стихах впервые были творчески освоены и воплощены многие мотивы и образы поэзии классического периода (Ф. Тютчев, А. Фет и др.), широко распространенные затем в лирике 1900–1910-х годов.

Как проводник «нового искусства», Д. Мережковский осуществляет в своем творчестве «базисную трансформацию» – «семиотизацию действительности» (И.П. Смирнов), в результате которой денотативная функция реалий почти утратилась. Однако при всей общности мировоззренческих и эстетических позиций поэтов-символистов старшего поколения (внимание к бытийным вопросам человеческого существования в мире, художественное исследование дисгармонии, воцарившейся в душе современного человека, и др.), Мережковскому удается сохранить творческую независимость и самобытность.

Так, в частности, он по-своему «решает» проблему «человек и природа». Главной и

определяющей содержательной приметой решения этой проблемы будет следующее: лирический субъект не отвергает мир природы. Все это дает нам основание причислить поэтическое творчество Мережковского, – согласуясь с классификацией А. Ханзен-Леве, – к одной из двух разновидностей «диаволического символизма», а именно – «позитивной диаволике панэстетизма» (кстати, характеризующейся сдержанностью в отрицании чего бы то ни было, и главное – органически связанной с русской философской лирикой XIX века) [8].

В чем же своеобразие художественного отражения мира природы в поэзии Д. Мережковского? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо определить смысловую доминанту панэстетизма. По верному замечанию А. Ханзен-Леве, «если эстетизм исключает из своего художественного мира любое нехудожественное явление, то панэстетизм постулирует тотальную *эстетизацию* (выделено автором. – Н. Н.) всех сфер бытия и функций сознания. Все – и мир, и жизнь – действительно существует лишь постольку, поскольку возникает и действует как художественно-эстетический объект; творение мира и творение произведений искусства сливаются в жизнетворчестве художника-демиурга в некоторое пульсирующее единство, где автор и произведение, текст и мир, субъект и объект, человек и Бог оказываются взаимозаменяемыми» [8, с. 51].

«Взаимозаменяемость» (взаимообратимость), о которой пишет исследователь, при всей принципиальной важности для творчества панэстетета, характеризует, на наш взгляд, в поэзии Мережковского, скорее всего (во многих текстах – прежде всего), сознательное устремление лирического героя – alter ego автора – к положительному разрешению (а в действительности – примирению) главных противоречий внутри и вне себя. Поскольку сделать это ему зачастую не удастся, то мотив «одиначества», даже «изгойства», в панэстетской поэзии Мережковского становится одним из самых устойчивых (см.: стихотворения «Одиночество», «Молчание», «Проклятие любви»).

Но природа при этом – вне зависимости от минорной окраски произведений – не дезэ-

тетизируется, что мы наблюдаем у символистов-эстетов – З. Гиппиус, Ф. Сологуба и др.; напротив, она всегда – союзник, всегда на стороне «бедного человека», главной проблемой существования которого в новое время стало тотальное отчуждение от себе подобных («И хочу, но не в силах любить я людей...»). Измученный «безумной борьбой» с метафизической скукой и пошлостью, имеющих, конечно, подтверждение и в окружающей действительности:

Уродства жизни не прошу,  
И горечь слез моих глотаю  
И умираю, и молчу («Скука») [4, с. 531],

человек именно у природы ищет «поддержки», безгласного совета (см. также стихотворения «Старость», «Волны», «Две песни шута»).

Известно, что поэт любил природу и восхищался ее величавой красотой и мудрым равновесием, именно в ней видел лучшее творение Бога. Таким образом, можно утверждать, что в поэзии Мережковского природа выступает в виде особой субстанции, что предопределяет идеальный характер содержания его стихотворений (наличие в нем «вертикального плана», если можно так выразиться); субстанции, вбирающей в себя ряд черт и признаков, которые тщетно пытается обрести или обнаружить в душе лирический герой, – ясность и простоту, соответствие внутреннего и внешнего, гармоничность и цельность бытия в конечном итоге.

Индивидуальное сознание человека, его душевная жизнь, осмысливаемые символическими в контексте кризисности эпохи рубежа веков, – насквозь дуалистичны; причем противоречия не просто обнаруживают себя, но предстают зачастую неразрешимыми. И тогда, считает поэт, человеку только и остается, что учиться у природы – «наставницы божественной». Об этом говорят, в частности, такие стихотворения, как «Природа», «Если розы тихо осыпаются...», «Весеннее чувство».

Так, в стихотворении «Если розы осыпаются...» человеку, окунувшись в суету повседневности, но, при всей своей поглощенности земным, все же боящемуся смерти, автор дает совет:

У нее, наставницы божественной,  
 Научитесь, люди, умирать,  
 Чтоб с улыбкой кроткой и торжественной  
 Свой конец безропотно встречать [там же, с. 553].

Здесь, а также в других стихотворениях Мережковского (например, в «Нирване», «Весеннем чувстве») можно обнаружить буддийские мотивы, что косвенно напоминает читателю о реальности кризиса тогдашнего официального православия. Важнее другое: тема природы в поэзии Мережковского возникает не случайно, но, напротив, является весомым свидетельством неизмеримо возросшего – и приобретшего особую актуальность в обществе – интереса к духовным аспектам человеческого существования; отсюда и, во-первых, условный характер самой постановки темы «человек и природа»; и, во-вторых, «непритязательный» способ ее художественной разработки поэтом, что заставляет нас отличать «пейзажную лирику» Мережковского от аналогичных стихотворных произведений предшествующего периода.

Тема «человек и природа» (где «природа» и «Бог» равноценные понятия), думается, позволяет говорить о новом подходе Мережковского в ее осмыслении и художественной разработке. Его новаторство в том, что он осуществляет перераспределение идейно-смысловых акцентов: в центр поэтического здания бесспорно ставится человек нового времени, душевно и духовно глубоко неудовлетворенный современной жизнью. Природа же призвана выполнять скорее служебную («представительскую») функцию – выражать – контрастным образом относительно человека – Божественность происхождения и существования всего земного мира.

В контексте религиозных устремлений и ожиданий художника (утопических) важно отметить изменения в семантической сфере парадигмы природных явлений, используемых Мережковским в его творчестве. Если вначале поэт, как и другие представители раннего символизма (Н. Минский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб), активно использует образы и мотивы, не выходящие за пределы диаволической семантики («шепот», «ропот», «шелест»; «тени»; «болото», «камышы» и т. д.), то позднее, в связи с религиозными исканиями

(внешне выразившимися в «признании» всетаки божественного происхождения всего сущего), они постепенно сходят на нет. Красноречивым свидетельством отхода Мережковского от «диаволического» понимания природы является «Собрание стихов» (1909), которое составили лишь некоторые произведения из написанных прежде поэтических книг. Причем почти все природные образы в этом новом-старом сборнике лишены какого бы то ни было «теневого бытия» (А. Ханзен-Леве).

С другой стороны, нельзя утверждать, что природа в стихах Мережковского просто поэтизируется, поскольку в мировосприятии художника она является одной из главных ступеней в классической «монархической структуре», на вершине которой находится Бог; и только по этой причине предстает мудрой в своей величественной красоте и живом постоянстве. Именно такую природу мы видим в стихотворении «Вечер»:

Говорят и блещут с вершины  
 Зарей рассыпанные розы  
 На бледной зелени березы,  
 На темном бархате сосны [4, с. 536].

Живая жизнь природы, динамичный и органичный характер ее бытия изображаются Мережковским через мнимую контрастность, «противоречивость» конкретных природных явлений (достаточно обратить внимание на метафоризированные образы березы и сосны). Думается, что в первой, «природной», части стихотворения поэт ярко и глубоко выражает самую сущность природы – многообразие и вечную изменчивость неизменного и целостного в своих основах Божьего творения.

Подлинная контрастность (в границах всего текста) в стихотворении связана со второй частью произведения, вычленяемой, кстати, только по смыслу; в ней речь идет о человеке и его жизненных проявлениях, лишенных высокой цели и духовности. По мнению Мережковского, узкопрактическая деятельность людей носит нетворческий характер, так как неодухотворена. В стихотворении о ней поэт сообщает через образ «плетня», а акценты на его состоянии и цвете, лишенном не только яркости, но и глубины, подводят горестный итог весьма относительному пребыва-

нию человека (не бытия) на земле, поскольку он не способен осознать и раскрыть свою божественную сущность («Там колья ветхого плетня / Чернеют на лазури неба...»); и все же, в заключительной части стихотворения (выделенной структурно), Мережковский намечает перспективу возможности возрождения человека, начинающего задумываться о собственной «недовоплощенности», – в самой его удивленности «щедростью» природы подспудно скрывается желание изменить себя и свою жизнь:

Погибший день, ты был ничтожен  
И пуст, и мелочно-тревожен;  
За что ж на тихий твой конец  
Самой природою возложен  
Такой блистательный венец? [4, с. 536]

Впрочем, в других стихотворениях Мережковского («Осенние листья», «Мать», «Весеннее чувство») можно встретить уже совершенно другого героя – высокодуховную личность, которой понятна и внутренне близка «благость Вышних Сил», определивших для людей единственно верный закон – закон Любви.

\*\*\*

Стихотворное наследие З.Н. Гиппиус при всей своей уникальности и неповторимости в то же время чрезвычайно характерное и показательное явление в истории русского лирического модернизма. Большинство тем и мотивов поэзии Гиппиус было обусловлено одним стремлением – изменяющимся в частностях, но не по сути – обнаружить и реализовать свое «безмерное Я», некую «большую идею», которую в творческой метафизике художника следует соотносить с категорией «свободы». В контексте избранного объекта исследования следует отметить: Гиппиус, обладавшая даром и умением создавать «чрезвычайно чистый и смелый рисунок природы», быстро обнаружившая «талант прекрасного пейзажиста», написала всего лишь несколько «чистых» стихотворений на эту тему. По ее мнению, сходным с мнением большинства из поэтов-символистов старшего поколения, природа в своей величавой неизменности только манифестирует, подчеркивает несовершенство земного существования. Как справедли-

во пишет современный исследователь, «век модерна сдвигает саму границу между природой и культурой», в результате чего все «естественные и очевидные проявления человека кажутся мнимыми и вторичными» [9, с. 215]. Стремление символиста обнаружить истинное, сущностное содержание индивидуального «я», а посредством него – действительности в целом выразилось в конечном итоге в сознательном и последовательном отказе от традиционного изображения мира природы. Последняя была отодвинута (в шкале ценностей) на периферию, а на ведущие позиции вышла культура, которую в России 1890–1900-х годов ярко представляла и поэзия З. Гиппиус.

Во многих научных трудах по истории русского модернизма указанной выше проблеме уделяется первостепенное внимание (см. работы И.П. Смирнова, А. Ханзен-Леве и др.). По убеждению И.П. Смирнова, «базисной трансформацией» в творческой практике символистов, осуществившей тотальное забвение древнего художнического принципа «учись у природы», явилась «семиотизация действительности»; последняя используется теперь как «проекционная возможность» для распознавания и достижения Главного, Абсолютного – того, что, выражаясь языком Гиппиус, скорее «недостижимо» и «чего, быть может, нет».

Следует согласиться и с точкой зрения Д.Т. Титаренко, полагающего, что у Гиппиус «с реализацией основного мифа (мифа о христианизации земной плоти мира) связано несколько символических слоев: символика культуры, символика природы, символика цвета, символика чисел и другие. Все они в структуре целого взаимосвязаны и взаимообусловлены, определены центрирующим мифом – Идеей» [7, с. 9]. Оба эти утверждения прием как важное методологическое указание, поскольку убеждены: неспособность и/или нежелание так воспринимать метафизическую поэзию Гиппиус, породили жесткое неприятие ее стихов и многочисленные упреки в излишней рассудочности, схематичности и т. д.

В сущности, литературными критиками упускалось самое главное в поэзии Гиппиус – страстный пафос искания, выразившийся в неумном желании лирического

субъекта «подвергнуть все сомнению» и «познать все как бы заново»; в принятии им на себя обязанности жить согласно своей воле и своему выбору.

Именно этой волей автора, избравшего символизм путеводной звездой в мире искусства, и вызвано столь специфическое отражение человека и природы в поэтическом творчестве З. Гиппиус. Изображение природных явлений, приобретших почти атрибутивный характер, не в последнюю очередь связано с тем, что Гиппиус в 1890–1900-е годы в своих стихах последовательно реализует декадентское мироощущение и проявляет себя, таким образом, в качестве типичного представителя «диаволического символизма». Совершенно прав А. Ханзен-Леве, когда пишет, что у декадентов «поэтические (первичные) тексты на уровне парадигматики служат своего рода “бессознательным” теоретического дискурса» [8, с. 5]. Согласимся также и с тем, что теоретические и идейные воззрения Гиппиус связаны с учением древних гностиков, считавших «вечное “движение” и “блуждание” основным состоянием людей в земной жизни» [там же, с. 130]. Закономерным будет выглядеть теперь и предварительное умозаключение, аксиоматическое содержание которого мы раскроем на материале поэзии Гиппиус ниже: для лирического героя диаволической поэзии окружающая действительность – «мир-темница», а «вся природа находится под знаком “бегства от мира”» [там же, с. 121].

Уже упоминалось ранее, что большинство русских символистов первого призыва прямыми своими предшественниками в отечественной поэзии признавали Тютчева и Фета. У них, в частности, декаденты позаимствовали – правда, значительно переосмыслив, – парадигму «шепота», функциональное содержание которой выражало их сознательное отрицание зримой и озвученной действительности: «шепот» / «ропот», «звучащая тишина» противопоставались «шуму времени», другими словами – истории и настоящему реального земного мира. В последнем для декадентов уже не заключалась «истинная жизнь», и потому посредством «шепота» – «языка души» – поэт стремился, создав «пограничную ситуацию», прибли-

зиться к обнаружению скрытой сущности человеческого бытия.

Сделать это, однако, не всегда было возможно. Так, к примеру, герой стихотворения Гиппиус «Противоречия» (1903) одновременно испытывает тягостное чувство неприемлемости мира сущего и собственной неспособности ему что-либо противопоставить:

Травы шепчутся сонные...  
Нежной веет скукою...  
Мысли мои – возмущенные,  
Сердце горит – мукою...  
И молчанье вечернее,  
Сонное, отрадное,  
ранит еще безмернее  
Сердце мое жадное... [1, с. 134].

В данном стихотворении, как верно пишет А. Ханзен-Леве, «в концентрированной форме сформулировано представление о тесной связи шепота как “языка души” и шепота “как языка природы”» [8, с. 183]; это утверждение требует пояснения и уточнения: активно переживаемое противоречие, которое возникает в указанной «тесной связи», маркирующей нахождение героя в «пограничной ситуации», не означает, на наш взгляд, что речь идет об одном из немотивированных, «алогических» состояний сплина, хандры. Скорее Гиппиус имеет в виду «вечную неудовлетворенность» человеческого духа, нежели некую душевную дискомфортность. Подобная «неудовлетворенность» прочно увязывается по-этом-символистом с понятиями «несказанного» и «несказуемого» – употребляющихся, собственно, как в позитивном, так и в негативном плане.

В связи с вышеизложенным не следует также забывать, что Гиппиус всегда видела и утверждала «...обусловленную связь своего творчества главным образом с метафизическими реалиями, а не с наблюдаемой реальностью»; не случайно поэт признавался: «На что мне литература как отражение жизни!» [3, с. 30–31]. Эту принципиально важную позицию Гиппиус нельзя не учитывать при анализе природного мира, *создаваемого* в ее поэзии. К примеру, когда мы читаем о «небе», которое кажется «пустым» и «бледным» («Песня»), о «небесах», что «унылы», «низки» и даже «злорадны» («Посвящение»), о

«зловещем небосклоне» и «безжизненных небесах» («Снежные хлопья») и т. д., мы менее всего склонны воспринимать его («Небо») как часть мироздания. Чаще всего, почти всегда, перед нами не что иное, как специфическая эманация человеческого духа, а все явления «посюстороннего» выполняют служебную, фоновую роль; причем поиск подлинного, истинно сущностного происходит у Гиппиус «от противного», посредством «диаволического дискурса».

Последний любопытен тем, что из всей парадигмы вещей, предметов, явлений природного мира поэтом избираются лишь обладающие признаком «негативности», которые, по его мнению, призваны подчеркнуть призрачный, теневой характер окружающей жизни («низины», «болота», заросли «камыша» и «тростника»...). Нелюбовь Гиппиус, выражаясь ее словами, к «вещам трезвым, сочным», сотворенным «из плоти и крови», хорошо прослеживается в уже самых ранних произведениях – в «Балладе», «Однообразии» и др.

Более традиционным на их фоне выглядит стихотворение «Осень» (1895), являющееся переходным от классической лирико-философской (элегической) поэзии к произведениям собственно декадентским. В этом стихотворении хорошо проявлены все наличествующие для такой (переходной) поэзии качества: параллелизм образов, создаваемых: 1) по принципу контрастности [«Длиннее, чернее / Холодные ночи, / А дни все короче, / И небо светлее» (выделено нами. – Н. Н.)]; 2) через соответствие состояний в природе (осенью в реке «...вода остывает, / Замолкла плотина, / И тяжкая тина / Ко дну оседает») и в человеческой душе, жизни («душа» переживает «...последние тени / Последних волнений, / Живых утомлений»). Синтетический характер текста, заключающийся в сочетании традиционного и новаторского, заставляет нас пристальнее присмотреться к особенностям последнего.

По «закону диаволической негативности» (Ханзен-Леве) следует прочитывать и другие произведения Гиппиус 1890–1900-х годов, в которых также скорее используется, нежели отражается «вещный» мир природы: идет ли речь в них о явлениях воздушной или водной сферы или, к примеру, о мире растительном.

В самом выборе поэта тех или иных растений, цветов, деревьев, активно подвергающихся снижению, содержится сознательная оппозиция романтической традиции. Например: «арум» – болотный, сухотный корень, цветы которого не просто «странно живы», но «следят» и «отравить хотят» героя стихотворения «Цветы ночи» (1895); «полуувядшие лилии», способные сказать человеку только о смерти... («Иди за мной», 1895). Но есть в поэзии Гиппиус и другие цветы, которые означают неземное, неизведанное, что предопределяет и объясняет в их изображении отсутствие негативных признаков. Эти «цветы» станут реальными лишь при наличии у человека веры и любви к «неисполнимым мечтам», но прежде он должен суметь отречься «от жизни легкой пустоты». Так, в стихотворении «Апельсиновые цветы» (1897) люди предостерегаются и одновременно перед ними открывается заманчивая перспектива:

Вы счастья ищите напрасно,  
О, вы боитесь высоты!  
А счастье может быть прекрасно,  
*Как апельсиновые цветы* (выделено нами. – Н. Н.) [1, с. 99].

В других случаях, как, например, в стихотворении «Луговые лютики» (1902), противопоставление лирического субъекта представляющим природный мир цветам и вовсе снимается. Особенности существования лютиков на земле («Мы – то же цветенье / Среди луга цветного, / Мы – то же растение, / Но роста иного. / Нас выгнало выше, / А братья отстали») образно, по принципу параллельного «тождества», сопрягаются с *новым* качеством человеческой жизни. Подобный «статус» цветов оформляет и выражает еще достаточно редко встречающееся, по мнению автора, мироощущение «новых людей»: их порыв к неизвестному и готовность стоически заплатить неизбежную плату за это стремление:

Нам – небо виднее,  
И солнце нам ближе,  
Ручей нам и звонок.  
И песнь его громче, –  
Но стебель наш тонок,  
Мы ломче, мы ломче... [там же, с. 112].

Важно подчеркнуть, что все три стихотворения – «Цветы ночи», «Апельсинные цветы» и «Луговые лютики» – представляют собой, в сущности, сложное и разноплановое единство: в первом стихотворении мы наблюдаем жесткую, непримиримую оппозицию лирического героя и цветов (природы) – человек не хочет жить по-прежнему, тяготиться некогда привычным ему миром (отсюда и снижение природы), но не может пока «избежать их [цветов] стрел»; во втором – суетный и неистинный характер пребывания в современном мире человека, который он способен преодолеть, поверив в «апельсинные цветы», то есть отказавшись от всего земного, для чего от него требуется определенная высота духа; в третьем произведении мы видим уже не фатальную предопределенность человеческого бытия, а сознательно выбранную судьбу – земные существа, уверовав в прекрасную мечту, в Небо, могут и должны достичь счастья: им уже и «небо виднее», и «солнце ближе...». Но самым первым, самым высоким по духу, всего и труднее, поскольку они «ломче», понятно, тех, кто ни на что не отваживается. Однако некое приближение к гармонии все же происходит: не случайно в «Луговых лютиках», подытоживающих указанную ситуацию в явленном, хотя и не истинном, по Гиппиус, мире, совершается своего рода «синтез» – о «новых людях» говорится опосредованно: через образы быстро растущих цветов, которые смело тянутся к солнцу.

В поэзии Гиппиус, насквозь дуалистичной, движение «вверх» нередко оборачивается «падением», поскольку в диаволической метафизике понятия «верха» и «низа», «неба» и «земли» – не только противопоставленные категории, но и взаимообуславливающие необходимые ступени на трудном и долгом пути постижения абсолютной истины. По мнению А. Ханзен-Леве и других исследователей, «диаволический» символист (которым, по крайней мере, в начале своего творчества является и Гиппиус) опровергает ценность не только реального мира, но и не видит оправдания и миру «потустороннему», поскольку ничего априори не принимает на веру.

Действительно ли и каким образом Гиппиус «не принимает и даже презирает мир

природы» [8, с. 61]? За редким исключением подобное отношение свойственно ее творчеству 1890-х годов. В стихотворениях, написанных в 1900-е годы, указанная тенденция еще активно себя проявляет, правда, в конце десятилетия значительно ослабевают и почти сходит на нет.

Так, в стихотворении «Прогулка вдвоем» (1900) лирический герой, сопровождаемый спутником (которым, скорее всего, является его «душа – слабая, “женская” половина восходящего в “горы”»), делает характерное признание:

Мы слабы и очень устали,  
Но вверх все идем мы послушно.  
Под кленами мы отдыхали,  
*Но было под кленами душно...* (выделено нами. – Н. Н.) [1, с. 102].

Под сенью земных деревьев отдых человека, жаждущего «горного», невозможен, он чреват искушением, опасностью отказаться от восхождения и навеки остаться в плену земного мира.

Метафизическая поэзия Гиппиус знает несколько стадий существования, бытования, но едва ли – развития, поскольку в основном ее творчество на редкость цельно и целостно. Не развитие, но видоизменение в традиционном для Гиппиус отражении природного мира можно усмотреть в стихотворении «Другой христианин» (1901), в котором образ увядших цветов, используемый по-прежнему сугубо функционально, призван символически отразить безрадостный факт – историческая Церковь уже не способна повести за собой человека:

Тяжелые слезы свечей  
и шелест чуть слышных слов...  
В сияньи лампадных лучей  
поникшие стебли цветов [там же, с. 115], –

но тот должен жить предвестием «рассвета не-светлого дня», когда будет возрождена истинная любовь и вера в Иисуса Христа.

А пока душа человека испытывает «боль сомнения», до тех пор она не способна сделать никаких «свершений» («Сосны», 1902). В этом стихотворении «сосны серые» смеются над человеком, поскольку нет в его душе «нежности», что подчеркнуто «сердцем», которое как «игла»:

Любви хочу и веры я...  
 Но спит душа моя.  
 Смеются сосны серые,  
*Колочие – как я* (выделено нами. – Н. Н.) [там же, с. 122].

Используя негативные образы природы (в том числе и растительные), Гиппиус пишет о «страшном часе прозрения» человека, когда обнажается вся слабость и «греховность» его души и когда, кажется, нет никаких сил для ее «выпрямления». Об этом сообщается в стихотворении «Пьявки» (1902):

Там, где заводь тихая, где молчит река,  
 Липнут пьявки черные к корню тростника.  
 В страшный час прозрения, на закате дней,  
 Вижу пьявок, липнущих и к душе моей [1, с. 127].

На протяжении всего первого десятилетия нового века образы растительного (природного) мира в поэзии Гиппиус продолжают активно использоваться, причем чаще всего они сохраняют иносказательный смысл. Например, в стихотворении «Петухи» (1906), написанном в Париже, строки «Ты пойми, – мы ни там, ни тут. / Дело наше такое, – бездомное» нельзя воспринимать буквально. Следующая (последняя и главная в тексте) строфа заставляет нас по-иному характеризовать стихотворение со столь символическим заглавием:

На деревья гляди, – на верхи.  
 Не колеблет их близость рассветная...  
 Все поют, поют петухи, –  
 Но земля молчит, неответная... [там же, с. 144].

Можно считать, что душа лирического героя – окружающий мир – уже готова, почти готова, к новой жизни, но «землю» «пробудить» еще не представляется возможным, и потому коллективный герой данного произведения легко ассоциируется с «ранними предтечами / Слишком медленной весны» из «Детей ночи» Д. Мережковского.

В большинстве стихотворений Гиппиус, в которых встречаются растительные образы, последние обычно противопоставляются пробуждающейся к новой жизни душе человека, одновременно указывая на тесную, «органическую» связь ее с миром природы. В годы активных духовных поисков в поэзии Гиппиус возникают образы, внутрен-

нее содержание которых приобретает религиозный смысл, благодаря чему всякое противоречие полностью снимается. Так, героине «Благой вести» (1904), проводящей свои дни в праведном труде и молитвах, неожиданно является «Светлоокый вестник» – «вестник Великого [Отца Небесного]» – и происходит чудо:

Белый дал он мне цветок...  
 Не судила я, не мерила,  
 Но вошел он на порог,  
 Но сказал, – и я поверила [1, с. 146].

Однако важно помнить, что любимым процессам, описываемым метафизической поэзией, присуще не однонаправленное, но спиралевидное развитие с довольно частым возвращением на прежнюю позицию. Возможно, поэтому для Гиппиус, хорошо знавшей силу и слабость человека, важна сама процессуальность, способность к внутреннему напряжению, а не конечное достижение цели. Именно этим объясняется появление такого, к примеру, стихотворения (и многих других), как «Днем» (1904), в котором душа человеческая, словно «мертвый ястреб, лежит в пыли, / Отдавшись тупо во власть земли».

В дальнейшем своем творчестве, и в частности в поэзии 1910-х годов, Гиппиус по-прежнему активно использует природную (растительную) символику.

В России, пережившей не так давно первую революцию и не забывшей еще драматические события русско-японской войны, по мнению Гиппиус, обращение художника к нейтрально-благодушному поэтизированию действительности посредством шаблонных «мажорных» образов, по крайней мере, есть недомыслие. В 1911 году ею написано программное по своему значению стихотворение «Поэту родины», лирический герой которого – многострадальная Россия – обращается к поэту с требовательным вопросом:

Угодила я тебе травой,  
 зелеными да кашками,  
 ширью моей луговой,  
 сердцами золотыми – ромашками.  
 Ты про них слагаешь стихи,  
 ты любишь меня играющей...  
 Кто же раны мои да грехи  
 покроет любовью прощающей? [там же, с. 191]



«Поэт родины», убеждена Гиппиус, в современных условиях должен научиться смотреть в глаза правде жизни и полюбить «ядовитый туман, / что встает с болотца поганого, / подзаборный сухой бурьян, / мужичка моего пьяного...». Если же он к этому не готов или попросту боится и не решается, то никогда не откроется ему истинный лик России:

Не открою тому лица,  
кто красу мою ищет показную,  
кто не принял меня до конца,  
безобразную, грязную... [1, с. 191]

Приблизительно в том же духе (с некоторым отличием в смысловых оттенках) писал о Поэте, о России в 1900-1910-е годы и Мережковский [см. стихотворения «Люблю мой камень драгоценный...» (1904), «Чужбина-родина» (1907), «Из дневника» (1915) и др.].

В поэтическом творчестве Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус первых двух десятилетий двадцатого века вектор взаимоотношения человека и земного (природного), при сохраняющейся (хотя и разноплановой) негативной окрашенности последнего, меняется почти до противоположного: действительность уже не отвергается, что свидетельствует о значительно возросшем интересе к вопросам социальной и общественно-политической жизни России. Именно в указанный период стало возможным говорить об этих сторонниках

«нового искусства» как о «символистах-общественниках».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гиппиус, З. Н. Стихотворения / З. Н. Гиппиус. – СПб. : Акад. проект, 1999. – 592 с.
2. Кадмин, Н. (Абрамович, Н. Я.). История русской поэзии: от Пушкина до наших дней / Н. Кадмин (Н. Я. Абрамович). – М. : Моск. изд-во, 1915. – Т. 2. – 317 с.
3. Лавров, А. В. З.Н. Гиппиус и ее поэтический дневник / А. В. Лавров // Гиппиус, З. Н. Стихотворения. – СПб. : Акад. проект, 1999. – С. 5–68.
4. Мережковский, Д. С. Собр. соч. : в 4 т. – М. : Правда, 1990. – Т. 4. – 672 с.
5. Сарычев, Я. В. Эрос в творчестве Д.С. Мережковского : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Я. В. Сарычев. – Воронеж : ВГУ, 1998. – 23 с.
6. Смирнов, И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И. П. Смирнов. – М. : Наука, 1977. – 252 с.
7. Титаренко, С. Д. Миф как универсалия символистской культуры и поэтика циклических форм / С. Д. Титаренко // Серебряный век: Философско-эстетические и художественные искания : межвуз. сб. науч. тр. – Кемерово, 1996. – С. 3–15.
8. Ханзен-Леве, А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве ; пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха. – СПб. : Акад. проект, 1999. – 512 с.
9. Эткинд, А. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века / А. Эткинд. – М. : ИЦ-Гарант, 1996. – 413 с.

### THE MAN AND NATURE IN THE RUSSIAN SYMBOLISM POETRY (ON THE BASIS OF THE WORKS BY D. MEREZHKOVSKY AND Z. GIPPIUS)

*N.N. Nartyev*

The article emphasizes the role of D. Merezhkovsky and Z. Gippius in formation of the Russian symbolism and interprets the Man and Nature opposition in their poetic works. It also considers some tools of reading the symbolic text.

**Key words:** *symbolism, symbol, pan-aestheticism, dualism, metaphysics.*