МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Тэтик Кевсер

УРБАНИСТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ К.Д. БАЛЬМОНТА И В.Я. БРЮСОВА

10.01.01– русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук
профессор Л.А. Колобаева

Москва – 2017

Оглавление

Введение **3**

Глава I. Городской текст и ракурсы его интерпретации **21**

1.1 Основные исследовательские подходы к изучению городского текста 21

1.2 Понятия «городской топос», «городской локус» и «городская топика» 25

1.3 Поэтика художественного времени и пространства 30

1.4 Городской текст как культурный код к пониманию эпохи модернизма..... 39

Глава II. Городская топика в поэзии К.Д. Бальмонта. Поэтика пространства и времени **43**

2.1 Отклики на историческую реальность в городской поэзии К.Д. Бальмонта (московский и испанский тексты) 43

2.2 Итальянское пространство в поэзии К.Д. Бальмонта..... 55

2.3 Лики городов в поэзии К.Д. Бальмонта: историческое и метафизическое..61

Глава III. Поэтика городского пространства и времени в лирике В. Брюсова **86**

3.1 Диалектика городской жизни глазами поэта. Связь времен 86

3.2 В. Брюсов и городские «тексты» в русской литературе («московский» и «петербургский» тексты)..... 113

3.3 Города мира в поэзии В.Я. Брюсова (итальянский топос) 126

3.4 Город будущего через связь времен..... 139

Глава IV. Сравнительный анализ городской поэзии К.Д Бальмонта и В.Я. Брюсова..... **150**

Заключение..... **174**

Литература..... **179**

Введение

Проблема урбанизма в литературе является одной из важнейших и популярных в литературоведении. О значении городского текста в литературе и жизни человека начал серьезно размышлять еще Н.П. Анциферов (1922). Позднее эти идеи в теоретическом плане развивали в своих трудах М.М. Бахтин, В.Н. Топоров, Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский. Особый интерес в данном аспекте представляет поэзия начала XX в., так как именно она, в лице В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, А.А. Блока, В.В. Маяковского, обратилась к теме стремительно изменяющегося города и явилась некоей художественной платформой для осознания урбанистического пространства читателем. Первооткрывателями, поэтами-урбанистами в XX в. по праву считаются именно В.Я. Брюсов и К.Д. Бальмонт. Эти поэты показали жизнь города в тесной связи и с частной жизнью человека, и с обществом, и во взаимодействии с природой, на последнем особенно акцентируют внимание исследователи в новейших работах, например И.Г. Кулешова[1]. В этом случае перед исследователем возникает также сложная теоретическая проблема, связанная с разграничением понятий «топос» и «топика», переходом одного в другое, так как поэты-символисты город изображают не только и не столько с бытовой, фактографической стороны, но и с онтологической.

Брюсов и Бальмонт, освещая городское пространство, обращаются к разным культурным традициям, репрезентируя национальные образы мира. Поэтому так много стихотворений о Японии, Индии, Египте у Бальмонта и об Италии, Франции – у Брюсова.

Степень изученности проблемы. Урбанизм – это существенная проблема литературоведения и критики. Урбанистическая поэзия в русской литературе возникала в XIX в. и была выдвинута авторами «натуральной школы» и

[1] Кулешова И.Г. «Город» и «Природа» в творчестве К. Бальмонта и В. Брюсова // Альманах современной науки и образования. 2007. № 3.С. 127 – 130.

классиками реализма («Медный всадник» и «Пиковая дама» А.С. Пушкина, «Невский проспект» Н.В. Гоголя, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского и др., в поэзии получила свое развитие в творчестве Н.А. Некрасова с 1840-х гг.). В XX в. городские мотивы освещаются в поэзии символистов, А.А. Блока и З.Н. Гиппиус, футуристов В.В. Маяковского и В. Хлебникова, акмеиста А.А. Ахматовой, в прозе А. Белого («Петербург»), М. Булгакова («Мастер и Маргарита») и др.

В литературе Серебрянного века, особенно в *символизме,* урбанистическая тема активно развивалась под влиянием французских поэтов. Как отметил И.Ф. Анненский в статье «О современном лиризме»: «Символизм в поэзии – дитя города»[2]. Как известно, в России к концу XIX и в начале XX в. вместе с развитием индустрии и техники оживлялось строительство городов, укреплялось и ширилось пространство городского быта, развертывались контакты с европейской культурой. По мнению Анненского, «первый поэт современного города, города – отца символов, был Бодлер <…> Среди модернистов заметно сильное влияние французской поэзии – за последнее время особенно Верхарна и Эредиа»[3].

В нашем исследовании мы сосредоточимся на двух крупных фигурах, представляющих различные типы урбанистического лиризма, – это К. Бальмонт и В. Брюсов. Первый, стремясь воплотить в поэзии полноту человеческого бытия, создавал многоликие *образы стран и городов* мира, обращался к различным культурным традициям, рисовал город средствами символической и импрессионисткой поэтики; в его поэзии облик города представал перед читателем чаще всего неким загадочным микрокосмом. Брюсов в своей поэзии сочетал черты города прошедших веков со знаками стремительно меняющегося настоящего и будущего, выстраивая *футурологическую концепцию* городского пространства.

Говоря об истории изучения интересующей нас темы и начиная с Бальмонта, отметим следующее. Различие в репрезентации городского

[2] Анненский И.Ф. О современном лиризме // Анненский И.Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С.382.
[3] Там же.

пространства в поэтике символистов было верно уловлено еще в некоторых ранних работах начала XX в., например, в труде С.А. Венгерова «К.Д. Бальмонт (литературный портрет)» (1905), а также в главах его книги «Русская литература XX века (1890—1910)»[4] (1914). В литературном портрете «К.Д. Бальмонт» исследователь писал: «Основная черта поэзии Бальмонта – его желание отрешиться от условий времени и пространства и всецело уйти в царство мечты». По мысли критика, поэт «поет по преимуществу небо, звезды, море, солнце, «безбрежности», «мимолетности», «тишину», «прозрачность», «мрак», «хаос», «вечность», «высоту», сферы, лежащие «за пределами предельного». Эти отвлеченные понятия поэт для вящей персонификации пишет с большой буквы, он обращается с ними как с живыми реальностями и в этом отношении он, после Тютчева, бесспорно, самый проникновенный среди русских поэтов пантеист». Характеризуя Бальмонта, Венгеров обращается к образам стихий в его поэзии, которые и питают музыкальность и органическую его поэтическую силу: «Разнообразие и богатство метров, подбор и расстановка слов, звукоподражания, вообще виртуозность стиха Бальмонта первостепенная. Столь же замечателен Бальмонт как колорист, гармонически-серый и мрачный там, где он отражает свою тоску, яркий и огненный там, где требуется отразить подъем духа»[5]. Все эти коды и первоэлементы поэт черпал не только из книг, интеллектуальным путем воспринимая действительность, но и из непосредственных впечатлений, полученных в многочисленных путешествиях, вызванных бесконечным интересом поэта к разным городам и весям. Вводя формулу «Vade mecum», так называемого путеводителя по творческому миру Бальмонта, Венгеров не забывает сказать и о городском пространстве, шумном, многоголосом, которое переплелось в поэтике символиста с революцией, жаждой жизни, музеями и книгами и т.д.[6]

Говоря об «истории вопроса», об изучении поэзии Бальмонта и Брюсова, необходимо указать прежде всего на значение общих работ по русской литературе

---

[4] Венгеров С.А. Русская литература XX века (1890—1910), М., 1914.
[5] Венгеров С.А. К.Д. Бальмонт: (Литературный портрет) // Вестник и библиотека самообразования.1905. № 24. 16 июня. Стлб. 757.
[6] Венгеров С.А. Русская литература XX века (1890—1910). М., С. 63.

конца Х1Х - начала ХХ в., как и работ об отдельных фигурах символистов, – от книг Б.В. Михайловского[7] (1939) и Д.В. Максимова[8] (1940) до П.В. Куприяновского[9].

Забегая вперед, отметим книгу «Бальмонт и Япония»[10] (1991), в которой отражена поездка в Японию Бальмонта с Еленой Цветковской в мае 1916 г., запечатлевающая особое отношение поэта к этой стране, повлиявшей на его творчество. В книгу включены многочисленные произведения (стихи, путевые очерки, эссе), созданные Бальмонтом в связи с этой поездкой, личные письма, отзывы и рецензии японской и дальневосточной прессы, иллюстрации.

Разумеется, не только Япония стала для поэта источником вдохновения. «Старшим» символистам, к которым принадлежал Бальмонт, вообще была свойственна тяга к освоению мирового культурного наследия, включая его глубинные пласты. Это стремление характерно и для литературного творчества Бальмонта[11]. Но необходимо отметить, что «экзотические» страны (Мексика, Египет, Океания, Индия и др.) в начале ХХ в. (1905-1917 гг.) влекли к себе поэта гораздо сильнее, чем Европа[12]. В его стихах присутствует «восточная» тема, звучат индийские и китайские мотивы («Горящие здания», «Будем как солнце»). Загадочный, полный красок «огненный мир» Востока в поэзии Бальмонта выступает антонимом скучной и прагматичной Европе[13]. Помимо Японии, огромное впечатление на Бальмонта произвела Индия. Как отмечает Г.М. Бонгард-Левин, «Индия становится для поэта страной Мысли, Символом священных земных обителей»[14]. В связи с этим в последние десятилетия вышло немало работ, посвященных национальным кодам в поэтике Бальмонта, в которых отчасти затрагивается городская тема. Особенно заметно это в работах,

---

[7] Михайловский Б.В. Русская литература ХХ века. С девяностых годов XIX века до 1917г. М., Учпедгиз, 1939.
[8] Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л.: Худож. лит., 1940.
[9] Куприяновский П. Доверие к жизни (Литературоведческие и литературно-критические статьи), Ярославль, 1981; Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново: Изд. «Иваново», 2001.
[10] Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. М.: Наука, 1991. С. 190.
[11] Там же. С. 4.
[12] Там же. С. 7.
[13] Там же.
[14] Бонгард-Левин Г.М. «Свет мой, Индия, святыня». Индийская тематика в творчестве Константина Бальмонта (1867-1942). URL: https://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=2751 (дата обращения: 19.04.2017).

появившихся в конце 90-х гг. XX в., потому что в этот период разрабатываются новые теоретические подходы; даже усиливается внимание к тем странам, которые раньше не были освещены в творчестве поэта при анализе урбанистических текстов.

Книга П.В. Куприяновского «Доверие к жизни»[15] (1981 г.) представляет для нас существенный интерес постановкой вопросов о литературных направлениях и течениях конца XIX – начала XX в., о символистах, в том числе о Бальмонте и Брюсове и взаимодействии с ними поэтов других течений.

Последняя книга Куприяновского, написанная совместно с Н.А. Молчановой, – «Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба» (2001) – представляет собой глубокое, обстоятельное и богатое конкретным материалом монографическое исследование творчества поэта, его своеобразия и эволюции. В этой книге содержатся существенные положения относительно природы бальмонтовского урбанизма. Ученые анализируют явленные в поэзии образные мотивы разных стран, таких, как Италия, Франция, Америка, Египет, Китай и др. По мнению исследователей, Бальмонт в истоках своего сознания был антиурбанистом. Об этом свидетельствует, в частности, образ «горящих зданий» в одноименном сборнике, а также обращение к человеку в некоторых стихотворениях (например, в стихотворении «Слово завета»), где гармоничное человеческое существование связывается не с городом, а с природой – с миром лесов, пустынь, вод, с животным миром. Если в своем раннем творчестве Бальмонт прямо заявлял о своем антиурбанизме («Я ненавижу гул гигантских городов…»), то в сборнике «Горящие здания» это неприятие обретает космический масштаб. В сборнике «Марево» (1922) город предстает как «чужой» («В чужом городе»), как «*призрак* жизни и страстей» («Остывший город»). Себя, утратившего родину, поэт сравнивает с заключенным в клетку попугаем (стихотворение «Узник»). Однако важно то, что отношение к городскому топосу у Бальмонта часто остро субъективно и потому варьируется в зависимости от характера места и личного к нему отношения поэта. Очень важны приведенные в

[15] Куприяновский П. Доверие к жизни (Литературоведческие и литературно-критические статьи). Ярославль, 1981.

книге выдержки из писем поэта, свидетельствующие об оценках Бальмонтом разных городов и конкретных его впечатлениях от них. Так, авторы книги приводят ряд писем, в которых поэт высоко оценивает Париж, Флоренцию, куда попасть для него – «целая эпоха в жизни». И предложенный исследователями анализ таких материалов позволяет уточнить, увидеть и тоньше понять отношение Бальмонта к городу, как и к урбанистическому началу в его творчестве вообще. В этом, как нам видится, заключается одна из основных отличительных черт данного исследования и большая ценность книги П. Куприяновского и Н. Молчановой.

Н. Молчанова в своей книге «Поэзия К.Д. Бальмонта 1890-х – 1910-х годов. Проблемы творческой эволюции»[16] (2002) прослеживает эволюцию дооктябрьского поэтического творчества Бальмонта, выделяя в нем тенденции символистского неославянофильства (1900-е гг.). Кроме того, автор книги убедительно показывает «парадоксы новизны» в поэзии Бальмонта 1912-1917 гг. По мнению Н. Молчановой, в этот поздний период Бальмонт «искал совершенно новых путей в поэзии, своеобразно перекликаясь с постсимволистскими тенденциями литературы»[17].

Об урбанистической поэзии Бальмонта в настоящее время существуют некоторые диссертации[18] и ряд статей. Назовем наиболее знаковые работы. Важна статья Н.С. Дегтяревой (1998), так как в ней рассматриваются пространственные отношения в лирике поэта 1894-1903 гг. и выделяются две тематические группы лирических произведений, два топоса, связанные с городской тематикой: топосы реального и призрачного. По мнению исследователя, в первый период творчества (1894–1898 гг.) топос призрачного связан только с сакральными темами и мотивами: «Нам снились видения Рая…». Во второй период (1900-1903 гг.) в

[16] Молчанова Н. А. Поэзия К. Д. Бальмонта 1890-х – 1910-х годов. Проблемы творческой эволюции, Монография. М.: МПГУ, 2002.
[17] Там же. С. 105.
[18] Кулешова И.Г. Художественное бытие в лирике К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова: дис. …канд. филол. наук. Магнитогорск, 2006; Фисковец Е.В. Образ Индии в русской литературе: между реальностью и мечтой: дис. … канд. филол. наук. Петрозаводск, 2011.

структуре этого топоса появляются сакрально-эстетические и эсхатологические мотивы[19].

В двухтысячные годы в литературоведении появляются диссертации, где городская поэзия Бальмонта привлекает все большее внимание и отчасти рассматривается в сопоставительном аспекте[20]. Начиная с 2007 г. до наших дней ежегодно публикуются альманахи о творчестве Бальмонта – «Солнечная пряжа». В них встречаются статьи, где привлекается и городская тематика, рассмотренная в анализе отдельных стихотворений Бальмонта. Это статьи – «Стихотворение К. Бальмонта «В домах»: прочтение смыслов»[21] С. Айдиняна (2007); «К интерпретации стихотворения К.Д. Бальмонта «Испанский цветок»»[22] М.В. Марьевой (2007); «К.Д. Бальмонт и Египет»[23] Н.А. Молчановой (2008); «С поклоном к Бальмонту – в Париж»[24] Ю.В. Орлова (2013); «Я птицей прилечу в Россию»[25] Л.В. Назаровой, Т.В. Петровой (2014).

Представляют особый интерес сравнительные исследования, особенно диссертация И.Г. Кулешовой «Художественное бытие в лирике К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова» (2006). В том же сопоставительном плане выдержана статья А.Г. Чулян «Города мира в рецепции В. Брюсова и К. Бальмонта»[26] (2009). Кулешова в своей диссертации обращает внимание на разную природу дарований Бальмонта и Брюсова, считая Брюсова рационалистом, поэзия которого лишена свойственного Бальмонту непосредственного лиризма, что проявилось и в их подходе к изображению города. Таким образом, можно утверждать, что в современном литературоведении в целом обозначились определенные взгляды на

---

[19] Дегтярева Н.С. Пространственные отношения в лирике К. Д. Бальмонта 1894 – 1903 годов // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1998. Вып.3, С. 32-40.

[20] Кулешова И.Г. Художественное бытие в лирике К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова: дис. … канд. филол. наук. Магнитогорск, 2006.

[21] Айдинян С. Стихотворение К. Бальмонта «В домах»: прочтение смыслов // Солнечная пряжа. Иваново - Шуя, 2007. Вып. 1. С. 129 – 132.

[22] Марьева М.В. К интерпретации стихотворения К.Д. Бальмонта «Испанский цветок» // Солнечная пряжа. Иваново - Шуя, 2007. Вып. 1. С. 136 –139.

[23] Молчанова Н.А. «К Д. Бальмонт и Египет» // Солнечная пряжа. Иваново - Шуя, 2008. Вып. 2. С. 16-24.

[24] Орлов Ю.В. С поклоном к Бальмонту – в Париж // Солнечная пряжа. Шуя, 2013. Вып. 7. С. 109-115.

[25] Назарова Л.В., Петрова Т.В. «Я птицей прилечу в Россию…» // Солнечная пряжа. Шуя, 2014. Вып. 8. С. 5-11.

[26] Чулян А.Г. Города мира в рецепции В.Брюсова и К.Бальмонта // Брюсовские чтения на Кавминводах-2008. Пятигорск, 2009. С. 82 – 90.

урбанистическую поэзию Бальмонта, акцентирующие сопоставление концептов «города» и «природы» как особенно актуальное для его поэзии.

Иным образом складывается история вопроса относительно *урбанистической темы* в творчестве Брюсова, она более обширна и разноречива. Начало исследованию данной темы в творчестве Брюсова было заложено еще замечаниями его современника М. Волошина, который в объемной и насыщенной критической статье «Город в поэзии Валерия Брюсова»[27] (1908) рассматривал городскую тематику в поэзии Брюсова в контексте отношения поэта к городу прошлого, к городу современному и городу будущего. Волошин утверждает, что Брюсов «чужд Старому Городу», но он город будущего «строит по образцу и подобию Старого Города» и «против сердца поет ему гимны»[28]. По мнению Волошина, Брюсов настоящим мощным поэтом становится лишь тогда, когда призывает варваров к разрушению Города. Приводя в качестве примера поэзии Брюсова поэму «Замкнутые», Волошин замечает, что Брюсов почти никогда не пишет об архитектуре, а дает только внешнюю номинацию структур города: *площади, аркады, скверы, лестницы*, *окна*, *своды*. По мысли критика, Брюсов относится к архитектуре «как к мертвой математической формуле»[29]. Поэт-критик отождествляет Брюсова с «синематографом», «воплотившим в себе… ритм улицы»[30]. Стоит указать также еще на одну работу 1908 г. о художественном мире Брюсова, значении его поэзии – статья марксистского критика Ю. Каменева «О ласковом старике и Валерии Брюсове»[31], в которой тоже затронута, хотя и косвенно, тема города. Критик, рассуждая о положении поэта и его творчества в его время, отмечает желание лирического героя «бежать» в город, где он многое обретает, а самого поэта Каменев определяет как исследователя действительности.

---

[27] Волошин М.А. Лики творчества. Л.: Наука, 1988.
[28] Там же. С.426.
[29] Критика русского символизма: В 2т. Т.II / Сост., вступ. статья, преамбулы и примеч. Н.А. Богомолова. М.: ООО «Издательство «Олимп»: ООО «Издательство АСТ», 2002. (Библиотека русской критики) С.441.
[30] Гиндин С.И. Поэзия Валерия Брюсова. К 100-летию со дня рождения. М.: «Знание», 1973. С. 64.
[31] Каменев Ю. О ласковом старике и Валерии Брюсове // «Литературный распад». СПБ.: Издательское бюро, 1908. Т. I. С. 73.

Живое внимание к Брюсову-урбанисту проявлял из поэтов не только Волошин, но и А. Блок, написавший несколько рецензий на этот счет. В переписке Блока с Брюсовым наблюдается повышенный интерес первого к брюсовским урбанистическим стихам, особенно это ощущается во время путешествий Блока по Флоренции и Венеции, когда впечатления созвучны стихотворениям.

По мнению Ю. Айхенвальда, в поэзии Брюсова ярко отразились французские влияния (Бодлера, Верлена, Верхарна), а также русские (Пушкина, Баратынского и Тютчева). В своей книге «Валерий Брюсов: Опыт литературной характеристики» (1910) Айхенвальд заявляет, что Брюсов «усыновил» «чужие замыслы». Брюсов же эти образы и идеи «усыновил», явившись для них только «отчимом»». И критик предъявляет весьма жесткий критический счет к его поэтическому урбанизму[32]. В западной литературе Верхарен первый сделал[33] в поэзии тот шаг, который, в сущности, был неизбежен после Бодлера, опытов реалистической школы: создал поэзию нового города, – города, залитого электрическим светом, изборожденного трамваями и автомобилями, с небом, застланным паутиной телеграфных и телефонных проводов, с дымными вокзалами по окраинам. Брюсов много переводил из Верхарна, считая его самым значительным художником изо всех тех, кто выдвинут движением символизма. В сборниках Верхарна «Обезумевшие деревни» (1893), «Города-спруты» (1895) – передается ощущение губительности для современной цивилизации социальных контрастов (город-деревня), хотя одновременно возникает и мажорный урбанизм, мечта о социализме. Но лирика Брюсова уже на русской почве явила все эти *блага* города и придала им диалектический характер, показала «диалогизирующий» с лирическим героем город.

Основательно, уже в классическом литературоведческом ключе, подошел к поэтике Брюсова Д.Е. Максимов, который в своей монографии «Поэзия Валерия Брюсова» (1940) уделяет большое внимание городской тематике в творчестве

[32] Айхенвальд Ю.И. Брюсов. Опыт литературной характеристики. М.1910. С.23.

[33] Однако здесь стоит упомянуть имя Рене Гиля и его книгу стихов "Le Voeu de vivre", но она не получила широкого распространения и никакого влияния на литературу не оказала.

поэта. По мнению Максимова, «на почве именно урбанистической лирики Брюсов подходит к реалистическому изображению человека»[34]. Исследователь подчеркивает также влияние Э. Верхарна на урбанистическую лирику Брюсова, но не категорично, и не обвиняет поэта в неорганичности и заимствованиях, а лишь указывает на его желание выстроить образ города по законам «будущего»[35].

В 1960-е гг. в филологическом мире появляются статьи К. Мочульского, в которых уделяется внимание урбанистической теме в поэзии Брюсова. Так, в статье «Валерий Брюсов» (1962) в центре внимания сборник «Третья стража» («Tertia Vigilia»), третий стихотворный сборник Брюсова, считающийся началом поэтической зрелости[36]. По мнению Мочульского, с изданием сборника «Urbi et orbi» (стихи 1900-1903 гг.) «поэтический дар автора достигает расцвета; Брюсов овладевает техникой русского стиха, открывает новые области ритмики, вводит в русскую поэзию французский vers libre, необъятно расширяет возможности словесного выражения, обогащает поэтический словарь, тематику и композицию. «Urbi et orbie» – книга смелых исканий и блистательных удач»[37].

В 1973 г. в издательстве «Знание» к 100-летию со дня рождения Брюсова выходит в свет небольшая книга С.И. Гиндина, в которой звучит признание брюсовской поэзии. При этом большое внимание уделяется книге «Urbi et Orbi» («Городу и миру»), где «все было воплощено с силой и глубиной». Говоря о городском пейзаже в стихах Брюсова, филолог обращает внимание на то, что поэт умел чувствовать и природу, но в его городской пейзажной лирике надо уметь увидеть ее скрытую, негромкую красоту. Гиндин последовательно отмечает разные черты урбанистической поэзии Брюсова, и одна из важнейших, по его мнению, – это *образ движения*[38].

С 1980-х гг. можно наблюдать уже стабильный интерес исследователей к урбанистической теме в поэзии Брюсова, на что указывают статьи – В.В. Абашева

---

[34] Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л.: Гослитиздат, 1940. С.126.

[35] Там же. С.131. О подобной мечте Верхарна сообщает сам Брюсов в статье «Данте современности» (приложение к газ. «День». 1913. № 319.25 ноября).

[36]Мочульский К.В. Валерий Брюсов. Paris: YMCA press, 1962. С.63.

[37] Там же.С.88.

[38] Гиндин С.И. Поэзия Валерия Брюсова. К 100-летию со дня рождения. М.: «Знание», 1973. С. 64.

«Урбанизм В.Я. Брюсова и натурфилософская лирика Ф.И. Тютчева»[39] (1988) и И.С. Приходько «Традиция Бодлера в брюсовской трактовке темы города»[40] (1989).

Городская тематика продолжает свое существование и в XXI в., как в филологической науке, так и в художественной литературе. В литературоведении наших дней обращает на себя особое внимание монография Л.А. Колобаевой «Русский символизм» (2000). В ней исследуется урбанистическая поэзия Брюсова с позиций историко-мифологического подхода. Колобаева отмечает, что «историзм В. Брюсова генетически связан с мифом и, постепенно эволюционируя, существенно видоизменяясь, все-таки связей с ним окончательно не порывает»[41].

В первое десятилетие нашего века выходит также ряд статей, в которых рассматривается локально городская тема в поэтике Брюсова, иногда в сравнении с другими поэтами: «Образ города в поэзии В. Брюсова и В. Хлебникова»[42] А.Х. Сатретдиновой (2003); «Город В. Брюсова»[43] С.А. Санджиевой (2003); «Пути преодоления дискретной картины мира в творчестве В.Брюсова»[44] Т.А. Мегирьянца (2004); «Флоренция Брюсова»[45] М.П. Гребневой (2004); «Образ Венеции в поэзии А. Блока и В. Брюсова»[46] Ю.М. Челомбитько (2004); «Содержание образа города в поэзии В.Я. Брюсова»[47] Т.А. Мегирьянца (2006). В 2007 г. защищена диссертация «Городской текст в поэзии русского модернизма»[48] Н.В. Шмидта (2007), где специальный параграф посвящен городскому тексту в творчестве В.Я. Брюсова. Необходимо отметить статью И.Г. Кулешовой, близкую

---

[39] Абашев В.В. Урбанизм В.Я. Брюсова и натурфилософская лирика Ф.И. Тютчева // Из истории русской литературы конца XIX – начала XX века. М., 1988. С.78-90.

[40] Приходько И.С.Традиция Бодлера в брюсовской трактовке темы города // Лирическое начало и его функции в художественном произведении. Владимир, 1989. С. 92-100.

[41] Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во Московского государственного университета, 2000. С. 127-128.

[42] Сатретдинова А.Х. Образ города в поэзии В.Брюсова и В.Хлебникова // Творчество Велимира Хлебникова в контексте мировой культуры XX века. Астрахань, 2003. Ч. 1. С. 217-221.

[43] Санджиева С.А. Город В. Брюсова // Творческая индивидуальность писателя: традиции и новаторство. Элиста,

[44] Мегирьянц Т.А. Пути преодоления дискретной картины мира в творчестве В. Брюсова //Русская литература и философия: постижение человека. Липецк, 2004. Ч. 1. С. 176-183.

[45] Гребнева М.П. Флоренция В.Брюсова // Актуальные проблемы русистики: Сб. науч. тр. Барнаул, 2004. Вып. 2. С. 24-28.

[46] Челомбитько Ю.М. Образ Венеции в поэзии А. Блока и В. Брюсова // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. Смоленск, 2004. Ч. 1. С.142-147.

[47] Мегирьянц Т.А. Содержание образа города в поэзии В.Я.Брюсова // Феномен "город" в картине мира человека. Смоленск, 2006. С. 147-154.

[48] Шмидт Н.В. "Городской текст" в поэзии русского модернизма: дис. … канд. филол. наук. М., 2007.

к теме нашей диссертации, – «"Город" и "природа" в творчестве К. Бальмонта и В. Брюсова»[49] (2007), в которой в тесной связи рассматриваются городское и природное начала в жизни человека, а далее - статьи, вносящие некоторые новые образно-смысловые спектры в рассмотрение интересующей нас темы: «Демонические городские локусы в литературе русского символизма»[50] Д.М. Магомедовой, Н.Д. Тамарченко (2009); «Образ города-сна в художественной картине мира В.Я. Брюсова: традиции Ш. Бодлера и П. Верлена»[51] Ю.А. Марининой (2009).

Если говорить о больших исследованиях, монографиях, то стоит указать на следующие. Это сборник статей Э.С. Даниелян «Валерий Брюсов. Проблемы творчества» (2002), в котором автор касается и темы города в поэзии символиста, рассматривает ее в сопоставлении с блоковской поэзией, акцентируя внимание на образе Петербурга и особенно Медного всадника[52]. Вторая книга – «Брюсов» (2006) Н. Ашукина и Р. Щербакова, где исследователи также обращаются к городской тематике, выделяя в ней город в освещении Брюсова как город будущего[53].

В статьях, монографиях и диссертациях последних лет наблюдается некоторое сужение темы до обращения исследователей к конкретным странам и городам в художественном мире Бальмонта и Брюсова. Так, в диссертации «Венецианский текст в русской поэзии XX века»[54] А.Н. Кунусова (2011) исследуются венецианские стихотворения Брюсова. В том же году защищена диссертация «Образ Индии в русской литературе: между реальностью и мечтой»[55], а также Е.В. Фисковец, где исследователь рассматривает индийские

---

[49] Кулешова И.Г. "Город" и "природа" в творчестве К.Бальмонта и В.Брюсова // Альманах современной науки и образования. Тамбов, 2007. № 3. Ч. 1. С. 127-130.

[50] Магомедова Д.М.; Тамарченко, Н.Д. Демонические городские локусы в литературе русского символизма // «Слово - чистое веселье...»: Сб. ст. в честь А.Б. Пеньковского. М., 2009. С. 131-143.

[51] Маринина Ю.А. Образ города-сна в художественной картине мира В.Я.Брюсова: традиции Ш.Бодлера и П.Верлена // Синтез культурных традиций в художественном произведении. Новгород, 2009. С. 71-78.

[52] Даниелян Э.С. Валерий Брюсов. Проблемы творчества. Ереван: Лингва, 2002.

[53] Ашукин Н., Щербаков Р. Брюсов. М.: Молодая гвардия, 2006. С.154-155.

[54] Кунусова А.Н. Венецианский текст в русской поэзии XX века: дис. … канд. филол. наук. Астрахань, 2011. — С.211.

[55] Фисковец Е.В. Образ Индии в русской литературе: между реальностью и мечтой: дис. … канд. филол. наук. Петрозаводск, 2011.

городские стихотворения Бальмонта (параграф «Индия в творчестве К. Бальмонта»)[56]. Появляются работы лингвистического характера: такова статья «Структура культурного концепта «Город» и его языковая репрезентация в поэзии В. Брюсова»[57] А.Х. Сатретдиновой (2012).

Последней, самой новой работой по теме по праву считается монография Т.И. Володиной «Город Серебряного века» (2017), где рассматривается пространство города в русском изобразительном искусстве и литературе Серебряного века. По мнению исследователя, описывающего два столичных топоса (Москву и Петербург), «Брюсов хорошо ощущал умонастроения своего времени, жившего в ожидании катастрофы»,[58] в бытии Москвы и Петербурга. Однако в этом труде акценты расставлены в большей мере на общем описании урбанистического начала в искусстве и литературе, чем на анализе конкретного текста. Таким образом, исследование городской поэзии символистов, в особенности Брюсова и Бальмонта, до сих пор представляется необходимым и перспективным.

Актуальность проблемы видится в отражении значимости и разнообразия городской тематики для поэтики Брюсова и Бальмонта и в сравнительном анализе их поэтических систем, а также в разработке теоретических сторон проблемы, связанных с понятиями «топика» и «космогония города». Н.П. Анциферов еще в 20-е гг. XX в. разрабатывал проблему «петербургского текста», которая получила в дальнейшем развитие в исследованиях В.Н. Топорова, Т.В. Цивьян. Появился также ряд работ, посвященных в целом «московскому тексту»[59]. В последнее время актуальны вопросы, связанные с *сакральной географией* страны[60]. Новые подступы к интересующей нас проблеме были заявлены в диссертации Н.В. Шмидта «"Городской текст" в поэзии русского модернизма», где «городской

[56] Там же. С. 120-150.
[57] Сатретдинова А.Х. Структура культурного концепта «Город» и его языковая репрезентация в поэзии В. Брюсова // Вестник РУДН. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. 2012. №4. С.28-34.
[58] Володина Т.И. Город Серебряного века. М.: РИП-ХОЛДИНГ, 2017. С. 286.
[59] Яковлев М.В. Образ Москвы в художественной историософии М. Волошина // Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре.: Материалы VII Виноградовских чтений. М.: МГПУ, 2004. С. 93 – 99.
[60] Фадеева Т.М. Сакральная география Крыма. Симферополь: Бизнес-Информ, 2011.

текст» вводится в культурологический дискурс, намечаются культурологические координаты проблемы, претворяющие понятие в семиотическую систему[61].

Материал исследования – корпус текстов Бальмонта и Брюсова, содержащих всевозможные отсылки к образу города, воссоздающих урбанистическое начало в художественном тексте.

Предмет исследования – принципы урбанизма в поэтике Бальмонта и Брюсова, когда основное внимание уделяется онтологическому и архетипическому планам в анализе городского пространства.

Целью работы является выявление особенностей взаимодействия городского пространства и «пространства» человека, природы и различных национальных и инонациональных констант, кодов в поэтике.

Для достижения поставленной цели в ходе исследования определились следующие **задачи:**

1) выяснить, какое место занимает городская тема в художественном сознании и творчестве Бальмонта и Брюсова;

2) выявить причины их обращения к «городскому тексту»;

3) проследить общие закономерности в подходе поэтов к данной теме;

4) выявить природу эйдологии города в поэтике Бальмонта и Брюсова;

5) рассмотреть поэтику каждого в свете мифологических интенций, связанных с городской топикой;

6) указать на диалектический характер отношения поэтов к городу как единице культуры.

Теоретико-методологической основой исследования послужили труды российских филологов советского и постсоветского периода: *Н.П. Анциферова*[62], *М.М. Бахтина*[63], *Ю.М. Лотмана*[64], *В.Н. Топорова*[65], *Б.М. Гаспарова*[66],

---

[61] Шмидт Н.В. "Городской текст" в поэзии русского модернизма: дис. … канд. филол. наук. М., 2007.

[62] Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Л. 1990; Анциферов Н.П. Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода. Л., 1926; Анциферов Н.П. Современные города. Л.: Брокгауз-Ефрон, 1926. С.18.

[63] Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000; Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7т. Т.3: Теория романа (1930-1961 гг.). М.: Языки славянских культур, 2012; Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975.

[64]Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988; Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: «Искусство–СПБ», 2010; Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика

Д.С. Лихачева[67], *А.М. Панченко*[68], *Д.Е. Максимова*[69], *Л.А. Колобаевой*[70], *а также* исследования национальных образов мира *Г.Д. Гачева*[71].

Цель диссертации, ее задачи обусловили обращение к историко-литературному, сравнительно-типологическому, биографическому методам, составляющим основу методологии исследования.

Апробация работы. Основные положения работы были изложены на двух международных научных конференциях:

1) Анализ урбанистических стихотворений В.Я. Брюсова на занятиях по русскому языку и русской литературе с турецкими студентами // VI Международная научно-практическая конференция, Москва, МГУ, Россия, 26 ноября - 27 декабря 2015.

2) Лики городов в поэзии К.Д. Бальмонта: историческое и метафизическое // XXIV Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых "Ломоносов-2017", МГУ имени М.В. Ломоносова, Россия, 11-15 апреля 2017.

Основное содержание и результаты диссертационного исследования отражены также в следующих работах.

города и городской культуры // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. XVIII. Вып. 664. Тарту, 1984; Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988; Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история // Семиосфера и проблема сюжета. М.: Языки русской культуры, 1996; Лотман, Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 2000.

[65] Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995; 131; Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы. Избранные труды (Введение в тему) // Петербургская идея русской истории. Петербург — Москва. СПб., 2003; Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст семантика и структура. М., 1983. С. 227-284.

[66] Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996; Гаспаров Б.М. Академически авангардизм: Природа и культура в поэзии позднего Брюсова. М.,1995.

[67] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.

[68] Панченко А.М., Смирнов И.П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // ТОДРЛ XXVI. Древнерусская литература и русская культура XVIII – XX вв. М.: Наука, 1971.

[69] Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л.: Гослитиздат, 1940.

[70] Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во Московского государственного университета, 2000; Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX — XX вв. М.: Изд-во МГУ, 1990.

[71] Гачев Г.Д. Русский образ Индии // Гачев Г.Д. Образы Индии. М.: Наука, 1993.

Публикации в научных журналах, рекомендованных ВАК РФ:

1. Тэтик Кевсер. Городская топика в поэтике К.Д. Бальмонта // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* 2015. № 7. С. 86 – 90.
2. Тэтик Кевсер. Урбанистическая поэзия К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова. Постановка вопроса. Топика // *Историческая и социально-образовательная мысль.* 2015. Т. 7. № 5/1. С. 229 – 233.
3. Тэтик Кевсер. В. Брюсов-урбанист в оценке А. Блока // *Известия Южного федерального университета, Филологические науки.* 2016. № 2. С. 48 – 58.
4. Тэтик Кевсер. Лики городов в поэзии К.Д. Бальмонта // *Ученые записки Худжандского госуниверситета им. акад. Б. Гафурова. Гуманитарные науки.* 2017. № 3. С. 83 – 91.

Статьи в рецензируемых журналах, входящих в перечень *Scopus:*

5. Дударева М.А., Тэтик К. The national image of the world in poetics of K.D. Balmont and S.A. Yesenin: The urban space and indian cosmos // *Man in India.* 2017. Vol. 97, no. 3. P. 587 – 596.

Раздел в монографии:

6. *Kevser Tetik.* The outer space in poems by K.D. Balmont and S.A. Yesenin // *Dudareva M. A.* Mortality in Russian literature. Pushkin, Yesenin, Balmont, Bunin. Berlin: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2017. P. 23 – 34.

Публикации в других научных журналах и сборниках:

7. Тэтик Кевсер. Анализ урбанистических стихотворений В.Я. Брюсова на занятиях по русскому языку и русской литературе с турецкими студентами // Слово. Грамматика. Речь: Материалы VI международной научно-практическая конференция «Текст: проблемы и перспективы. Аспекты изучения в целях преподавания русского языка как

иностранного» (МГУ имени М.В. Ломоносова, ноябрь 2015 г.). Вып. XVI. М.: МАКС Пресс, 2015. С. 611-613.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографического списка.

Во введении обосновывается выбор темы, ее актуальность, научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, определяются цели, задачи и основные методы исследования, дана история вопроса.

В первой главе представлено теоретическое видение проблемы, акцентируется внимание на двух взаимосвязанных понятиях – «топос» и «топика».

Во второй главе предпринят детальный анализ стихотворений Бальмонта, включающих в себя разные образы городов и возможные отсылки к городскому пространству (улица, дома и т.д.).

В третьей главе внимание обращено к урбанистические стихотворения В.В. Брюсова разных лет (сборник «Tertia vigilia» (1898-1901), цикл «В стенах»; «Urbi et orbi» (1901-1903); «Stephanos» (1904-1905), циклы «Повседневность» и «Современность»; «Все напевы» (1906-1909), цикл «В городе»). Здесь максимально представлен спектр образных красок и отношений лирического героя к городскому пространству.

В четвертой главе дан сопоставительный анализ городской поэзии Бальмонта и Брюсова, в котором открываются сходства и различия в репрезентации городского пространства и в отношениях к нему лирического героя.

В поэтических опытах Бальмонта город не является центром мира, поэт больше ценит природу, стремится возвратить своего лирического героя к «четырем стихиям» (ведь человек – бессмертный сын Солнца и Океана [II, 284]). Подтверждение этому находим в стихотворении «Мне ненавистен гул гигантских городов», где автор декларирует, что ему «ненавистен гул гигантских городов», «противно... толпы движенье»: «Мой дух живет среди лесов, / Где в тишине

уединенья / Внемлю я музыке незримых голосов» [I, с.12]. Соответственно, в творчестве Бальмонта город не является центральной темой его художественного мира. Как отмечает И.Ф. Анненский, «Бальмонт боролся с городом. Он его ненавидел. Но есть экзотические души, над которыми даже в таком смысле не властны родившие их камни»[72]. В этом отношении его лирика разительно отличается от лирики урбаниста Брюсова, который первым мощно открыл пространство города для литературы Серебряного века. Не случайно один из центральных сборников Брюсова называется «Urbi et orbi» – «Городу и миру», где поэт обращается не к миру, а к «Городу и миру» и эти понятия для него равновеликие.

Если пространство в урбанистической поэзии Бальмонта представлено прежде всего экстенсивно, в движении вширь, то время – как *вечность* и *мгновение.* Именно так охарактеризовал категорию времени в поэзии Бальмонта М. Волошин (в начале 1912 г.)[73].

Пространство в поэтике Брюсова то расширяется, то сужается («Словно нездешние тени...»), а *время* по отношению к городу является фактором первостепенной важности, почти основным мерилом, так как поэт выстраивает в своем творчестве футурологическую концепцию образа города.

В заключении подводятся итоги исследования.

Общий объем работы – 194 страниц, из которых 16 страниц занимает библиография (197 наименований).

[72] Анненский И.Ф. О современном лиризме // Анненский И.Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С.382.
[73] Утро России. 1912. 11 марта. № 59. С. 2.

Глава I. Городской текст и ракурсы его интерпретации

1.1 Основные исследовательские подходы к изучению городского текста

В последние десятилетия XX в. в филологической науке проявился обострённый интерес к исследованию образа города и городских текстов в литературе, хотя литературоведческие работы на эту тему возникали уже в 70-е гг. XX в. Этот интерес в наше время был обусловлен процессом интенсивного теоретического изучения текста, развивавшегося в структуралистских концепциях Р. Барта, Ц. Тодорова, Ю. Кристевой, в трудах представителей тартуско-московской семиотической школы – Ю.М. Лотмана, Б.М. Гаспарова, В.Н. Топорова, Вяч.Вс. Иванова, Б.А. Успенского и др. В это время понятие «текст» становилось в семиотике ключевым. Лотман рассматривает «текст как *знаковую систему»*, и это явилось толчком к изучению в качестве текста практически всех художественный произведений[74].

В настоящее время в роли такого знакового текста все чаще выходит на первый план природный географический текст и городской, о чем свидетельствуют новейшие конференции и доклады[75]. Теперь этой проблемой активно интересуются не только филологи, но и антропологи, этнологи[76]. Таким образом, город как важнейший феномен культуры актуализировался в науке и представляет большой интерес для современного литературоведения.

В рамках семиотического подхода в литературоведении начинается глобальное исследование *городских текстов.* Семиотический подход к городу

---

[74]Цит. по: Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2000. С.91.

[75] Скороходов М.В. Историко-культурное пространство и формирование имиджа территории // Третьи московские Анциферовские чтения. Сборник статей. М.: Государственный литературный музей; Летний сад, 2015. С. 334 – 349.

[76] В г. Ижевске проходит уже XII Конгресс антропологов и этнологов России, где сформирована и активно работает секция **«Образы территорий: "переживания" пространства».**

становится дуалистическим, потому что с одной стороны город рассматривается как текст, а с другой стороны, как источник порождения текстов[77].

Одна из наиболее известных дефиниций, релевантных для описания городского текста, принадлежит выдающемуся филологу, представителю тартуско-московской семиотической школы Б.А. Успенскому. Для него текст – это «семантически организованная последовательность знаков»[78]. Когда мы говорим о *тексте города*, вслед за В.Н. Топоровым мы подразумеваем личностно-биографические, историко-культурные, топографические, топонимические, ландшафтные, климатические и другие урбанистические реалии, которые детерминируют процесс порождения художественных образов в произведениях[79].

Согласно М.А. Гололобову, анализ городского текста требует выхода за пределы традиционных методов литературоведческого исследования. Помимо всего прочего, при постижении текста города необходим искусствоведческий ракурс[80]. Такая теоретическая посылка наводит на мысль о комплексном подходе к филологическому знанию, которое учитывает опыт разных, смежных с литературоведением, наук. В контексте нашей проблематики именно знания из области искусствоведения позволяют распознать среди множества текстовых знаков те, что относятся к городу. Живопись, музыка, кинематограф, архитектура – все эти виды искусства являются пространством для манифестации городского текста. Без учета этих представлений о феномене города невозможно анализировать способы его художественного постижения и репрезентации в литературе. Очевидно, что исследования образа города, созданного в литературном произведении, невозможны и без опоры на собственно литературоведческие методы, как традиционные, апробированные, так и

---

[77] Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. – XVIII. – Вып. 664. Тарту, 1984. С.19.

[78]Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 16.

[79]Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 53.

[80] Гололобов М.А. Городской текст и ракурсы его интерпретации // Вестник Томского Государственного Университета, вып.1 (57), 2008. С.181.

новейшие: биографический, типологический, психологический, социологический, историко-культурный, интертекстуальный, рецептивный, герменевтический методы.

Л. Флейшман указывает на то, что городской текст, как понятие, сопряжен с амбивалентной природой города «как изображения и реальности одновременно»[81]. Вероятно, что термин «городской текст» носит диалектический характер, который предполагает взаимопроникновение категорий культуры (город) и литературы (текст). В связи с возрастающим интересом к вопросам исследования городских текстов в литературоведении и их понятийная неопределенность – «полифункциональность», вызывает необходимость в определении и уточнении «городского текста» как литературоведческого понятия. Исходя из чего, их необходимо рассматривать как целостную систему знаков и образов, находящую отражение и закрепляющуюся на уровне «строго организованной последовательности речевых единиц»[82] художественного целого, а также как специфику ключевых моментов урбанистической культуры.

Главная задача городского текста состоит в получении в литературном произведении целостного художественного образа города, где учтены специфика внешнего облика и внутреннего духа, идеи конкретного города.

Безусловно, определить четкие границы понятия "городской текст" невозможно, так как понятие городского текста подвижно. Как отметил А.В. Михайлов, изображение феномена литературы направлено на развитие, изменение материала[83].

Во многом порожденная городским мифом, укорененная в городском сознании идея города заключает в себе его высший духовный смысл, "душу" города, по мысли Н.П. Анциферова, которую характеризует городской организм как конкретную индивидуальность[84]. Иными словами, идея города представляет скрытый, имманентный смысл его бытия – то, что П. Гайденко рассматривает как

[81]Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. Мюнхен, 1981. С. 252.
[82]Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2000. С.241.
[83]Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997.С.46-47.
[84]Анциферов Н.П. Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода. Л., 1926. С.23.

феномен бытия[85].

Так же «устойчивым компонентом городского текста», как нам представляется, нужно считать городской топос, определяющий пространственные топосы, как элемент среды обитания человека. Топосы художественной структуры городского текста используют константные образы места, такие как: элементы городского пейзажа, мотив, городская тема и т.д. Имея в своей природе *составной* характер, топосы служат причиной для зарождения целой сферы смыслов, несущих в себе основную идею городского текста, где их функция определяется «продуцируемостью» смысловой заданности образов городского сознания и концентрацией в себе основной идеи, выявляющей связь внутри текста на уровне «город-человек».

Городской текст дает нам не только собственно образ города, но и образ городского *сознания*, что помогает раскрыть богатства культурной и человеческой памяти, а также стать хранилищем памяти исторической. Ю.М. Лотман указывал, что «город – это механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сополагаться с настоящим как бы синхронно»[86].

В структуре городского текста особая важность также принадлежит *концепту движения.* Необходимо отметить, что на рубеже XIX-XX вв. происходит обновление эстетической парадигмы. Новая картина мира репрезентирует город не только как бытийное пространство, но и как элемент человеческого сознания, который становится «важнейшим слагаемым» жизни. Еще стоит отметить, что уже в архаическом представлении о мире, у древних греков, например, значимость города проявлялась в *онтологическом, сакральном смысле*. Представители символизма и авангарда обращались к архаическим представлениям о городе, что формировало энтелехию этой культуры, передачу одних культурных кодов и архетипов посредством искусства.

---

[85]Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М.: 1997. С. 358-359.

[86]Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. XVIII. Вып. 664. Тарту, 1984. С.36.)

Новые эстетические течения на рубеже веков требовали осмысления не только образовавшейся картина мира, но и самого момента переходности. В связи с этим городская тема в искусстве и становление городского текста в литературе получают особую важность. На рубеже веков появляются новые концепции, новые смыслы, дается новый толчок к развитию. Городской текст перестает быть статичным и рассматривается как *система движения.*

Подчеркнем, что в последние годы в науке подвижность и открытость рассматриваются в качестве основных свойств текста как системы (Б. Гаспаров[87], Д. Ходрова[88] и другие).

1.2 Понятия «городской топос», «городской локус» и «городская топика»

Проблема городского текста включает в себя такие понятия, как городской локус, городской топос и городская топика. Некоторые исследователи включают локус в парадигму топоса, считая первое более узким по отношению ко второму, видя за локусом конкретное место в пространстве. Однако существует и другая точка зрения на этот счет, которая, как нам кажется, ближе художественной практике эпохи модернизма. Эта точка зрения связана с понятием ***топики***.

Локус (микротопос, от лат. locus – место, местоположение и франц. contrôle – проверка) как образ – структурная часть топоса, образующая его семантическое поле. Чаще всего термин *локус* означает *конкретное место* в пространстве. Некоторые литературоведы (например, В.Н. Топоров) понимают под локусом места, исключительно гуманитарно и аксиологически значимые для культуры.

[87] Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение,1996. С.319

[88] Ходрова Д. Основы поэтики литературных произведений XX в. Прага, 2001. С. 71 – 72.

Так, А.Г. Прокофьева понимает под локусом пространство, имеющее границы (дом, замок, город, сад и др.).

В естественных науках термин "локус" встречается часто, однако в филологии он возник относительно недавно: в 1960-е гг. его начали употреблять С.Ю. Неклюдов и Ю.М. Лотман. Как сегодня отмечает Т.В. Субботина, «локус – это пространство, включенное в культурный текст, имеющее привязку к конкретному месту, не бесконечное, т.е. имеющее физические размеры и границы»[89]. Отсюда следует, что локусы городского пространства имеют границы и привязку к местности. Это восприятие границы локуса точно выражено в наблюдении П.З. Гольдин: «Границы локуса определяются не только ландшафтом, но и чувством меры»[90]. Вместе с этим П.З. Гольдин определяет локус как пространство, которое субъект, персонаж текста, может лично испытывать или представить, «физически» ощутить. Локус – это место, где происходят локальные события. Классические образцы локуса жизни современного ребенка в городе: квартира, подъезд, двор, детская площадка, место катания на велосипеде и самокате (вокруг дома), выгула собаки, встречи друзей около дома. Типологически это объекты, которые принадлежат к разным классам, но их объединяет участие человека, физическая близость пространства – при этом все перечисленное многократно умножается на психологический комфорт и ощущение, что «ты дома, у дома, за домом, перед домом, рядом с домом».

Как отмечает Ю.Г. Пыхтина, пространство воспринимается человеком и воплощается в художественном произведении как некий конкретный, зримый или воображаемый образ. В художественном тексте любое пространство, имеющее пределы, называется локусом (в этом смысле термин введен и в литературоведческий обиход С.Ю. Неклюдовым). Исходя из семантической спаянности, локусы можно разделить на группы: индивидуальные, типические,

---

[89]Субботина Т.В. Локус, топос, урбоним, микротопоним: к вопросу о содержании пространственных понятий // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 24 (239). Филология. Искусствоведение. Вып. 57. С. 111-113.

[90]Гольдин П.З. Топонимика, локус и топос малых улиц в парадигме семиотики // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 11 (25): В 2 ч. Ч. II. С. 67.

пространственные образные мотивы, топосы и архетипы. Постоянно повторяющимися пространственными образами в творчестве авторов, выражающимися различными аспектами приемами варьирования компонентов - являются локусы-мотивы. Яркими примерами которых могут выступать образы углов и порогов у Ф.М. Достоевского[91] или образы моря и гор в произведениях М.И. Цветаевой[92]. Важным рассматриваемым типом локусов выступают «локусы-архетипы», характеризующиеся общими пространственными образами, бессознательно передающимися в поколениях. Подобные локусы являются основой постоянного фонда ситуаций и сюжетов, пронизывая собой весь пласт художественной литературы от мифологических истоков, до современности. Понятие топоса включает в себя пространственные образы, развитые в литературе целой эпохи или нации; например, в русской литературе таковыми являются «топос Петербурга», «топос дворянской усадьбы» и др.[93].

Топос (от греч. topos – место) – термин, введенный в литературоведческий обиход Э.Р. Курциусом. Исследователь выделял второе значение термина «топоса». В его осмыслении топос – «устойчивое клише», используемое для характеристики определенных явлений и предметов, схемы выражения определенной мысли, распространившиеся еще в античной и средневековой литературе в связи с влиянием риторики на нее. Если для ораторов топика была источником аргументов, то для писателей она стала источником стереотипных выражений. Согласно Курциусу, «топос – нечто анонимное. Он срывается с пера сочинителя как литературная реминисценция»[94].

Как отмечает А.Е. Махов, в произведении топос может выполнять функцию образа, мотива, метафоры, символа, аллегории и т.п., однако сам по себе он

---

[91]См.: Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т.1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006.

[92]См. подробнее: Галиева М.А. Трансформация фольклорной традиции в поэме М.И. Цветаевой «С моря» // Известия Южного Федерального Университета. Филологические науки. 2015. № 2. С. 31 – 36.

[93]Пыхтина Ю. Г. Школьный анализ художественного произведения в аспекте пространственных характеристик : автореф. дис. … канд. пед. наук. Самара, 2005. С.9.

[94] Теория литературы: Учебное пособие для студентов фиологического факультета высш. учеб. заведений: В 2т./ Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: «Академия», 2004. С.147.

никогда не идентичен им, поскольку находится вне произведения, во внеиндивидуальных глубинах литературного процесса[95].

В некоторых случаях, в отличие от локуса как конкретного пространственного образа, топос предстает в роли «языка *пространственных отношений*», (например, сочетания: топос смерти, бытийный топос, топос социально-исторического времени и др.) [96]. «Топосы есть не просто тематическое содержание текста, но способ развертывания той или иной темы, включая и собственно тематическое развертывание, и жанрово-композиционное развертывание, а также логико-риторическое развертывание»[97]. В данных высказываниях категория топоса приобретает более абстрактные характеристики.

Как пишет А.Г. Маслова, топос – характерный для многих художественных текстов и признанный в культурно-историческом сознании анализируемой эпохи образ, связанный с выражением определенной идеи (причем под «образом» здесь понимается целый «спектр образов», сопутствующих данной идее), а также традиционный способ развертывания определенной мысли[98].

Итак, за понятием топос кроется «значимая семиотическая, культурно-типологическая единица», характеризующаяся в тексте в виде художественного образа и имеющая пространственные элементы[99]. В отличие от локуса, топос – это открытое пространство, место развёртывания смыслов, следствие ряда отношений: «человек – пространство – культура»[100].

Ю.М. Лотман разделяет пространства на *открытые* и *закрытые* локусы. Как правило, закрытые пространственные образы называются локусом, а открытые

---

[95]Словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С.264.
[96]Прокофьева В.Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского гос. ун-та. 2005. № 11. С.88.
[97]Хазагеров Г. Топос vs. Концепт: к изучению топосферы культуры // Известия Южного Федерального Университета. Филологические науки. 2008. № 3. С.24.
[98]Маслова А. Г. Поэтика времени и пространства в русской поэзии последней трети XVIII века: дис. … доктор. филол. наук. Киров, 2014. С.47,48.
[99]Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: пособие. Гродно: ГрГУ, 2008. С.107.
[100]Мартин Б. Рингхэм Ф. Словарь семиотики / пер. с англ. М.: ЛИБРОКОМ, 2010. С.256.

топосом. Однако пространственные образы могут называться и локусом и топосом, в соответствии с пониманиями национального символа[101].

Совершенно иначе вопрос стоит относительно понятия топики. По определению А.А. Булгаковой, топика (лат. topica) – «это совокупность топосов в определенном тексте», текстов писателя, литературного направления, это «метаязык культуры»[102].

Изучение топики связано с философским трактатом Аристотеля «Topika», посвященным изучению топов (topos, мн. ч. topoi), т. е. общих приемов логического мышления, используемых в диалоге, способствующих достижению истины (в нем поставлена проблема «диалектического» подхода к материалу). Кроме этого, этот термин связан с сочинениями о топике как о применении общих мест в риторике Цицерона – «De inventione» и «Topica»[103].

Категорию топики разрабатывал в своих статьях и А.М. Панченко, включая ее в «*национальное аксиологическое пространство*. Таким образом, топика в целом, и городская топика в частности, со временем приобретала в различных исследованиях онтологический характер, воспринимаясь взаимодействием космической и художественной действительностей. В связи с вышеизложенным необходимо еще раз подчеркнуть, что в культурологическом дискурсе город представляется как нечто *сакральное*, о чем в свое время подробно писал М. Элиаде[104]. Таким образом, городской топос, как и всякий другой, может соединяться с мифологическими образами и приобретать архетипический характер.

---

[101]Прокофьева В.Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестн. Оренб. гос. ун-та. 2005. № 11. С. 87–94.
[102] Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: пособие. Гродно: ГрГУ, 2008. С.103.
[103] Цицерон. Топика // Цицерон. Эстетика. Трактаты. Речи. Письма. М., 1994. С. 56–81.
[104]Элиаде М. Космогоническая модель построения города // Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре / пер. англ. Е.В. Сорокиной. Киев: София; М.: Гелиос, 2002. С. 43-44.

1.3 Поэтика художественного времени и пространства

Образы, лики города занимали большое место в литературе начала XX в., что связано с глобальным процессом урбанизации. Сам человек и герой литературы модернизма ощущали себя в новой системе координат, в новом пространстве. Городская тема стала остро звучать с точки зрения новой физики и метафизики. Последнее связано с самой идеологией символизма, когда художников слова привлекали «миры иные», неведомые пространства и, следовательно, образы городов наполнялись метафизическим смыслом («тихий Амстердам» с перезвоном колоколен или загадочный архаический Толедо Бальмонта, ревущий *город-зверь* Брюсова). Символистская модель города и, шире, пространства связана, во-первых, с общей системой двоемирия, космологическими представлениями (пространство не плоское, бытовое); во-вторых, с концептом «мироздания», включающим в себя понятия «вселенная», «вселенский», «свет» и др.[105].

Город предстает перед читателем не только как мастерская настоящего и грядущего, но и как хранилище былого. Город - место встречи разных культур и в прошлом, и в настоящем, и в будущем[106]. Как отмечает М.М. Бахтин, пространство, конкретная локальность, как арена истории, создает живую и наглядно видимую связь времен: следы прошлого, настоящего и семена, возможности будущего (здесь был когда-то «великий город», «здесь будет город заложен»)[107].

В *урбанистической литературе* при анализе художественного текста не только время, но и пространство, его типы играют значимую роль в постижении поэтики в целом. В отношении пространства верно наблюдение М.М. Бахтина о том, что в литературно-художественном образе события – *время и пространства – неразделимы*. Пространство как место свершения и время его протекания

[105]Панова Л.Г. Пространство и время в поэтическом языке О. Мандельштама: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1998.
[106]Анциферов Н.П. Современные города. Ленинград: Брокгауз-Ефрон, 1926. С.18.
[107]Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т.3: Теория романа (1930-1961 гг.). М.: Языки славянских культур, 2012. С. 246.

образуют неразрывное единство образа события. Пространство характеризуется *временными* признаками, а время – *пространственно-зримыми* приметами, органически сочетающимися с признаками пространственного целого[108].

Категории пространства и времени являются универсальными категориями человеческого бытия и выступают необходимыми атрибутами существования всех предметов и процессов окружающего мира, существенными компонентами жизни и сознания. В связи с этим они всегда вызывали научный интерес исследователей разных областей знаний (гуманитарной и естественно-научной)[109]. Пространство неотделимо от всех остальных ракурсов окружающего мира, с которым тесно взаимодействует человек. Поэтому и в отношении пространства верно высказывание М. Хайдеггера о том, что «чем шире и радикальнее человек распоряжается покоренным миром, чем объективнее становится объект, тем субъективнее, т.е. выпуклее, выдвигает себя субъект, тем неудержимее наука о мире превращается в науку о человеке, в антропологию»[110].

Художественное время и художественное пространство являются важнейшими типологическими категориями поэтики в целом; это важнейшие характеристики для восприятия художественного образа, организующие композицию текста и обеспечивающие целостное восприятие произведения и самобытной художественной действительности[111].

Специальные исследования о художественном времени и пространстве появляются уже в начале XX в. Важнейший вклад в изучение поэтики пространства внесли исследователи П. Флоренский, М.М Бахтин, Ю.М. Лотман, Е.М. Мелетинский. Проблема субъективного восприятия времени, зависимости его от точки зрения наблюдателя характерна для философии и науки именно прошлого двадцатого столетия, хотя определенные предпосылки такого подхода складывались еще на рубеже XVIII-XIX вв. Для углубленного восприятия

---

[108]Там же. С. 281.

[109]Король Л.П. Время и пространство как формообразующая категория художественного текста // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. №9. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/vremya-i-prostranstvo-kak-formoobrazuyuschaya-kategoriya-hudozhestvennogo-teksta (дата обращения: 22.09.2016).

[110]Хайдеггер М. Время картины мира // Новая технократическая волна на Западе. М.1985. С.227.

[111]Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти тт. М.: Советская Энциклопедия, 1978. Т. 9. 772–780.

поэтики большое значение имеет труд П.А. Флоренского «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (1924, опубликован в 1993) и работа М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» (1924, опубликована в 1979), где содержатся понятия «пространственной формы героя» и «временного целого героя». Далее обозначим работу М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (написана в 1930-е гг.). Затем с 1960 - 1970-х гг. интерес к проблеме усиливается: возникают отдельные разделы о пространстве и времени в работах Д.С. Лихачева о поэтике древнерусской литературы, ряд статей на эту тему Ю.М. Лотмана, а также исследования М.И. Стеблин-Каменского, В.Н. Топорова и А.М. Пятигорского о времени и пространстве в мифе[112].

Отличительной особенностью отраженного в литературе географического пространства является его роль в культурном ландшафте. В литературе *культурный ландшафт* воспринимается как информация, сохраненная в символической форме, которая в некоторой степени функционирует как нарратив. Согласно О.А. Лавреновой, в культурном ландшафте литература *выполняет функцию сохранения*, аккумулируя (в меру своих возможностей) системы устойчивых культурных значений объектов географического пространства. Являясь одним из самых ярких источников вторичной информации при познании среды индивидуальным сознанием, литературные произведения, пережившие свое время, несут в себе *узор пространственных связей*, *смыслов,* эмоциональных стереотипов и символов, бытовавших в определенной культуре столетия назад. Значит, в этой связи можно поставить вопрос об архетипах, культурных кодах, связанных с пространством вообще. Отраженное в литературе пространство выполняет роль «*пространственной памяти*» для культурного ландшафта и отвечает за непрерывность процесса формирования и существования пространственных образов[113].

---

[112]Рудь И.Д., Цукерман И.И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С.182.

[113]

С.21.

В художественной литературе отражается также мифологическое пространство (отражающее географию мифологии), которое тесно связано с историческим[114].

В своей работе «Формы времени и хронотопа в романе» М.М. Бахтин рассмотрел основные виды пространственно-временных отношений в прозе от Античности до XIX в. Впервые он ввел в теорию литературы непосредственно термин "хронотоп", распространив его на искусство слова из математического естествознания и философской биологии XX в.[115] Значение термина «хронотоп» Бахтин раскрывает следующими словами: «Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда – в литературоведение – почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Эту неразрывность мы и находим во «встрече», в «дороге», в «замке» и пр. Таков «хронотоп»»[116]. По Бахтину, хронотоп обозначает взаимосвязь временных и пространственных координат художественного текста…» Пересечением рядов времени и пространства и «характеризуется художественный хронотоп»[117]. Таким образом, рассматривая время как *четвертое измерение* пространства, Бахтин акцентировал внимание на полной взаимозависимости и «неразрывности пространства и времени»[118]. Представляя время «*четвертым* измерением», Бахтин акцентировал внимание на полной взаимозависимости и «неразрывности пространства и времени».

Согласно трудам Бахтина, в понимании хронотопа центральной является его «аксиологическая направленность». Функция его в произведении состоит в выражении смысла и личностной позиции автора: «Вступление в сферу смыслов совершается только через ворота» времени и пространства. По мысли ученого, именно хронотопом определяются жанры и жанровые разновидности

---

[114] Там же.
[115]Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 295.
[116]Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т.3: Теория романа (1930-1961 гг.) // К «Роману воспитания». М.: Языки славянских культур, 2012. С. 288.
[117] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 43.
[118]Там же.

произведений. В связи с этим, он поделил хронотопы на «идиллические», «мистериальные», «карнавальные», хронотопы «дороги», «порога», «провинциального городка» и др.[119]

Образы времени – как определяет В.Е. Хализев – разделяются на следующие группы: биографические образы времени, как то, детство, юность, зрелость и т.д.; исторические образы – крупные события в жизни общества, характеристика смены эпох; космические образы – вселенская история и мировоззрение вечности; календарные образы – будни, праздники, смены времен года; суточные – а также образы представления о статичности или динамике, отношения прошлого, настоящего и будущего[120]. Пространство и время имеют в различных литературных произведениях – разное отражение. В лирике, они носят преимущественно характер мотивов и лейтмотивов, приобретающих характер символизма и обозначающих картину мира, а в прозе – являются сюжетной основой[121].

Художественное пространство, по П. Флоренскому, «своеобразная реальность, насквозь организованная, … имеющая внутреннюю упорядоченность и строение»[122].

Изучая поэтику пространства художественного произведения, В. Топоров приходит к выводу о том, что текст и пространство не просто находятся во взаимосвязи, но взаимозависят друг от друга[123].

Разные типы locus'ов и их взаимодействие отлично показаны, с точки зрения теории литературы, в работах Лотмана о Гоголе[124]. Художественное пространство и время играют важную роль в создании сюжета в художественном прозаическом тексте[125].

---

[119]Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 391, 399, 406.
[120]Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 213.
[121]Там же. С. 214.
[122] Флоренский П.А. Исследования по теории искусства // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. URL: http://philologos.ru/florensky/fl_space.htm (дата обращения: 20.08.2016).
[123] Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура М., 1983. С. 227.
[124] Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С.251-292.
[125]Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т.3: Теория романа (1930-1961 гг.) // К «Роману воспитания». М.: Языки славянских культур, 2012. С. 289

По мнению Ю.М. Лотмана, пространство в произведении представляет собой модель вселенной писателя, «выраженную на языке его пространственных представлений»[126], «континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие»[127]. Пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические – и «метафорически принимает на себя выражение совсем непространственных отношений в моделирующей структуре мира»[128].

На уровне сверхтекстового, чисто идеологического моделирования язык пространственных отношений оказывается одним из основных средств постижения действительности. Понятия «высокий – низкий», «правый – левый», «близкий – далекий», «открытый – закрытый», «отграниченный – неотграниченный», «дискретный – непрерывный» оказываются материалом для построения культурных моделей с совсем не пространственным содержанием и получают значение: «ценный – неценный», «хороший – плохой», «свой – чужой»…[129].

Наряду с понятием «верх – низ» существенным признаком, организующим пространственную структуру текста, является оппозиция «замкнутый – разомкнутый». Замкнутое пространство интерпретируется в текстах в виде различных бытовых пространственных образов: дома, города, родины. Оно также наделено определенными признаками: «родной», «теплый», «безопасный», противостоит разомкнутому «внешнему» пространству и его признакам: «чужое», «враждебное», «холодное». Возможны и противоположные интерпретации[130].

Д.С. Лихачев отмечает, что «время отвоевывает и подчиняет себе все более крупные участки в сознании людей», а также указывает на стремление весь мир воспринимать через время и во времени. Литература становится «искусством

---

[126] Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С.252.
[127] Там же. С. 258.
[128] Там же. С. 22-23.
[129] Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С.160-161.
[130] Там же. С.167-168.

времени», которое является его «объектом, субъектом и орудием изображения»[131]. С развитием представления о времени как таковом историческое понимание материального и духовного мира захватывало собой науку, философию и все виды искусства. Однако в литературе все сильнее высказывается понимание многообразия форм движения разнообразия его единства во всем мире. Итак, по мнению Лихачева, литература по сравнению с любым другим искусством в большей степени становится искусством времени[132].

«Характер условности литературного времени и пространства в сильнейшей степени зависит от рода литературы. В лирике эта условность максимальна; в лирических произведениях может, в частности, вообще отсутствовать образ пространства (например, в стихотворении Пушкина «Я вас любил...»). В других случаях пространственные координаты присутствуют лишь формально, являясь условно-иносказательными» … («Пророк» Пушкина, «Парус» Лермонтова)».

«С художественным временем лирика обращается так же свободно. Сложное взаимодействие временных пластов» – явление, наблюдающееся постоянно, как-то: взаимодействие настоящего и прошлого («Когда для смертного умолкнет шумный день...» А.С. Пушкина), прошлого, настоящего и будущего («Я не унижусь пред тобою...» М.Ю. Лермонтова)», вечности и человеческого существования («С горы скатившись, камень лег в долине...» Ф.И. Тютчева). Однако, не редко в лирике встречается и полное отсутствие значимого образа времени, хорошим примером являются: стихотворения Лермонтова «И скучно и грустно» или Тютчева «Волна и дума» – временная координата которых может быть определена словом «всегда». С другой стороны, произведение может трактовать и особо острое восприятие времени лирическим героем, примером чего может являться поэтика И. Анненского, в которой даже названия говорят о подобном восприятии: «Миг», «Тоска мимолетности», «Минута». Тем не менее, в

[131]Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени // Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Л.: Худож. лит., 1987. Т. 1. С. 213.
[132] Там же.

любом контексте восприятия лирическое время величина не только условная, но и зачастую абстрактная[133].

С точки зрения художественной условности литературное время, как и пространство, может быть конкретным или абстрактным. Абстрактным можно называть такое пространство, которое обладает высокой степенью условности и которое воспринимается как пространство «всеобщее», с координатами «везде» или «нигде». Например, пьесы Шекспира зачастую не имеют вообще места действия («Двенадцатая ночь» или «Буря»), или оно настолько «ничтожно», что не оказывает на характеры и обстоятельства сюжета никакого влияния («Гамлет», «Отелло» и др.). Но существуют и примеры произведений с конкретным пространством, оно привязано к топографическим реалиям и имеет активное влияние на структуру сюжета в целом – это характерно, в частности, для русской литературы XIX в. Для произведений этого периода характерны выписанные с особой тщательностью образы Москвы, Петербурга, уездных городов или усадьбы.

Время и пространство в литературе несет в себе условность, которой подчиняются разные формы организации художественного мира. Возвращаясь к положению из работ М. Бахтина, подчеркнем, что хронотоп в литературе имеет существенное *жанровое* значение[134].

Лихачев разделяет художественное время по жанрам литературы. По его словам, «лирическая песня поется о настоящем, сказка же рассказывает о прошлом, о том, что было когда-то и где-то»[135]. Прошедшее время, которое характерно для сказок, находится в тесной связи с сюжетом. В связи с этим «время отчитывается от последнего события: через год, через день, на следующее утро»[136]. Это замкнутое время сказки – замкнуто не только в себе, но и в каком-то

---

[133]Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения // Художественное время и художественное пространство. М.: Флинта: Наука, 2011. С. 98-99.

[134] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. С. 235.

[135] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967. С.230.
Подробный комментарий см.: Галиева М.А. Искатели «иного царства» в русской культуре периода Первой мировой и Гражданской войн: В. Хлебников, Е.Н. Трубецкой // Проблемы истории, филологии, культуры. 2015. № 2 (48). С. 226 – 231.

[136] Там же.

«нездешнем» пространстве: «в некотором царстве», «в некотором государстве»[137], которое отсылает к чему-то идеальному, запредельному (лежит за пределами данного, физического, как у Пушкина в «Руслане и Людмиле»). В сказке художественное время и художественное пространство находятся в тесном соприкосновении[138].

Анализ пространства и времени в художественном тексте – это не самоцель. Его конечным результатом является влияние конкретного хронотопа на ощущения лирического героя. В зависимости от того, насколько гармонично/дисгармонично и активно/пассивно это пространство, изменения какого характера оно привносит в его судьбу, и какую он им дает субъективную оценку – выписывается его характер в сюжете. Каждый образ мира составлен из личного опыта, научения, воображения и памяти. Места, в которых мы живём или бывали; миры, о которых мы читали или знакомые нам из изобразительного искусства; продукты воображения и фантазии – всё это создаёт наши образы природы и человечества[139].

В поэзии присущие автору представления о различных сторонах действительности образуют в совокупности систему образов, воспринимаемую нами как художественную реальность, внутри которой существует лирический герой. В художественном произведении в хронотопе преобладает связь между человеком и пространством на *эмоциональном* уровне; привязанность человека к «своему» месту. Пространство выступает как «способ видения, познания и понимания мира», позволяющий собрать воедино наши привязанности и связи.

Литература, поэзия в частности, дает возможность *ретроспективного* анализа динамики представлений о пространстве, существовавших в элитарных социальных слоях культуры. Поэзия также является емким источником знаний о

---

[137] Там же. С.232.
[138] Там же. С.233.
[139]Санникова Т.С. Теоретические основы литературоведческих понятий «пространство» и «время». URL: http://modern-j.ru/domains_data/files/6/Sannikova%20T%20S%20Osnovnoy%20razdel.pdf (дата обращения: 29.09.2016).

геокультурном пространстве в целом и о конкретных культурных ландшафтах[140]. В связи с этим поэзия специфична в освоении пространства. Поэтические тексты, пронизанные пространственными реалиями, беспредельно многообразны: в них представлены образы замкнутого и открытого, земного и космического, реального и воображаемого пространства.

1.4 Городской текст как культурный код к пониманию эпохи модернизма

Художественный мир, как пишет Д.С. Лихачев, – это «пересозданная» онтология, авторизованная картина бытия, своеобразие которой определяется «теми задачами, которые художник ставит перед собой»[141]. Сходным образом понимает «мир произведения» В.Е. Хализев: «Мир литературного произведения – это воссозданная в нем посредством речи и при участии вымысла предметность. Он включает в себя не только материальные данности, но и психику, сознание человека, главное же — его самого как душевно-телесное единство»; «мир произведения — это художественно освоенная и преображенная реальность»[142].

«Культура организует себя в форме определенного пространства-времени и вне такой организации существовать не может»[143]. «Пространственные представления универсальны уже в силу того, что связаны с простейшим и самым неотъемлемым опытом людей, базируются на физиологии человеческого тела – его размерах, замкнутости и асимметрии[144]».

---

[140] Лавренова О.А. Географическое пространство в русской поэзии XVIII – начала XX вв. (Геокультурный аспект) // Художественная литература как источник знаний о взаимоотношении культуры и пространства. М.: Институт наследия, 1998. С.56.
[141] Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 76.
[142] Хализев В.Е. Теория литературы. Учеб., 2000. С. 157, 158.
[143] Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 179; ср. также: Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 253. У Успенского ссылка на кн.: Shapiro M. Style // Anthropology Today. Chicago, 1953. С.178.
[144] Там же. С. 176.

Культурный код – это ключ к пониманию данного типа культуры[145]. Понятия «код» и «культурный код» являются одними из основных понятий в семиотике. Ю.М. Лотман определяет содержание «культурного кода» как «взрыв» или «постепенное движение». В понимании Ю.М. Лотмана «взрыв» представляет собой связь как минимум двух знаков культуры. Знаки взаимовлияют друг на друга: они могут сталкиваться в семиотическом пространстве как целиком тождественные или совершенно несоприкасаемые. Смысловое пространство обладает памятью о своих прошедших состояниях и возможным «предчувствием» будущего. Смысловой компонент, прошедший момент взрыва, меняется. Он приобретает четкие границы и более высокий уровень унификации[146].

Городской текст нередко выступает в роли культурного кода. Как отметил еще Н.П. Анциферов, «ведь познание города – путь к познанию нашей культуры» <…> Город – выразитель ряда сменяющихся культур»[147]. Этот культурный код в большой мере воплощается в художественной практике начала XX в. Однако здесь необходимо учитывать всю поэтическую несхожесть почерков поэтов-символистов, как и вообще модернистов. Так, например, В. Брюсов заявлял о любви к урбанистическому миру («Urbi et Orbi»), а К. Бальмонту был «ненавистен гул гигантских городов», но в то же время он благосклонно относился к *древнему лику* того же Толедо.

По словам И.И. Евлампиева, город – это не просто место для жизни людей, но и сложный культурный феномен, который выражает важнейшие составляющие той национальной культуры, в которой он существует. Такое существование в городском феномене обеспечивает культуре трансляцию от одного поколения к другому. В связи с этим Лотман назвал город «сложным семиотическим механизмом, генератором культуры» [148].

С помощью своей функции культурной трансмиссии город сохраняет культурные традиции. В этом ключе консервативно-охранительная роль города

---

[145]Кононенко Б.И Большой толковый словарь по культурологии. 2003. URL: http://terme.ru/dictionary/1170/word/kulturnyi-kod (дата обращения: 14.03.2016).
[146] Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: «Искусство–СПБ», 2010. С. 8.
[147]Анциферов Н.П. Современные города. Ленинград: Брокгауз-Ефрон, 1926. С.25-26.
[148]Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история. М., 1996. С.212.

может подавлять все новации. Обычно такую роль играют небольшие провинциальные города, борющиеся с засильем «столичной моды». Наоборот, крупные, столичные города, как правило, выполняют роль «локомотивов» культурного развития[149].

Как отмечает современный автор диссертации, пространство города является «естественным генератором» культурныхи литературных мифов[150]. Городские мифы свидетельствуют о *метафизическом уровне* бытия города и выступают в качестве той культурной, "внеположенной реальности", которая моделируется в литературном тексте о городе и является его цементирующим началом. По мнению другого исследователя, перевод «материальной данности в сферу символического означивания и формирования особого языка написания возможно именно благодаря наличию метафизического элемента, и рождение текста без него немыслимо»[151].

Культурный миф города предстает нам как система представлений, в которой происходит интерпретация главных составляющих истории города, его архитектурной среды, его культурной традиции[152].

Образ города и постижение городского пространства в значительной мере определяется культурными доминантами и социальными контекстами[153]. Как писал Г.П. Зиновьевич, «семиотика городского пространства соприкасается с аксиологией, она тесно связана с социальным пространством как освоенной частью пространства природы. В отличие от природного, городское пространство имеет особую структуру, подчиненную задачам и функциям человеческой деятельности. В мифо-ритуальном ключе город как бы упорядочивает сакральные, социальные и частные формы жизни.

---

[149]Евлампиев И.И. На грани вечности. Метафизические основания культуры и ее судьба // Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 1. СПб., 1993. С.7-25.
[150]Бобраков-Тимошкин А.Е. "Пражский текст" в чешской литературе конца XIX – начала XX веков: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. С.49.
[151]Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003. С.35.
[152]Евлампиев И.И. На грани вечности. Петербург, Москва, Рим: взаимосвязь культурных мифов (город как смыслообразующий центр культуры) // Человек и город пространства, формы, смысл. Екатеринбург: изд-во «Архитектон», 1995. С.215.
[153]Человек и город пространства, формы, смысл. Екатеринбург: Архитектон, 1995. С.7.

Итак, одним из пространственных объектов, которых выполняют важную функцию в архитектонике художественного произведения, является город[154]. Это не удивительно, если принять во внимание важность роли, которую играет город в истории и культуре человечества в целом.

[154] Бобраков-Тимошкин А.Е. "Пражский текст" в чешской литературе конца XIX – начала XX веков: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. С.3.

Глава II. Городская топика в поэзии К.Д. Бальмонта. Поэтика пространства и времени

2.1 Отклики на историческую реальность в городской поэзии К.Д. Бальмонта (московский и испанский тексты)

Первый теоретик урбанизма и писатель-урбанист А. Белый открыл тему города в новой литературе начала XX в. – с исторических и метаисторических позиций, создавая образы двух меняющихся российских столиц. «Значимость видоизменений пространства города в те годы осознавалась многими теоретиками и практиками искусства и литературы»[155]. Не обошел стороной эту тему и К.Д. Бальмонт, создавая в своей поэзии многомерный образ города в разных преломлениях – от реального, исторического до мифологического и архаического.

Поэзию Бальмонта исследователи уже рассматривали в контексте русской национальной культуры, уделяя большое внимание историко-философскому и мифологическому аспектам[156]. Однако, учитывая тягу поэта к странствиям и увлеченность мировым культурным наследием в целом, его обширную переводческую деятельность, представляется необходимым рассмотреть в аспекте исторического, космического и архетипического образы городов, воссозданные Бальмонтом в его циклах. Поэт много ездил по разным странам, с 1902 г. он посетил почти все известные города Европы, образы которых в той или иной мере запечатлелись в его поэзии разных лет. Само странничество поэта, на наш взгляд, отчасти подтолкнуло его к написанию сборника «Литургия красоты», который вышел в 1905 г., – тогда Бальмонт возвратился домой. И уже в этих

[155] Володина Т.И. Пространство города в русском изобразительном искусстве и литературе первых десятилетий XX века: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2013. С.6.
[156] Галактионова Н.А. Национальная картина мира в поэзии К. Д. Бальмонта: автореф. дис. … канд. филол. наук. Тюмень, 1998.

«стихийных гимнах» он воссоздает универсальный образ таинственного города, города «Золотых ворот», он часто обращается к городам Атлантиды («Боль, как бы ни пришла, приходит слишком рано»), вовсе не существующим, но важным для поэта. Рассмотрим различные аспекты в изображении городского пространства.

В стихотворении «В глухие дни» (1900 г., сборник «Горящие здания») город выступает как символ, предсказание смутного времени. С одной стороны, Бальмонт, находившийся под влиянием исторического труда «История государства российского» Н.М. Карамзина, поэтически воссоздал образ тревожного времени, дней смуты. Он апеллирует к периоду с 1598 по 1613 г. – тяжелейшему, кровавому времени в жизни России. Указание на конкретный временной исторический отрезок дается в самом начале стихотворения: *«В глухие дни Бориса Годунова, / Во мгле Российской пасмурной страны»*[157]. С другой стороны, образ города наполнен архетипическим смыслом, он метаисторичен, и на это указывают символы двух солнц и двух лун:

Толпы людей скиталися без крова,
И по ночам *всходило две луны*.

Два солнца по утрам светило с неба,
С свирепостью на дольный мир смотря. [II, с.20]

Само соположение *двух лун* и *двух солнц* наводит на мысль о перевернутости и зеркальности мира. По народным представлениям, устройство *того света* подается с обратным коррелятивом[158], а у Бальмонта выходит так: что происходит на земле, то и на небе: битва воинств неземных творится в реальном географическом пространстве. Именно это и страшно, это и захватывает – метафизическое выражено сильнее физического.

В стихотворении «В глухие дни», в котором воплощен конкретный исторический сюжет и дан ряд фольклорных, архетипических образов, Москва

[157] Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. Изд. 3-е. М.: Скорпион, 1908. Т.2. Горящие здания. С.20.
[158] Неклюдов С.Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov8.htm (дата обращения: 14.01.2017).

представлена в апокалипсическом ракурсе: каждый дом как вертеп, небо окрашено в алый кровавый тон и т.д. Бальмонт описывает страшный голод того времени, постигший Московское царство: *«…И вопль протяжный: «Хлеба! Хлеба! Хлеба!» / Из тьмы лесов стремился до царя…»*[159]. Правление Бориса Годунова ознаменовалось великим голодом, вызванным тремя неурожайными годами подряд – с 1601 по 1603. Бальмонт в своем стихотворении эти тревожные годы подает через образность «тройных туч»: *«…И небеса, таясь меж туч тройных…»*[160]. Историческая «рамка», конечно, важна для понимания образа Москвы, и для этого поэтом используются самые мрачные краски, колоративы «красный» и «черный». С каждой строфой ситуация все больше нагнетается, при этом акцент делается на ключевой беде – ужасающем голоде: *«На улицах иссохшие скелеты / Щипали жадно чахлую траву, / Как скот, - озверены и неодеты… / Гроба, отяжелевшие от гнили, / Живым давали смрадный адский хлеб, /Во рту у мертвых сено находили»*[161]. При этом голод приобретает какой-то страшный метафизический смысл, который раскрывается и через концепт «сна».

Картины минувших дней вспоминаются как некий ужас, который может быть только во сне. Парадигма сна и битвы (то ли на земле, то ли на небесах) выступает как некая метафора, как образ какой-то другой жизни, увиденной в бессознательном состоянии, являющейся поэту некой имагинацией. Москва в стихотворении выступает как город разрушенный и низвергнутый: *«…От бурь и вихрей башни низвергались» / И небеса, таясь меж туч тройных, / Внезапно красным светом озарялись, / Являя битву воинств неземных…»*[162].

В данном стихотворении мы видим описание бед людских и реакцию мудрых людей на эти бедствия («старцы ждали»), пребывающих в ожидании роковых несчастий («качая поседевшей головой»). Все это знаки тревожных перемен. Дальше Бальмонт вводит образ космический и тоже апокалипсический – образ кометы. Здесь комета преподносится не просто как космическое тело, а как

---

[159] Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. Изд. 3-е. М.: Скорпион, 1908. Т.2. Горящие здания. С.20.
[160] Там же.
[161] Там же.
[162] Там же.

знак *Всевышней воли* и какой-то жестокой справедливости. Этот символ стал одним из основных в целом для всей поэзии начала XX в. (ср. у М. Волошина, А. Блока[163]).

В финальном четверостишии описывается появление Григория Отрепьева, т.е. самозванца, посягающего на царскую власть (можно сказать, что Божию): *«…И в эти дни Димитрий встал из гроба, // В Отрепьева свой дух переселя»*[164]. Таким образом, Бальмонт описывает шестилетий период (1598-1604) смутного времени российской истории, подавая это через несколько планов – реальный и онтологический.

Ю.М. Лотман в статье «Символика Петербурга и проблемы семиотики города» выделяет два типа городов – с концентрической (Москва) и эксцентрической (Петербург) структурой[165]. «Концентрическое положение города, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает сакральным местом, где встречаются небо и земля, т.е. «вечным городом»»[166]. Такое наблюдение вполне подтверждается и стихотворением «Благовещение в Москве», в котором образ Москвы многомерен и представлен по горизонтали и по вертикали. В начале XX в. в литературе и искусстве вполне сформировались три лика Москвы: Москва сакральная; Москва бесовская; Москва праздничная[167]. Москва дней смуты – Москва глубокой древности, минувших дней. Реальная Москва, с учетом художественного преломления, конечно, для Бальмонта все-таки иная: позитивная, светлая, живая:

А во рвах живет земля
Молодой травою. [IV, с.39]

---

[163] Барышникова И.Ю. Апокалиптический образ падающей звезды (кометы) в русской поэзии // Теория и практика общественного развития. 2012. № 2. С. 382 – 386.
[164] Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. Изд. 3-е. М.: Скорпион, 1908. Т.2. Горящие здания. С.20.
[165] Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В. 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т.2. С.9.
[166] Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М.: Владос, 1996. С.263.
[167]Шурупова О.С., Попова Е.А. Московский и провинциальный сверхтексты русской литературы в произведениях современных авторов // Вестник Воронежного государственного университета. Филология. Журналистика. 2014. № 3. С.41.

В отличие от стихотворения «В глухие дни», в стихотворении «Благовещение в Москве» (1903 г., сборник «Только любовь») Москва выступает как некое *сакральное и светлое пространство*. В.Н. Топоров отмечает, что в художественном тексте Москва и московское пространство выступает как «нечто органичное, естественное, почти природное (отсюда обилие растительных метафор в описаниях Москвы), возникшее само собой, без чьей-либо воли, плана, вмешательства…»[168]. Это применимо к бальмонтовской Москве. В стихотворении «Благовещение в Москве» присутствует много *растительных концептов* – «вербы», «почки», «цветочки», «синенькие цветки», «молодая трава», «чуть пробившаяся трава». Здесь *вербы* – это знак приближающегося праздника Пасхи, символ не только природный, но и религиозный, метафизический. В стихотворении все дается через призму живой природы, ее дыхания и движения, на что указывают глагольные формы — «забелели», «закраснели». Отсюда можно сделать вывод о том, что главный мотив религиозного праздника Благовещения – Воскресение, Оживление.

Образ Москвы непосредственно связан с Благовещением и, значит, *горним* пространством. Кремль означает своеобразную Мировую Ось, что, стоит отметить, вполне соответствует сакральной *космической идее*, заложенной в строительстве русских городов и храмов в целом[169].

В этом стихотворении красный цвет дан с особыми коннотациями: на фоне общей картины весны мы видим почки, которые стали красненькими, «закраснелись почки». Синий цвет делает картину неземной, связанной со всем миром, в этих красках мир преломляется, преображается и улучшается. Отношение поэта к городу тоже меняется: «И повсюду нега», нежность; он видит теперь мир нежным, живым, цветущим. Здесь также Бальмонт обращается к

[168] Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы. Избранные труды // Петербургская идея русской истории. Петербург — Москва. 2003. С. 20.
[169] Успенский Б.А. Крест и круг: Из истории христианской символики. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 225-258.

историческому прошлому, к старой Москве (старый Кремль), но дает ее в перспективе, связывая город прежних дней с новым.

Лирический герой соотносится со стихией смеха, несколько раз появляются концепты смеха и радости: «Я смеюсь, и я живу», «благовестие и смех», смех связывается с самым широким понятием – с жизнью. Жизнь в герое пробуждается заново, оттого что празднуется Благовещение, оттого что ликует сама природа. Лирический герой неотделим от природного пространства: «Я смеюсь, и я живу, / *Солнце в каждом взоре».* Яркий образ солнца, которое наполнило «взор», выступает как некая высшая абстракция, связанная с космическим подходом поэта к поэтической действительности. Бальмонт показывает величие описываемого праздника: все связано с небом, Христом, с верой и с Богом, само пространство Москвы начинает по-новому диалогизировать с лирическим героем и читателем.

Наконец, у Бальмонта мы встретим и совсем другую Москву, окрашенную в интимно-лирические тона. В стихотворении «Москва» (1926), содержащем отсылку к известному пушкинскому «Москва...как много в этом звуке», Москва увеличивается до пределов всей России. С одной стороны, герой доволен собственным домом, тихим уголком, деревней, где в каждой бабочке – вся Россия:

Зачем Москва? Но я в деревне,
В моей, рожден, люблю ее.
В ней мать, отец, в ней всё мое.
Подобна сказочной царевне
Любая бабочка в саду.
Здесь всю Россию я найду[170].

С другой стороны, герой переносится душой именно в Москву, впитывая на каком-то *генетическом культурном* уровне пушкинские строчки, и отсюда итог – «я ей живу». Важно упоминание «внуков и дочерей»:

[170] Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л., 1969. С.491.

Так я шептал, – *внемлите, внуки*
Мои, от дочери моей, –
Дивясь, шептал на утре дней:
"Москва! Так много в этом звуке?"
А ею жил. И ей живу.
Люблю, как лучший звук, Москву![171]

Это не просто реалия, это символ связи, родства, таинства поколений. Здесь вспоминается точное наблюдение И.П. Смирнова о том, что человек, художник слова обращается не только к вчерашнему, но и позавчерашнему дню в искусстве, т.е. к архаике, прорастающей сквозь повседневность: «В искусстве… всегда присутствует элемент соревнования: соревнуются не только современники между собой; младшее поколение стремится превзойти старшее. При этом ему… бывает легче опереться не на вчерашний, а на *позавчерашний* день»[172]. Именно такую *энтелехийную* связь и хотел показать Бальмонт.

Для поэта Москва – непостижимый и бесподобный город. Бальмонт неслучайно ссылается на строчки из «Евгения Онегина» А.С. Пушкина: *«Москва... как много в этом звуке / Для сердца русского...»,* и это нисколько не обедняет собственных смыслов стихотворения. Лирический герой живет в деревне, знает ее и любит, но именно Москву утверждает в конце концов в качестве Абсолюта, ***города-завязи*** для поколений. По этим причинам Москва у поэта изображается как бы в нескольких временных ступенях человеческого сознания (в младенчестве, в старости), и каждый раз она в соответствии с художественным замыслом окрашена разными настроениями.

Поэт стремится разгадать, что такое Москва. Первая строфа – это просто описание того, как лирический герой начинает свою жизнь и начинает ее с книги,

[171] Там же.
[172]Панченко А.М. Смирнов И.П., Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // ТОДРЛ. XXVI. Древнерусская литература и русская культура XVIII – XX вв. М.: Наука, 1971. С. 33.

начинает с совершенно неизвестной какой-то страны, которая для него обозначена лишь словом «Москва». Здесь описывается первая встреча с книгой Пушкина и непонимание того, что такое *Москва*. Неслучайно звучит рефреном и строчка «Москва… как много в этом звуке», видимо, герой не раз читает и повторяет строчки из «Евгения Онегина». Во второй строфе снова дается строка – «Москва… как много в этом звуке» – с неким удивлением и вопросом. В первой строфе обозначены только *Москва* и *звук*, а во второй строфе образ Москвы уже расширяется. Москва – знак русской аксиологии, всего “русского» пространства. Затем вновь появляется локус деревни, и он оказывается органическим продолжением России, как и Москва. К такому выводу нас подводит поэт.

С одной стороны, образ города у Бальмонта направлен вовне, в широкое пространство, с другой стороны, в нем совмещены глубоко личные переживания, сокрыто лирическое «я». Историческое и метафизическое тесно связаны, переплетены между собой – поэт, обращаясь к конкретным фактам истории, всегда сохраняет онтологический и символический план. Это выражено и на уровне семантики цвета, и на образном уровне стиха, где образ Москвы дан в ретроспекции.

Совсем другой образ города и ощущения городского пространства лирическим героем возникает у Бальмонта в «испанских» стихах. Так, в стихотворении «В окрестностях Мадрида» (1897 г., сборник «Тишина») образ лирического героя и связанного с ним города дан через прием *экфрасиса*. Возлюбленная героя и существует и нет – она словно сошла с картины. Здесь поэт соединяет вербальное и невербальное, что в целом характерно для его эстетики (об экфрасисе в поэтике Бальмонта уже писали[173]). Но этот принцип «недовоплощенности» (лирической героини) осложнен в данном случае и семантикой цвета, игрой *света и тени*, которая также характерна для художественного мира поэта[174]. За сложной световой игрой («дома чуть

[173] Будникова Л.И. Творчество К. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX - начала XX века: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2007.
[174] См. подробнее: Меркулов И.М. Поэтика света и тени в лирике К.Д. Бальмонта: автореф. дис. …канд. филол. наук. М., 2011.

виднелись, в лучах утопая») возникает многомерный образ Гвадаррамы. Этот город как бы нарисован, состоит из воздуха, он так же, как и возлюбленная героя, и есть, и нет, – отсюда и сравнение с храмом: «Как преддверье воздушного белого храма». Художественная реальность возвышается над обыденностью. Искусство превыше реальной действительности, или, по крайней мере у Бальмонта оно переплетается с ней, и в этом сказывается Бальмонт-символист.

В стихотворении «Аккорды» (1897) (из того же сборника «Тишина») эта эфемерность, воздушность проявляется с еще большей силой:

Мне снился бессмертный Веласкес, Коэльо, Мурильо святой,
Создавший воздушность и холод, и пламень мечты золотой.
[I, с.203]

Творцы в сознании лирического героя ассоциируются с воздухом, подвижным и неуловимым, что придает высокий, недосягаемый эйдос искусству и самому акту творчества. И для поэта неважно, дан ли Абсолют ужаса или красоты, – это тоже своеобразная игра света и тени, о чем Бальмонт развернуто писал впервые в статье «Поэзия ужаса: Франсиско Гойя как автор офортов» (1899). Бальмонт не является поэтом одного идеала, он возвеличивает «изменчивость»[175]. Кроме того, само творчество воспринимается амбивалентно, через парадигматику сна:

Намеки на сверхчеловека, обломки нездешних миров,
Аккорды бездонных значеньем, *еще не разгаданных снов*[176].
[Там же]

Эти принципы «аурного/аретного взгляда» (точки зрения под разным углом[177]) и синэстетизма проявляются и в стихотворении «На картине Греко вытянулись

[175] Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во Московского государственного университета, 2000. С. 72.
[176] Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. Изд. 4-е. М.: Скорпион, 1909 Т.1.Под северным небом. В безбрежности. Тишина. С.203.
[177] Аура – это «чередование и смешение освещённости предмета и его затенённого изображения». См.: Раков В.П. Филология и культура. Иваново, 2003. С. 68.

тени», где художник-«безумец» прорывается к горнему, пытается разгадать загадку мира – опять-таки через сон:

Ты разлюбил все земное, неверное, пленное,
Взор устремлял ты лишь к высшему *Сну своему*.

Да, все монахи твои – это не тени согбенные,
Это не темные сонмы рабов,
Лица их странные, между других – удлиненные,
С жадностью тянутся к высшей разгадке миров. [I, с.206]

Образность этого стихотворения включена в контекст космического пространства – фигуры с картин тянутся ввысь, неслучайно употреблен эпитет «удлиненные». Бальмонт обращается к полотнам Эль Греко, в то же время он описывает акт творчества и цену творчества, и лирический герой, как и сам поэт, остается на стороне художника: его мучения – святы.

Влечение к Абсолюту и к неведомому пределу проявляется и в стихотворении «Как испанец» (1899) из книги «Горящие здания» (1900):

Я хочу, чтоб *мне открылись первобытные* леса,
Чтобы заревом над Перу засветились небеса.
……
Ярких зарослей коралла, протянувшихся к лучу,
Мной отысканных пределов жарким сердцем я хочу. [II, с.16]

Под лексемой «предел» здесь следует понимать не просто какое-то конкретное место (Перу или объекты испанской географии), а топос, потенциально связанный *с иным* пространством, модель *края света*, которая привлекала многих поэтов и философов начала XX в.[178] Неслучайно, наверное, и то, что лирический герой

[178] Галиева М.А. Искатели «иного царства» в русской культуре периода Первой мировой и Гражданской войн: В. Хлебников, Е.Н. Трубецкой // Проблемы истории, филологии, культуры. 2015. № 2 (48). С. 226 – 231.

родился «под Сиэррою-Невадой», в ущелье «заснеженных гор». В этом проявляется символическое мышление поэта, отсылающее к архаическим представлениям о культурном герое и его Пути. Гора обозначает Мировую Ось, и в контексте стихотворения реализуется именно этот смысл архетипа, потому что лирический герой пребывает в странствии, в желании постичь сакральное пространство:

И, стремясь от счастья к счастью, я пройду по океанам,
И в пустынях раскаленных я исчезну за туманом,
Чтобы с жадной быстротою Аравийского коня
Всюду мчаться за врагами под багряной вспышкой дня.

И, быть может, через годы, сосчитав свои владенья,
Я их сам же разбросаю, разгоню, как привиденья,
Но и в час переддремотный, между скал родимых вновь,
Я увижу Солнце, Солнце, Солнце, красное, как кровь[179]. [II, с.16-17]

И в этом стихотворении все устремляется к парадигматике таинственного сна, «преддремотного» часа, который озаряется Солнцем. Лирический герой после своих бурных исканий (или фантазий) снова возвращается к «родимым скалам», т.е. к горе, приобщается к Мировой Оси.

Самым загадочным, трудным для реального комментирования стихотворением на испанскую тематику остается «Испанский цветок». Исследователи по-разному пытались интерпретировать этот текст, пожалуй, самым удачным анализом является прочтение М.В. Марьевой, которая справедливо отметила, что Испания в данном случае не представляет собою конкретное историческое географическое пространство, а скорее всего

[179] Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. Изд. 3-е. М.: Скорпион, 1908. Т.2. Горящие здания. С.16.

синтетическое, ассоциативное[180]. Мы хотели бы добавить к этому, что в стихотворении проявляется и мифологический, общеуниверсальный пласт: образ Испании сопряжен с семантикой белого и золотого, огненного. Также образ лебедя может отсылать читателя к мифологеме «умирающего лебедя», к мифу о Зевсе-лебеде и Леде (положение из статьи Марьевой). Однако все ли так просто и прямолинейно? Художник слова никогда полностью не калькирует какой-либо культурный, мифологический материал, а осмысляет его и вступает даже в своеобразный диалог-спор с предшествующей эпохой и традицией. Лебедь – птица “иная”, не здешняя. Непросто, кажется, и совмещение концептов «птицы» и «снов»:

Иные есть птицы,
Иные есть сны,
Я вижу бойницы, в них гордость орлицы,
В них пышность седой старины. [III, с.40]

Вероятнее всего, знакомые мифологемы расширяются поэтом до неких архетипических универсалий – здесь снова возникает жажда «предела», чего-то иного. Птица, по мировым культурным и архаическим представлениям, является символом переходного, другого пространства. Лирический герой как бы попадает из физического топоса и времени в мифологическое, в дни «седой старины». Отсюда и преданность поэта Испанской звезде. Абсолютно неважно, существует ли такая звезда на звездной мировой карте, необходимость реального комментария к данной детали снимается при имманентном восприятии бальмонтовской поэтики, при извлечении архетипического смысла из стихотворения. В стихах испанской тематики общим местом является концепт загадочного «сна», смутного, сложного состояния лирического героя, через которое преломляется восприятие *исторического* пространства, что позволяет не с бытовых позиций посмотреть на многие реалии в стихотворениях. Цветовая символика также показательна: белый, золотой сопряжены с темой огня и

[180] Марьева М.В. К интерпретации стихотворения К.Д. Бальмонта «Испанский цветок» // Солнечная пряжа. 2007. Вып. 1. С. 137.

воздуха, это делает описание городов необычным, фантастическим, что подчеркивается и приемом экфрасиса.

2.2 Итальянское пространство в поэзии К.Д. Бальмонта

Исследователи давно обратили внимание на то, что итальянский текст в поэтике Бальмонта занимает особое место, так как именно Италия больше всего привлекала поэта своим искусством[181]. Наиболее яркими стихотворениями, содержащими итальянский элемент, являются «Спящая Мадонна», «Данте (Видение)», «Микель Анджело», «Леонардо да Винчи». Уже из заглавий стихотворений можно сделать вывод о том, что поэт снова обращается к синтезу искусств – к поэзии, живописи. Так, в первом из обозначенных стихотворений дан образ Мадонны (1897 г., сборник «Тишина»), словно сошедшей для лирического героя с известных полотен итальянских художников:

Сонмом духов окруженная,
В ярком свете чистоты,
Тихим вихрем вознесенная
За пределы высоты,
Над уснувшим полусонная,
Матерь Бога, это Ты! [I, с.205]

Мадонна представляется, с одной стороны, реалистично, с другой – она является «сном» лирического героя:

Нерассказанная гением,
Неисчерпанность мечты,

[181] Чулян А.Г. Города мира в рецепции В.Брюсова и К.Бальмонта // Брюсовские чтения на Кавминводах-2008. Пятигорск, 2009. С. 88.

Сон, зовущий к сновидениям, [Там же]

На последнее указывает и фраза «за пределы высоты», значит, за пределы досягаемости, зримости при бытовом видении. Здесь применен поэтом тот же принцип «незримости», невидимости Возлюбленной, таящей в себе высокий эйдос женского начала, который мы уже встречали в «испанских» стихах и который, стоит отметить, в целом характерен для эстетики символистов[182]. Именно это женское начало ведет лирического героя от бытовой реальности к высшим сферам. Такой мотив довольно частотен для художественного мира Бальмонта, если речь заходит вообще об образе женщины (реальном, мифологическом и т.д.)[183]. Неслучайно образ творящего женского начала сопряжен с концептами «свет», «чистота». Образ девственной Матери – «сонмом духов окружённая», явившихся в образах ангелов, серафимов – был создан под впечатлением от картины «Мадонна с младенцем» итальянского живописца Сассоферрато [184]. Бальмонт ею любовался в миланской картинной галерее «Брера» и был поражен бесподобно нежным выражением лица Мадонны. По этим причинам в стихотворении повторяется мотив света, связанного с идеей чистоты.

Подобное отношение к женщине, вознесение ее выражено поэтическим откровением и в книге «Будем как солнце»: «Я женщин как высшую тайну люблю…», и это женское начало – *демиургическое* по своей природе. Неслучайно оно возникает в связи с итальянским пространством, так как для близкой культуры трубадуров, певцов любви, свойственен общеевропейский культ поклонения прекрасной Даме, ставший органичным впоследствии и для русской культуры.

---

[182] Гунн Г. Очарованная Русь. М.: Искусство, 1990.

[183] Шитова Т.П. Женщина в лирике К.Д. Бальмонта: поэтика, образ, миф: автореф. дис. …канд. наук. Иваново, 2003. С. 12.

[184] Сассоферрато — прозвище Джованни Баттиста Салви (1609 [Сассоферрато] – 1685 [Рим]). Очень рано он познакомился с живописью Умбрии XV в. Главным источником его искусства была ностальгия по кватрочентской живописи, особенно по Рафаэлю. Творческое наследие художника можно разделить на три категории: алтарные картины (например, «Рождество», Неаполь, Каподимонте); моленные образы («Распятие», Урбино; «Оплакивание Христа», Берлин; «Мадонна с младенцем», Дублин); портреты его меценатов («Оттавио Прати», Рим; «Портрет кардинала», Сарасота). На его картинах очень часто изображалась Мадонна, иногда с младенцем и ангелами (Милан, Дрезден), иногда одна (Дрезден, Лондон). В Эрмитаже находится одна копия «Мадонна», поступившая в 1919 г. из собрания И. П. Балашова.

Высокий модус любви проявлен в стихотворениях, посвященных Данте и его сложному пути:

И отвечал мечтатель благородный:
"Не страшен мне бездушной злобы лед,
Любовью я согрею мрак холодный.
Я в путь хочу! Хочу идти вперед!" [I, с.118]

Путь озарен верой и любовью. Здесь не идет речь о Беатриче, но ее фигура подразумевается. В стихотворении «В окрестностях Мадрида» именно она выступает в роли проводника героя к «вожделенному отечеству».

В стихотворениях, посвященных великим гениям Микеланджело и Леонардо да Винчи, тема возвышенной любви и неземной женщины продолжается:

Стремясь с Земли и от земного прочь,
В суровости он изменил предметы,
И *женщины его – с другой планеты*[185].

Подобное устремление художника ввысь, к горнему мы уже встречали в стихотворении «На картине Греко вытянулись тени». Такое расположение предметов, фигур в пространстве позволяет воспринимать мир не только горизонтально, но и вертикально, по Мировой Оси, что коррелирует с основными принципами символистской эстетики. Поэтому для Бальмонта художник-творец всегда непредсказуем, даже безумен, но священен и крылат в своем безумии, и это особенно четко обозначено в стихотворении «Леонардо да Винчи»:

Крылатый был он человеколев.
Еще немного – и, глазами рыси
Полеты птиц небесных подсмотрев, — [186].

[185] Бальмонт К.Д. Сонеты солнца, меде, и луны. Песня миров. М.: Издание В.В. Пашуканиса, 1917. С. 217.
[186] Там же. С.218.

Наиболее выраженно и ярко проявлен итальянский колорит в сонете «Италия» (1917). Города характеризуются отдельными точными деталями, связанными с высоким искусством. Так, Равенна славится «царственными мозаиками», а Рим – *«вечными мраморами»:* «*До мраморов, что скрыл от смерти Рим*». Смерти как бы нет для этих великих городов, так как их лики и образы увековечены в мраморе и в мозаике. Лирический герой от имени всего человечества благодарит Италию:

Созданья мы твои благотворим,
Италия, струна и кубок пенный[187].

Далее следует описание Неаполя, в котором торжествует *«шабаш солнца* неизменный». Здесь поэтом дается образ не просто солнца, но солнца в его крайнем напряжении как «шабаш» света. Это предельное выражение чувств – некий ритуальный праздник и сакральный час. Так рождается образ *высочайшего напряжения* человеческого духа.

Совсем по-другому видится «Флоренция, лазурный серафим», как и Венеция, хотя здесь использован тот же концепт «солнца» и задана плоскость небесного пространства через эпитет «лазурный». В Венеции всегда проходила бурлящая, страстная жизнь, она носит не мещанский характер – она превозносится, на первый план выводится искусство – искусства «цвет золота нетленный».

В стихотворении дается общая характеристика страны, прежде всего описываются алтари, выделяются достопримечательности Италии. Примечательно, что поэтом уловлена тонкая связь язычества и христианства в пределах одной культуры. В Италии, с одной стороны, всюду алтари, культ христианства, католичества, а рядом язычество с расцветом жизнелюбивых искусств, с культом красоты тела. Но это не составляет непримиримого противоречия, скорее это некий синтез, органичный для данной культуры и близкий русской традиции.

[187] Сонет был опубликован вместе с сонетом «Данте», под общим названием «Два сонета к Италии», в газете «Утро России» в 1917 г. (№ 24—25, январь, с. 2).

Италия выступает как культурное пространство и в стихотворении «Данте». Оно формально построено как диалог, но скорее выливается в монолог, речь какого-то воображаемого лица с *фигурой умолчания*. В стихотворении дано какое-то видение, условно говоря, дух искусства, некая его Тень. На протяжении всего стихотворения на первый план выходит *тень, дух* высоких сфер, который предупреждает поэта о трудностях и тернистости избранного пути:

"Осмеянный глухой толпой людскою,
Ты станешь ненавидящих любить,
Питаться будешь пламенной тоскою,
Ты будешь слезы собственные пить.

"И холодна, как лед, людская злоба!
Пытаясь тщетно цепи тьмы порвать,
Как ложа ласк, ты будешь жаждать гроба,
Ты будешь смерть, как друга, призывать! [I, с.118]

В стихотворении звучит *внутренний голос* или речь какой-то древней Тени, идущей с неба, с высоты, предвещающей лирическому герою страдание и горький путь. Тем самым характеризуется путь художника. Чем этот путь пугает? Какие беды поджидают героя? Мрачная безлюдная пейзажная картина здесь косвенно сопутствует монологу Тени:

Тот путь суров. Пустынею безлюдной
Среди песков он странника ведет. [Там же]

Предрекается самоотречение, отказ от самого себя прежнего, значит, стремление уподобиться высшему Христу, его Пути, необходимость уйти от всех ближних, оставить дом, жену, оставить детей. Именно по таким заветам предстоит жить поэту. Дальше идет образ страны, которая отвергнет художника слова:

В чужой стране, среди чужих людей,-
Какая скорбь! И ты ее узнаешь!
И пусть тебе отчизна дорога,
Пусть ты ее, любя, благословляешь,
Она тебя отвергнет, как врага! [I, с.119]

Такое, как известно, случалось с разными крупными художниками, которые шли дорогой искусства и предвидения. Эта дорога не совпадала с общей дорогой и жизнью страны, потому – «и пусть тебе отчизна дорога», ты ее любишь и благословляешь, «она тебя отвергнет, как врага». Очень яркое и значительное пророчество. Дальше в стихотворении развертывается мысль о том, что человек, особенно поэт, вступает в борьбу с самим собою:

И ты поймешь, как горек хлеб чужой,
Как тяжелы чужих домов ступени,
Поднимешься - в борьбе с самим собой,
И вниз пойдешь - своей стыдяся тени. [Там же]

Страшнейшее наказание ждет поэта, и все это в конечном итоге завершается трагическим финалом, когда герой вынужден просить «милостыню». И эта мысль заключена в страшном по своей эмоциональности оксюмороне: милостыню просит самое значительное человеческое существо – «гений».

В сонете «Италия» доведены до предела все романтические устремлённости, все испытания, которые выпадают на долю художника. В этом стихотворении обнаруживается, точнее, неоромантическое начало. Как ответ Тени раздается мужественное слово поэта, который не отрекается от искусства. Зная, сколь ему будет тяжко, он все равно принимает свой *крест и путь:*

И Тень его отметила перстом,
И вдруг ушла, в беззвучии рыдая,
И Данте в путь пошел, изнемогая
Под никому невидимым крестом.

Это стихотворение построено в форме напряженного драматического диалога, в котором раскрываются все возможные испытания для героя и его мужество, «неотступничество». В другом стихотворении с одноименным названием «Данте» (1917) герой представлен как «Гигант», как «Исполин», как «Атлант» мира искусства. Поэтом рисуется как бы духовный портрет Данте, отчасти и зрительный его образ, что в целом составляет некое противоречивое единство. «Лебедь» – это воплощение нежности и ранимости, как правило, символ женского начала, мягкости. Рядом – эпитет «орлиный», что означает мужественность, крепость. Возникает некая игра противоречий, сочетание противоположных качеств. Важно, что лицо художника – это *лик*: «Всю вечность взял *изваянным лицом*». Поэт как бы сам способен *ваять жизнь* и укладывать ее в «цветы и громы, и пламени и льдины». И все это – вечность с каким-то своим «изваянным», скульптурным лицом. Таково творчество поэта, его высокое созидание. Неслучайно возникает сравнение поэта с Атлантом, который держит на плечах весь этот мир. Опять-таки образности задана предельная, романтическая степень. Поэт в себе держит мир, все сущее, является его хранителем и создателем одновременно. Он охватывает этот мир со всех сторон, показывая его многомерность: учитывается и время, и пространство, и широта, и связь веков. Вот эти измерения мира становятся ведущими в поэтике: в конце концов, мир узнает и самого Данте по его картинам, стихам, созвучным миру.

2.3 Лики городов в поэзии К.Д. Бальмонта: историческое и метафизическое

Городское пространство в поэзии Бальмонта не всегда связано с каким-то конкретным городом мира. Поэт нередко обращается к неким общим

урбанистическим мотивам. Так, показательным является стихотворение из сборника «Под северным небом» (1894) «Мне ненавистен гул гигантских городов...». В нем Бальмонт демонстрирует свое неприятие современного города с властно охватившей его суетой: «Мне ненавистен гул гигантских городов, / Противно мне толпы движенье» [I, с.12]. Город представляется метафизически ужасным. Человек в таком городе лишен связи с живым миром, со Вселенной, город здесь явлен скорее как некое профанное пространство. Поэт откровенно признается, что ему близка природа, его «дух живет среди лесов», «среди цветов». Лирический герой бежит шума города и влечется голосом вечным, неизведанным: «Где в тишине уединенья / Внемлю я *музыке незримых голосов*»[188]. Исследователями не раз подчеркивалось, что лирический герой у Бальмонта тонко чувствует голоса природы, внимает «незримой музыке»[189]. Однако такое отношение к городскому пространству не является господствующим; в других стихотворениях отношение лирического героя меняется с негативного на позитивное[190], и это в основном связано уже с ликами конкретных городов. Так, особое отношение возникает к Толедо – город носит *сакральный характер*, описывается как священный памятник старины:

Город-крепость на горе,
Город-храм,
Где молились торжествующим богам, —
Я тебя хотел бы видеть на заре! [III, с.41]

В стихотворении «Толедо» с самого начала и до конца присутствует лирический пафос, восторг перед древним городом. В четвертой строфе чувствуется высокая патетика, поэт восхваляет, возвеличивает этот город: «Город, зримый *в высоте,* / Между скал, / *Безупречный в завершенной красоте*, / Ты явил свой *гордый лик* – и задремал» [с. 41]. Здесь представлено восторженное

[188] Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. Изд. 3-е. М.: Скорпион, 1908. Т. 2. Горящие здания. С.12.
[189] Кулешова И.Г. Художественное бытие в лирике К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова: дис. … канд. филол. наук. Магнитогорск, 2006. С.41-42.
[190] Тэтик К. Городская топика в поэтике К. Д. Бальмонта // Филологические науки. Вопросы теории и практики, Тамбов: Грамота, 2015. № 7 (49): В 2-х ч. Ч. I. С. 87.

утверждение поэтом героического прошлого города. Это очень важная позиция поэта, который воспринимает современную жизнь через призму прошлого, архаического – тем самым дана некая ретроспекция, напоминающая о сопричастности человека священному ходу истории. В этом случае можно поставить вопрос об историософской проблематике. Бальмонт вглядывается в прошлое и людей, и природы. В стихотворении «Толедо» ощущается обращение к ушедшим в историю драмам, трагедиям и войнам. Лирический герой созерцает город через образы сражений, страданий и подвигов героев, которые даны лишь намёком. Таким образом, город предстает в героической и *онтологической* окрасках. Однако этот онтологизм и архаическое видение города проявляется в поэтике с разными знаками. С одной стороны, это *город-храм* (Толедо), город величественный, древний; с другой стороны, это *города-«уроды»*, города несчастий. Последнее выражено в стихотворении с характерным названием «Уроды» (1899):

Чума, проказа, тьма, убийство и беда,
Гоморра и Содом, слепые города,
Надежды хищные с раскрытыми губами,-

О, есть же и для вас в молитве череда!
Во имя Господа, блаженного всегда,
Благословляю вас, да будет счастье с вами! [II, с.73]

Бальмонт представляет в преувеличенном, даже несколько в гротескном виде существ, населяющих эти города. Здесь резко усиливаются отрицательные образы. Стоит обратить внимание на то, что данное стихотворение написано с отрывом в пять лет от стихотворения «Мне ненавистен гул гигантских городов...» и здесь все так же проглядывает отрицательное отношение к городу, хотя уже проявляются нотки сочувствия. Поэт через призму этих погибших городов, ушедших в область мифологического, показывает, какими жители стали в XX в.

Однако ощущается резкая гротескность и экспрессивность, подчеркивающие *нездоровость, ненормальность* существования человека в каменных мешках, когда люди превращаются в «бедных» уродов, и все это связывается с отсутствием свободы:

Я горько вас люблю, о бедные уроды,

Слепорожденные, хромые, горбуны,

Убогие рабы, не знавшие свободы. [II, с.72]

Во второй строфе дан образ «безжалостной природы», которая превратила их в «горбунов» и «хромых». Они уподобляются не просто природе, а природе странной, бледной, ядовитой. «Побеги белены», кривые кактусы, «змеи», «ящерицы» – в таких символах выражен низший мир. Основная идея стихотворения заключается в отсутствии свободы, и потому люди, рожденные природой, оказываются всего лишь ее пасынками, отверженным родом.

И вы мне дороги, мучительные сны

Жестокой матери, безжалостной Природы,

Кривые кактусы, побеги белены,

И змей и ящериц отверженные роды. [II, с.73]

Дальше возникает некое историческое сопоставление. Города, которые были за свои грехи отвержены Богом, Гоморра и Содом, стали *слепыми городами*. Это историософский момент. Показаны отверженные природой, отверженные историей, наказанные всевышним Гоморра и Содом. Но в финале все-таки сквозит сочувствие и надежда, обращеные к Господу:

О, есть же и для вас в молитве череда!
Во имя Господа, блаженного всегда,
Благословляю вас, да будет счастье с вами! [II, с.32]

Авторское отношение заключается в сострадании, сочувствии, наконец, в мольбе, обращенной к Богу, с прошением о счастье для этих людей.

В стихотворении того же периода «Среди камней» (1899 г., сборник «Горящие здания») выражены примерно те же настроения, что и в стихотворении «Уроды». Здесь перед нами город, в котором видны прежде всего *камни, полумертвые руины,* напоминающие долину вечности. Отсюда возникает ощущение выжженности – «выжженный край». Неслучайно здесь является особое ощущение лирического героя – состояние переходное, на грани сна и реальности:

Я шел по выжженному краю
Каких-то сказочных дорог.
Я что-то думал, что, не знаю,
Но что не думать – я не мог. [II, с.32]

Эти города и есть, и нет – о них повествует как бы голос свыше, голос «памятных годов».

В стихотворении «В башне» (1899) уже возникает более конкретный образ, образ как бы тюрьмы, и ощущение замкнутости:

В башне с окнами цветными
Я замкнулся навсегда. [II, с.89]

Передано ощущение замкнутости и заточения человека, который останется замкнутым навсегда. Для лирического героя *окна* хороши только потому, что он не видит находящегося за этими окнами, но он, по крайней мере, любуется ими, так как они *цветные*. Город, который находится за этими цветными стеклами, возникает в воображении героя: очертания города, замки, башни, тучки над ними. Кроме того, на ощущение замкнутости указывают и употребленные символы – *«башня»* в эпоху Серебряного века ассоциируется с отделенностью поэта от «суетливых потребностей непосвященных, далеких от возвышенного мира поэзии

людей»[191]. Однако важно то, что в этом тексте дан образ *уже конкретного заточения*.

Обращаясь к стихотворениям о городе Бальмонта 1900-х гг., стоит напомнить о том, что начало *некалендарного* XX в. – это очень напряженное время, время, когда в самой России нарастает ожидание каких-то глобальных перемен, предощущение революций и взрывов социально-общественного недовольства. Человек в то же время оказывается на пороге больших культурно-научных свершений (открытия З. Фрейда, А. Эйнштейна и др.), что меняет и привычный позитивистский взгляд на мир. По этим причинам возникает действительно новый образ города – уже не только поэтизированного древнего, но и города настоящего, города, принадлежащего наступившей капиталистической цивилизации. Но это несвободная цивилизация, которая отрицается поэтом, внутренне не принимается им. Потому урбанистическое подается со знаком минус, во всех красках противоречий. Так, в стихотворении «В домах» (1902 г., сборник «Будем как солнце») мы встретимся с таким изображением мрачных домов: люди существуют «в мучительно-тесных громадах домов», «замкнувшись в гробницах своих», «в клеточках». Это город новой цивилизации, которая вызывает смятение и неприятие. Это современный город, в котором люди забыли о творчестве, даже отреклись от него, что делает их нищими духом, а жизнь их скучной:

В *мучительно-тесных* громадах домов
Живут *некрасивые бледные* люди,
Окованы памятью *выцветших слов,*
Забывши о творческом чуде. [III, с.64]

Итог стихотворения заключается в том, что такая жизнь сравнивается с казнью:

Я проклял вас, люди. Живите впотьмах.
Тоскуйте в размеренной чинной боязни.

[191]Звонарева Л.У. Окно как символ в поэзии Константина Бальмонта // Феномен К.Д. Бальмонта в современном культурном пространстве. XXIV Бальмонтовские чтения (ИвГУ–ШГПУ, г. ШУЯ), 16 июня 2012 года. Иваново, 2012. С.25.

Бледнейте в мучительных ваших домах.
Вы к казни идете от казни! [III, с.65]

В стихотворении «Города молчания» (1903 г., сборник «Будем как солнце») уже дан какой-то обобщающий образ немого города, где обитают люди-тени. При этом поэт рисует не один город, а молчащие *города.* Особенно важным представляется то, что городская конкретика как бы растворяется в картинах неясных, блеклых пейзажей, окутанных сном и неведением:

Там все живут и чувствуют во сне,
Стоят, сидят *с закрытыми глазами,*
Проходят в беспредельной тишине. [III, с.209]

Кроме того, сама семиотика «закрытых глаз», «немого голоса» отсылает к топосам *того света*, так как герои и предметы иного мира априори не такие – всё перевернуто или ущербно[192], и в этом заключается «двуприродность мира». В стихотворении город четко ассоциируется с *иным* царством:

Всё сковано в застывшем царстве мглы,
Печальной сказкой выстроились зданья,
Как западни – их тёмные углы. [III, с.210]

В стихотворении «Города молчания» обыгрываются мотивы молчания и безжизненности, тишины как знака безжизненности, нереальности, даже потусторонности. Именно этим стихотворение и заканчивается:

Потухли. Отдалилось пробужденье.
Свои глаза сомкнувши навсегда,
Проходят молча люди-привиденья.

В стране, где спят немые города. [III, с.211]

[192] Неклюдов С.Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov8.htm (дата обращения: 14.03.2016).

Немые безжизненные города выражают резкое отрицание поэтом современного города, *урбанистическое* отрицание.

В стихотворении «Прекрасны улицы с толпой» (1903 г., сборник «Только любовь») появляется новый мотив – мотив любви. Дается образ женщины, которая все оживляет и пробуждает душу лирического героя:

Прекрасен сумрак голубой,
Но как прекрасней – в яркий час
Увидеть близко пред собой
Зрачки влюбленных женских глаз. [IV, с.61]

Стихотворение, конечно, не строго урбанистическое, но интересно тем, что улицы города, даже праздничные («волшебен праздничный наряд»), противопоставляются интимным настроениям, возникающим за счет появления женщины. Именно она выступает символом оживления, весны:

Прекрасно, кончив смелый бой,
Упиться Негой тишины.
Но как прекрасней быть – мольбой,
Быть криком страсти и весны. [Там же]

Именно в этом, на наш взгляд, проявляется латентно противостояние города, безлико общего начала – личному и природному, страстному и животворящему.

В стихотворении «Город золотых ворот» (1905 г., сборник «Литургия красоты») возникает образ города-сказки. Текст интересен тем, что в нем образ дан в движении – описывается не просто волшебный древний город, а история его *чудесного* рождения:

Деву-Воду, что, зачавши от лучей Огня,
Остаётся вечно-светлой, девственность храня.

Дети Страсти это знали, строя Город Вод,

Воздвигая стройный Город Золотых Ворот[193].

В этом кроется *иерофания* города, его сакральная охранительная функция для жильцов:

Оттого-то Дети Солнца, в торжестве своём,
Башней гордою венчали каждый храм и дом.

Оттого само их имя — золото и сталь,
Имя гордое Атланта — Тольтек, Рмоагаль.

В будни жизнь не превращая, мир любя, они
Яркой краской, жарким чувством наполняли дни[194].

Важно также то, что люди этого города не являлись мещанами, людьми цивилизации (в привычном значении этого слова). Они не превращали свою жизнь в будни, не унижали золото до монет. Здесь описываются особенные люди и особенный город, который уже ушел в область мифологического, но, кажется, является для самого автора неким идеалом, Абсолютом духовности.

В стихотворении «Город» (1908 г., сборник «Птицы в воздухе») возникает уже другая интонация. На первый взгляд, город также описан чудесным, загадочным, недоступным для простого человека:

Сколько в Городе дверей, – вы подумали об этом?
Сколько окон в высоте по ночам змеится светом!
Сколько зданий есть иных, тяжких, мрачных, непреклонных,
Однодверчатых громад, ослеплённо-безоконных[195].

Вместе с тем описывается окружающая обстановка, где образы вещей, домов, этажей, враждебных дверей, можно сказать, складываются в образ бунта вещей

[193] Бальмонт К.Д. Солнечная пряжа. Изборник 1890-1918. М.: Издание М. и. С. Сабашниковы, 1921. С.18.
[194] Там же. С.19.
[195] Бальмонт К.Д. Птицы в воздухе, Строки направления. СПб.: Издание Шиповникъ. 1908. С.69.

против мещанского духа, превращающего дома в гробы для человека и умерщвляющего живые сердца:

Потому что ты один. Потому что камни дышут.
А *задверные* сердца *каменеют и не слышут*.
Повернётся в дырке ключ – постучи – увидишь ясно,
Как способно быть лицо *бесподходно-безучастно*. [Там же]

Сердце человека в таком городе глухо и немо, это уже не чудесный город Атлантида, а город современный, хотя стихотворение начинается весьма лукаво– с образа змеящихся светлых окон. Здесь снова проявляется мотив удушения, даже смерти, который указывает на город как на некое царство, губительное для человека:

Стены летопись ведут, и о петлях повествуют.
Окна — дьяволов глаза. Окна ночи ждут. *Колдуют.* [Там же]

Таким образом, город в этом стихотворении нарисован в апокалипсическом ракурсе: дома, двери, стены – все давит и сжирает человека. Подобную интонацию мы уже встречали в стихотворении «В глухие дни». Значит, поэт по-разному относится к городскому топосу – он может быть древним, чудесным, спасительным, а может превратиться в тюрьму, страшную башню, наконец, в гроб для человека.

Апокалипсические, мрачные настроения по отношению к городскому пространству сменяются, когда поэт начинает писать стихи о Японии. Об этой стране Бальмонт достаточно знал еще до поездки туда, что, собственно, симптоматично для него. Поэт всегда был увлечен Востоком и явил в русской поэзии начала XX в. «японский», «индийский», «египетский» тексты. Так, в стихотворении 1916 г. «К Японии» проявляется тонкое культурно-поэтическое чутье Бальмонта:

Мне люб твой синий небосклон,

И древо вишни в час расцвета,

Твоя весна светла, как лето,

Резьба всего – узорный сон[196].

Культурное чутье поэта заключается не только в том, что Япония – страна Света (это общеизвестный факт), а в том, что символом древней культуры, ее духовных сил становится цветущая вишня. Дерево это является одной из культурных доминант в японской поэзии:

«До чего же нелепа

Жизнь», – подумал, остановившись

У вишни цветущей[197].

Кроме того, символ цветущей вишни актуален и для русской литературы, не только поэзии, но и прозы (вспомним белые цветы вишни, тревожащие душу мальчика Егорушки, в повести А.П. Чехова «Степь»[198]. О связях русского классика с японской культурой подробно писал Ким Рехо[199]).

Бальмонт обращается снова к приему *сна*, когда весь мир, вся страна, город – это лишь *сон* (что, собственно, соответствует принципам восточной философии). В письме к Е.А. Андреевой К. Бальмонт так пишет о стране: «<…> Вся Япония – chef d'oeuvre, вся она – воплощение изящества, ритма, ума, благоговейного трудолюбия, тонкой внимательности» [200].

В стихотворении описана Япония, где природа в сознании людей стоит на первом месте, как и труд, в котором проявляется сам характер японцев:

Что вышло из руки японца,

То в каждой черточке хранит

Любовь к труду, изящный вид[201].

Здесь не случаен также образ женщины как носительницы красоты:

---

[196] Азадовский К.М., Дьяконова Е. М. Бальмонт и Япония. М.: Наука, 1991. С.147.

[197] Мацуо Басе. Великое в малом / Пер. с яп. СПб.: Кристалл, 1999. С. 33.

[198] Галиева М.А. «Страна цветущих вишен» А.П. Чехова // Филologos. Елец: Елецкий Государственный Университет им. И.А. Бунина, 2010. Вып. 7. С. 28 – 36.

[199] Рехо К. Русская классика и японская литература. М.: Наука, 1987.

[200] Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. М.: Наука, 1991. С.76 –77.

[201] Там же. С.147.

Тебя благословило Солнце.

Для женщин сказочных твоих

Всю жизнь готов я петь мой стих[202].

Для человека Востока очень важно чувство Красоты, оно обострено у него. Через Красоту воспринимается мир – именно этот абсолют уловлен русским поэтом, именно он вдохновляет «петь стих».

Национальный элемент проявился и в других стихотворениях («Гейши», 1916; «Самурай», 1916; «В Камакуре», 1924). Поэт обращался к японскому пространству и после путешествия в страну, в позднейших переводах. Примечательно то, что национальный колорит передается поэтом не в грубом этнографическом ключе, хотя в его текстах мы встретим много топонимов («Ниппон», «Нихон», «Фуджи-Яма», «Токио», «Уэно», «Асакуса», «Цусима», «Камакура», «Никко», «Икута»), на что уже обращали внимания исследователи[203], а в осмысленном, органическом лирическом переживании. Показательно в этом отношении стихотворение «Гейши», в котором образ молодой гейши преподнесен в интимно-лирическом, несколько эротическом, но возвышенном и словно сказочном свете:

Я всего до нежной ручки

Прикоснул мое хочу,

Вы растаяли, как тучки

Встречу лунному лучу[204].

Образ женщины сопряжен с космической константой, что, стоит отметить, весьма характерно для поэтики Бальмонта (см. стихотворение «Спящая Мадонна»). В стихотворении «Японке» (1916) Бальмонт снова восхваляет красоту, изящество,

---

[202] Там же.

[203]Манькова А.О. Способы манифестации предметного мира Японии в русской поэзии рубежа Х1Х – начало ХХ века: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2015. С. 11,12.

[204] Там же. С.148-149.

тонкость, нежность и тайну японских женщин. В первой строфе японка уподобляется изящному ирису, что делает ее образ таинственным:

Японка, кто видал японок,
Тот увидал мою мечту.
Он ирис повстречал в цвету,
Чей дух душист и стебель тонок[205].

Во второй строфе японка выступает как малютка, «маленькая жительница другой планеты»[206]. Значит, японка действительно какое-то экзотическое существо, она ассоциируется с мечтой поэта, «спетым стихом»:

Полураскрыты нежно губы, –
Как будто в них чуть спетый стих.
Всегда во всем необычайна
Японка – и японцу – тайна[207].

С одной стороны, японка – мечта, таинственная женщина, с другой стороны, она одновременно воплощает детские черты, она «полуребенок», «мотылечек», «ласточка» и «котенок». Именно эта амбивалентность и притягивает, делает образ не пошлым, не эротически сниженным, а возвышенным.

В стихотворении «Страна Совершенная» (сборник «Сонеты Солнца, Меда и Луны. Песня миров», 1917 г.) мы встречаемся с мотивом света («светят хризантемы», «светят в небе звезды», «поток лучей»). Для восточного мировоззрения характерна созерцательность, поэтому каждая деталь находится как бы на своем месте. Думается, что это точно уловил русский поэт:

Где все холмы, как части теоремы,
Размерны, – где, виясь в полях, ручей
Есть часть картины, – где поток лучей
Златыми явит и стальные шлемы ,—[208]

[205]Там же. С.148.
[206] Там же. С.76 – 77.
[207]Там же., С.148.
[208] Бальмонт К.Д. Сонеты Солнца, Меде, и Луны. Песня миров. М.: Издание В.В, Пашуканиса, 1917. С. 113.

Человек также органично вписан в эту картину бытия и сливается с природой. Это особенно ярко проявилось в стихотворении «В чайном домике»:

На цыновках тонкотканных
Мы сидели и курили,
Меж цветов, по цвету странных
И пьянящих в пышной силе[209].

Лирический герой чувствует гармонию происходящего, что поэт метко выразил в лексеме «лад»:

Чарованье измененья
Было в ладе всех движений,
В смене красок было пенье
Трёх томов стихотворений[210].

В стихотворении «Спор духов» (сборник «Сонеты Солнца, Меда и Луны. Песня миров», 1917 г.) Бальмонт касается темы Востока и Запада, речь идет обо всех странах и частях света: Юг, Север, Восток и Запад. Для русской литературы, особенно для начала прошлого века, важнейшей была тема взаимоотношений Востока и Запада, противостояния и синтеза двух культур. В тексте представлены важные *аксиологические моменты* каждой из стран, уделено внимание женскому образу (Испания, Россия), но отдается предпочтение искусству сложения стихов – искусству танки:

Дух Севера зажёг мечту-светлянку.
Дух Запада, замыслив гордый сон,
Спаял всех музыкальных гудов звон.
Но дух Востока, дунув, создал танку[211].

[209] Бальмонт К.Д. Солнечная пряжа. Изборник 1890-1918. М.: Издание М. и. С. Сабашниковы, 1921. С.178.
[210] Там же.
[211] Бальмонт К.Д. Сонеты солнца, меде, и луны. Песня миров. М.: Издание В.В. Пашуканиса, 1917. С. 112.

Заметное место в творческом наследии Бальмонта заняла Индия, ее богатейшая культура. Это отразилось и в оригинальных стихах поэта, и в его переводах памятников индийской философии, и в переписке с В. Брюсовым, и в изучении специальной литературы. Пребывая в Англии, Бальмонт увлекался теософией. Он внимательно прочитал книгу Е. Блаватской «Голос Молчания» («The Voice of the Silence»), в которой был широко представлен индийский материал («Бхагавадгита», буддийские тексты и т. д.).

В сборнике «Будем как Солнце» (1903), который был высоко оценен А. Блоком и В. Брюсовым, Бальмонт так обосновал свою увлеченность Индией:

Я полюбил индийцев потому,
Что в их словах – бесчисленные зданья,
Они растут из яркого страданья,
Пронзая глубь веков, меняя тьму. [III, с.166]

Здесь снова поэт обращается к теме вечного слова, Логоса – и в «японских стихах» он обращал внимание на принципы танки, и в индийской культуре его привлекает вечное слово, дающее выход из *тьмы* перерождений. Стоит отметить, что стихотворение «Одинокому» входило в цикл, посвященный Д.С. Мережковскому, который написал свои известные стихотворения «Нирвана» и «Будда». Вероятно, текст Бальмонта можно считать неким ответом известному поэту[212]. Однако поэт не ограничился несколькими стихотворениями, Индия вдохновила его на создание целого цикла под названием «Индийские травы». Сложность индийской философии выразилась в стихотворении «Как паук»:

Так из Вечного исходит мировое –
Многосложность и единство бытия.
Мир один, но в этом мире вечно двое: –
Он, Недвижный, Он, Нежаждущий – и я. [II, с.144]

[212] Бонгард-Левин Г.М. «Свет мой, Индия, святыня». Индийская тематика в творчестве Константина Бальмонта (1867-1942). URL: https://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=2751 (дата обращения: 28.12.2016).

Амбивалентная природа индийского космоса, национального образа – многосложность и единость бытия, в которой человек должен обрести свою *самость* и в тот же миг отречься от своего «я», чтобы восчувствовать свою связь с мировым атманом (душой). Помочь осознать это бытие призван художник, уподобленный пауку, хранителю паутины, т.е. сложного целого мироздания в самом себе:

Как *паук в себе рождает паутину*,
И, тяжелый, создает воздушность нитей, –
Как *художник создает свою картину*,
Закрепляя мимолетное событий, – [Там же]

Однако космос Индии особенно выражен все-таки в стихотворении «Из Упанишад», так как в нем поэт представляет не просто двуприродное положение человека, а дает читателю почувствовать суть мировосприятия человека Востока:

Стремясь достичь того, что непостижно;
Оно глядит на быстрый ток видений,
Как воздух – обнимая все крутом,
И жизненную силу разливая.
Недвижно движет всем; далеко – близко;
Оно внутри вселенной навсегда. [II, с.145]

Г.Д. Гачев справедливо отмечает, что «весь космос Индии *текуч,* марево, волновой природы»[213] – так и у Бальмонта в стихотворении сделан акцент на *разлитой* вокруг жизненной силе.

Итак, поэтом тонко подмечены основные не столько этнографические (как в случае с Японией), сколько философские и мировоззренческие составляющие индийской культуры, это проявилось и в цикле «Индийские травы», который открывается эпиграфами, ориентирующими читателя на индийскую философскую традицию. Первый – «То есть ты» (основоположение индийской мудрости),

[213] Гачев Г.Д. Русский образ Индии // Гачев Г.Д. Образы Индии. М.: Наука, 1993. С. 54.

второй – «Познавший сущность стал выше печали» (из высказываний Шри-Шанкара-Агария – индийского философа и реформатора). В этом заключается идейная тематика цикла, которую можно обозначить так: «познай себя в Абсолюте и приобщишься к Великому».

Однако не только Японией и Индией ограничился поэт в открытии и познании мира Востока, но и египетские тайны его привлекали не меньше.

Русская литература начиная с XVIII в. открыла для себя особую страну и культуру – Египет. Египетский текст обнаруживается и в литературе XIX в. (например, поздняя повесть А.С. Пушкина «Египетские ночи»), и в литературе Серебряного века. Исследователи в этом плане уделили большое внимание творчеству Михаила Кузмина[214]. Существует ряд статей на эту тему, в которых затрагивается и поэзия Бальмонта. Самым ярким и полновесным исследованием выступает работа Молчановой «К.Д. Бальмонт и Египет»[215]. Большое внимание исследователь уделяет «зверопоклонству», звериным образам, возникающим в «египетских» стихах поэта. Но не только в этом этнографическом культовом элементе выразился египетский код его стихов. Так, в раннем стихотворении «Египет» (1908) представлен и, главное, осмыслен известный миф об Озирисе и Изиде:

Взнеслась безгласно пирамида,
Маяк для тысячи дорог.
Но ищет мертвого Изида,
И Озирис восстать не мог[216].

На первый взгляд все предельно ясно – богиня потеряла своего возлюбленного, которого поглотила вечная ночь. Однако поэт ощутил глубину и значение этого мифа, который повествует о *вечной неминуемой борьбе света и тьмы*, данной для пробуждения человеку:

[214] Панова Л.Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. Кн. 1—2. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006.
[215] Молчанова Н.А. «К.Д. Бальмонт и Египет» // Солнечная пряжа. Иваново - Шуя, 2008. Вып. 2. С. 16-24.
[216] Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. М.: Грифъ, 1914. Зарево зорь, С.132.

Страна, где нет ни гроз, ни грома,
В размерной смене тьмы и дня,
Ни молнебыстрого излома
Живого вышнего огня[217].

«Размерная смена тьмы и дня» – в этой строчке заключена вся семантическая напряженность текста. Такова философия, мировоззрение древних египтян, для которых в мифах крылся сакральный смысл Вселенной. Но Бальмонт всегда остается русским поэтом, несмотря на свою мировую отзывчивость (это определение, данное Ф.М. Достоевским поэзии и характеру Пушкина, можно смело применить и к Бальмонту). В стихотворении «Прекрасней Египта» (1912) это хорошо прослеживается:

Прекрасней Египта наш Север.
Колодец. Ведерко звенит.
Качается сладостный клевер.
Горит в высоте хризолит.

А яркий рубин сарафана
Призывнее всех пирамид.
А речка под кровлей тумана...
О, сердце! Как сердце болит![218]

Мы специально приводим его здесь целиком, чтобы показать мнимую простоту противопоставлений и образов. С одной стороны, *русский космос* выражен в простых вещах: колодец, ведерко, клевер, сарафан (на языковом, лексическом уровне это также заметно). С другой стороны, за этими концептами кроется национальная аксиология, каждое слово – это определенный код. Воссоздана картина из повседневной жизни русской женщины: она идет за водой, природа

[217] Там же.
[218] Там же. С.134.

отвечает ей красотой (и лирическому герою тоже) – запах клевера, загадочная речка под туманом милее для русского сердца. Оно воспитано в этой действительности, никакая «родина другая» не сможет его покорить[219]. Впрочем, отношение поэта к чужой культуре – всегда уважительное. Мы найдем в его стихотворениях и восхищение древностью Египта:

Желтизна побережья отшумевшей столицы,
Где багряные сказки в столетьях зажглись.
Над преддверьем в Египет – длиннокрылые птицы.
Вот откроется Нил! Да, я твой, Озирис[220].

В стихотворении «Приближаясь к Александрии» (1912) Бальмонт обращается к истории создания города, но обращается не к собственно историческим реалиям, подробностям, а описывает город с космической точки зрения:

Заходящее Солнце уходило за Море,
Сердоликовый цвет в небесах был разлит.
И шумело мне Море в многопевном узоре: –
Вот ты прибыл в святую страну Пирамид[221].

Взор лирического героя обращен к *сердоликовому* небу, к морю, которое не просто шумит, а как бы разговаривает с человеком. Наконец, сам герой чувствует себя в роли Озириса – так его пропитала Солнцем эта страна. Поэт – не просто человек, он солнечный культурный герой, несущий в мир Логос.

В стихотворениях Бальмонта, в которых задействован «восточный текст» (японский, индийский, египетский), представление городского пространства в целом связано с культурой, мировоззрением и философией описываемой страны,

---

[219] Ср. с есенинскими строчками из «Персидских мотивов»:

Как бы ни был красив Шираз,
Он не лучше рязанских раздолий.
*Потому что я с севера, что ли? (*Е с е н и н С . А . "Шаганэ ты моя, Шаганэ!.." // Есенин С.А. Полное собрание сочинений: В 7 т. М.: Наука; Голос, 1995. Т. 1. С. 252—253.)

[220] Там же. С.131.

[221] Там же.

что позволяет поэту передать и национальный колорит, и представить элементы топоса в мифологическом, архетипическом ключе. Последнее выводит и *трансформирует* разные топосы в *топику*, т.е. в онтологический план художественного текста. Впрочем, сама восточная парадигма, тема располагает к этому – по меткому замечанию Т.П. Григорьевой, «русская философия и поэты Серебряного века сближались с Востоком уже тем, что не могли смириться с бездуховностью прагматического Запада и провозгласили лозунг «Борьба за Логос» <…>»[222]. Однако это не значит, что поэт отказался от «западного» контекста в своем творчестве; Бальмонт сам писал о том, что в кругосветном путешествии хочет посетить после Китая, Японии и Америку: «Осенью будущего года еду в кругосветное путешествие. В Константинополь, Египет, вероятно, Персия, Индия, часть Китая, Япония. На обратном пути – Америка. Путешествие – год. Если бы Вы захотели поехать вместе со мной, это была бы сказка фей. Поедемте. Подумайте, что за счастье, если мы вместе увидим пустыню и берега Ганга, и священные города Индии, и Сфинкса, и Пирамиды и лиловые закаты Токио, и все, и все»[223]. По этим причинам следует также проанализировать и стихотворения, в которых упоминаются страны Запада.

Бальмонт, как и многие его современники, противоречиво и во многом негативно относился к Западу[224], что особенно ярко выразилось в стихотворении «Я мчусь по воздушной железной дороге…» (1905). Образность стихотворения *амбивалентна*. С одной стороны, лирический герой восхищается прогрессом:

Я мчусь по воздушной железной дороге
В могучем Нью-Йорке. Вблизи – океан.
Мелькают лачуги, мелькают чертоги.
Я мчусь по воздушной железной дороге –

[222]Григорьева Т.П. Вселенское Дао // Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века. Материалы Международной научно-общественной конференции. М.: Центр Рерихов, 2003. Т. 1. С. 240.
[223] Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. М.: Наука, 1991. С. 205.
[224] См. об отношении к Америке в очерке С.А. Есенина **«Железный Миргород»** и в поэме В.В. Маяковского «150000000».

И радостен сердцу железный обман[225].

С другой стороны, герой осознает всю бренность и безысходность этого железного мира:

Дорога восходит всё выше и выше,
Я вижу там, в окнах, бесчисленность глаз.
Превзойдены взором высокие крыши.
Дорога восходит всё выше и выше.
Стремленье, куда же уводишь ты нас?[226]

Лирический герой не находит ответа и выхода из данного мира. Впрочем, в тексте Нью-Йорк связан с образом свободы. Это не просто небо, высь – это образ свободной, демократической жизни. Надо заметить, этот город имел особое значение для поэта. В своем очерке «Два слова об Америке» Бальмонт признается, что когда-то ненавидел Америку, а Нью-Йорк «примирил» его с ней[227].

Совсем иной образ дан в стихотворении «Мексиканский вечер» (сборник «Птицы в воздухе», 1908 г.):

Воздушный ветерок в ветвях шуршит напевно,
Уйдём от наших дум, всецело, в наши сны.
Вечерней Мексики лучистая царевна,
Венера манит нас с прозрачной вышины[228].

Город описывается сквозь призму сна, город – некая имагинация, видение лирического героя, и потому этот образ прекрасен. Неслучайно здесь возникает женское начало, архетип Великой Богини:

Богиня с прядями волос лучисто-длинных,
Венера влюблена по-прежнему в любовь,

[225] Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969. С.473.
[226] Там же.
[227] Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново: Изд. «Иваново». 2001. С.186.
[228] Бальмонт К.Д. Птицы в воздухе. Строки направления. СПб.: Издание Шиповникъ, 1908. С.199.

И шлёт нам светлый зов из тучек паутинных: —
Горите вы вдвоём, любите вновь и вновь[229].

Утвержден высокий модус любви, которая, являясь животворящей силой, уводит героя в мир мечты, «снов», а не в мир вещей и мещанства, господствовавших в предыдущем стихотворении. Сон уводит героя в прошлое, напоминает о древности и чистоте:

О чём ты думаешь, печальница немая,
Ты, переплывшая Атлантику со мной,
Ты, встретившая дни единственного мая,
Как Море луч Луны — ласкающей волной[230].

Подобные ощущения полусновидческой реальности испытывает и лирический герой в стихотворении «Английский пейзаж» (сборник «Тишина»):

Воздух полон тающей печалью,
Все предчувствием неясным смущено. –
Что там тонет? Что за этой далью?
Там как в сердце отуманенном темно![231]

Пространство окутано туманом и дымкой, которая приравнивается к савану, мгле. Но нельзя здесь говорить об апокалипсических настроениях поэта, так как метафизика стихотворения заключается в создании нереального, недоступного пейзажа, заставляющего выйти за пределы обыденности:

В отдаленной дымке утопая,
Привиденьями деревья стали в ряд.
Чуть заметна дымка голубая,
Чуть заметные огни за ней горят[232].

Дымка голубая и огни *чуть заметны*, но все-таки заметны, а значит, связь с реальной действительностью не утеряна – в этом случае можно говорить также *о*

[229] Там же. С.200.
[230] Там же. С.200.
[231] Бальмонт К.Д. Стихотворения, Л.: Советский писатель, 1969. С.134.
[232] Там же.

нацеленности поэта на то, чтобы изобразить не просто топос, а именно топику. Такая же пространственная модель возникает и в стихотворении «В Оксфорде», где город дан лишь в запечатлении какого-то мгновения, облетающих с дерева цветов или лунного света:

Словно усыпаны хлопьями снега,
Искрятся яблони, млея в цветах.
Ветер, о ветви ударив с разбега,
Шепчет и прячется в дальних кустах.
В парке мечтательном лунная нега,
Лунные ласки дрожат на листах[233].

Конкретная историческая действительность, заключенная в образе колледжей, переплетена с *вечной темой*, бытовые детали встроены в онтологический план:

Дышат деревья, их пышность нетленна,
Грезят колледжи о Средних Веках[234].

Герой устремляет свой взор в прошлое, что, как ни парадоксально, позволяет ему устремиться из этого прошлого в будущность, укрепиться в ней и проявить волю:

Зимние думы промчатся мгновенно,
Воды проснутся в родных берегах.
Время проходит, мечта неизменна,
Наше грядущее в наших руках[235].

Кроме того, здесь снова переплетается тема родины с мотивом другой земли и культуры. Бальмонт часто обращается к подобным противопоставлениям. Так в стихотворении с характерным названием «Здесь и там»:

Здесь гулкий Париж и повторны погудки,
Хотя и на новый, неведомый лад.
А там на черте бочагов незабудки

[233] Там же.
[234] Там же. С.135.
[235] Там же.

И в чаще давнишний алкаемый клад[236].

Поэт прожил во Франции почти половину своей жизни, но не так часто в его творчестве возникает обращение именно к этой стране и к Парижу. Быть может, это обусловлено его биографией – вынужденным эмиграционным пребыванием в стране. Стихотворение «Здесь и там» позволяет прочувствовать весь надрыв и тоску лирического героя по родине, к которой он столь стремится, что готов умереть за это стремление:

Здесь вежливо холодны к Бесу и к Богу,
И путь по земным направляют звездам.
Молю Тебя, Вышний, построй мне дорогу,
Чтоб быть мне хоть мертвым в желаемом там[237].

Снова возникают, как и в стихотворении «Прекрасней Египта», простые реалии, представляющие русский национальный образ мира: *безбрежное поле*, стебли дурмана и т.д. и все это милее, роднее и призывнее для русской души, чем гулкий Париж с рокотами «слова и славы». Подобное чувство тоски испытывает и лирический герой стихотворения «Только» (1920):

Мне не поют заветные слова, –
И мне в Париже ничего не надо,
Одно лишь слово нужно мне: Москва[238].

Однако в этом тексте родина, Россия представлена более конкретно, и она умещается в одном слове – «Москва». Лирический герой отказывается от тайн и древностей Рима, Мекки, Дамаска, предпочитая Москву, причем, вероятно, даже не конкретно-историческую, а Москву-образ, заключенную в одном лишь слове и в воображении.

Итак, городские топосы, реалии города в поэтике Бальмонта представлены очень широко. Во-первых, это обусловлено большим интересом поэта к разным культурам и странам, его стремлением как бы впитать, пропустить через себя чужую культуру. Инонациональный элемент проявляется как внешне, на

[236] Бальмонт К.Д. Стихотворения, Л.: Советский писатель, 1969, С.449.
[237] Там же.
[238] Бальмонт К.Д. Полн. собр. стихов. Зарево зорь М.: Грифъ, 1914. С.134.

лексическом уровне (различные топонимы – в «японских» стихах это особенно показательно), так и имплицитно – на уровне **органического восприятия** разных мировых кодов. Во-вторых, это связано с собственно поэтическими особенностями мира Бальмонта: поэт всегда стремится показать город **на срезе** реальной, исторической и космогонической действительности, что выводит лирическое повествование на **онтологический уровень**. В этом сказывается и причастность поэта к символизму, и его индивидуальный идиостиль, так как Бальмонт никогда полностью не отрешается от бытовой действительности, реальных фактов и событий, лишь историософски их осмысляя. Наконец, в-третьих, городской топос нередко трансформируется за счет архетипической нагруженности **до топики**, и это касается не только тех текстов, речь в которых идет о древних или мифологических городах и пространствах (Толедо, Атлантида, город Золотых ворот и т.д.), но и текстов с отрицательным отношением к современному городу, где вступает в диалог с героем каждая вещь – дома, подъезды, двери.

Глава III. Поэтика городского пространства и времени в лирике В. Брюсова

3.1 Диалектика городской жизни глазами поэта. Связь времен

Неожиданным и, на наш взгляд, точным является наблюдение И. Анненского: «Символизм как поэтическое явление – целиком феномен урбанизма XX века. Символизм в поэзии – дитя города»[239]. В связи с тем, что В.Я. Брюсов – один из первопроходцев символизма, руководитель движения, и известен своими урбанистическими поэтическими опытами, он особенно интересен в контексте поднимаемой темы. Открытие города как новой области поэтической реальности было для него достижением, которое стало возможным на рубеже веков, когда центр национальной жизни переместился с полей деревенской России на улицы пролетарских кварталов и город превратился в важнейший компонент социальной и культурной жизни страны. Идеология пролетариата начала вытеснять с аванцены идейной жизни народничество с его утопическим упованием на деревню. Этот исторический процесс по-своему отобразился в поэзии Брюсова[240]. Однако не стоит забывать, что Брюсов как поэт-символист настаивал на метафизической составляющей искусства, которая, как покажет дальнейший анализ, передастся и образу города.

В своем эссе «Ключи тайн» поэт пишет: «Искусство есть постижение мира иными, нерассудочными путями. Искусство – то, что мы в других областях называем откровением» (опубликовано в журнале «Весы»)[241].

К теме современного города, его культуре, архитектуре и стилю Брюсов обращался на разных этапах творчества. Д.С. Дронов отмечает, что

---

[239] Анненский И.Ф. О современном // Анненский И.Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С.382.

[240] Абашев В.В. Урбанизм В.Я. Брюсова и натурфилософская лирика Ф.И. Тютчева // Из истории русской литературы конца XIX - начала XX века. М., 1988. С.78.

[241] Весы. Научно-литературный журнал, первый год, библиографический ежемесячник, издания, 1904. № 1. С.19.

стихотворения, посвященные образу города, появляются уже в первых сборниках поэта, но «город как одна из ведущих тем творчества Брюсова определяется уже в «Tertia Vigilia», в циклах «Песни» и «Картины», хотя в той или иной степени «захватывает» стихотворения смежных циклов, и становится, практически, темой глобальной»[242]. С наибольшей полнотой город Брюсова проявляется в сборниках «Tertia vigilia» (1898-1901), преимущественно в цикле «В стенах»; «Urbi et orbi» (1901-1903); «Stephanos» (1904-1905), в циклах «Повседневность» и «Современность»; «Все напевы» (1906-1909), в цикле «В городе». Поэт обращается к городу в середине 1890 гг., но его собственно урбанистическая поэзия действительно широкое развитие получает лишь с 1898 г. и продолжается до 1920-х гг. Как отмечает М.А. Волошин, «город действительно неотвязно занимает мысли Брюсова, и половина всего, что он написал, так или иначе касается города»[243]. *Городской текст* особенным образом представлен в сборнике «Urbi et Orbi» (1901-1903), о чем свидетельствует уже само латинское заглавие. Здесь город предстает перед нами в разных историко-культурных ипостасях. Эта многоликость бытия города, по наблюдениям исследователя Н.В. Шмидта, становится приметой урбанистических опытов Брюсова. Во-первых, это некий «абстрактный» город, наполненный образами-символами, в то же время это современный город с его социально-бытовой конкретикой, наконец, это город, связанный с историческим и культурным прошлым человечества (обращение к Парижу, Риму, Венеции)[244]. Конечно, Брюсов не только обращается к европейским городам и разным странам, но и к русским, которые очень любит: Москва, Петербург, Киев («Ночью», 1895; «Александрийский столп», 1909; «Разоренный Киев» ,1898).

Наша задача в этом разделе диссертации – показать не только конкретные городские топосы, привязанные к отдельным городам и культурам, что, конечно, присутствует в поэтике Брюсова, но и представить в целом спектр красок и

[242]Дронов В. Книга Брюсова «Urbi et orbi» // Брюсовский сборник. Ставрополь, 1975. С.88.
[243]Волошин М.А. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 426.
[244]Шмидт Н.В. "Городской текст" в поэзии русского модернизма: дис. … канд. филол. наук. М., 2007. С.16-17.

отношений лирического героя к городскому пространству. Рассмотрим стихотворение «Я люблю большие дома…» (1898 г., сборник «Tertia vigilia»).

Стихотворение содержит признание в любви к городу (неслучайно):

Я люблю большие дома
И узкие улицы города, –
В дни, когда не настала зима,
А осень повеяла холодом.

Пространства люблю площадей,
Стенами кругом ограждённые,
В час, когда ещё нет фонарей,
А затеплились звезды смущённые. [I, с.171]

Город, каким его видит поэт, – очень разноликий: в нем и «большие дома», и «узкие улицы», «пространства площадей», и «звезды смущенные». Важно, что картина города расширяется, дополняется *небом, звездами*. Лирический герой гуляет по городу в особенный час, когда никого нет, – таким образом он может приобщиться и к внешнему, и к тайному, бесконечному. Отсюда и особая *песня души,* музыка *созвучий*, «сфер»:

Город и камни люблю,
Грохот его и шумы певучие, –
В миг, когда песню глубоко таю,
Но в восторге слышу созвучия. [Там же]

Брюсовский герой, по тонкому наблюдению Д. Максимова, зависит от города, он влечется им[245]. Тайное преклонение, даже благоговение перед городом чувствуется и в другом стихотворении – «Жадно тобой наслаждаюсь...» (1899 г., сборник «Tertia vigilia»):

[245]Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л.: Гослитиздат, 1940. С.126.

Жадно тобой наслаждаюсь,
Сумрак улиц *священный!*
Тайно тебе поклоняюсь,
Будущий царь вселенной! [I, с.173]

И в этом преклонении сказывается особое отношение поэта к городу как к некой космической сущности (метафизическому существу), его надежда, вера в будущее города, за которым будущее человечества. В стихотворении особую роль играет риторически-книжная лексика: «наслаждаюсь», «священный», «поклоняюсь». Эти лексемы указывают на крайнюю степень восторга. А масштаб явления, вызывающего такие чувства, задан словом *«вселенная».* Торжественный тон, «высокий стиль» поддерживается на протяжении всего стихотворения. Что же именно вызывает восторг поэта? Речь идет о росте города, его развитии в пространстве:

Ты далёко руки протянешь,
В пустыни, ко льдам, на горы; [Там же]

– и во времени, поскольку речь идет о будущем. Поэт предвидит, что город как определенная структура жизни и некое живое *сверхсущество* распространится по всей Земле: «В пустыни, ко льдам, на горы», будущее города – это его расширение, пространственное и временное. И такая перспектива восхищает – город будет так прекрасен, что затмит даже солнечный свет:

Солнечный свет затуманишь,
К полутьме приучишь взоры. [Там же]

Лирический герой как бы приветствует город будущего, который станет великим творением человеческих рук: «Гряди, могущ и неведом!» Но каким именно будет этот город, чем обернется его рост и расширение, какова будет его внутренняя суть – пока неизвестно. Последние строки представляют кульминацию стихотворения:

Тайно тебе поклоняюсь,
Гряди, могущ и неведом!
Пред тобой во прах повергаюсь.
Пусть буду путем к победам. [Там же]

Лексема «неведом» потенциально связана с необъяснимым и даже чужеродным, иномирным пространством – именно это придает некий метафизический оттенок образу города, не превращая его в простую машину цивилизации.

Подобное ощущение городского пространства не покидает брюсовского лирического героя еще долго. В другом стихотворении того же года «Зодчество церквей старинных...» («Tertia vigilia») современный город сравнивается с городом прежних времен, времен прекрасных церквей, построенных умелыми зодчими:

Зодчество церквей старинных,
Современный прихотливый свод,
Много зданий – высоких, длинных,
Улицы неуверенный поворот. [I, с.174]

Прелесть и необычность стихотворения в том, что в нем поэт соединяет образ церквей (сакральное пространство) и пространство современных домов и улиц, тем самым создавая образ бесконечно длящегося времени.

Проходящих теней *вереница,*
Отрывки *неугаданных* слов,
Женские *мимолетные* лица
И смутная *память* шагов. [Там же]

И снова лирический герой, гуляя по городу, исследуя его, видит в эти моменты прошлое и настоящее одновременно. Так развертывается личное время героя, его ощущение города – через «*память* шагов» и «*мимолетные* лица». Этому стихотворению по теме и архитектонике созвучно другое – «Церкви, великие

грани...» («Tertia vigilia», 1900 г.). В нем поэт снова обращается к русской архитектуре, к церквам:

Церкви, великие грани,
Голос ваш радостно строг!
В мире размеренных зданий
Смотрите вы на Восток. [I, с.175]

Здесь также латентно возникает тема Востока – это православные церкви, и представлены они как символ незыблемости традиционных духовных начал, верности этим началам. Но вместе с тем эти начала статичны: «Цепью застывших строений // Скованы думы и сны». И это звучит скорее контрастно по отношению к постоянному движению, присущему динамичному, развивающемуся городу, каким он представлен в других стихотворениях. Кроме того, в этом стихотворении также наблюдается *мотив «думы»*, личного, даже интимного, размышления, которое в стихотворении «Я люблю большие дома…» выражено в «тайной песне». Это наводит на мысль о том, что в урбанистических текстах Брюсова данного периода интимное, сокровенное для лирического героя тесно переплетено с впечатлениями от города как города прошлого, которое он видит как бы наяву, в церквах, старинных зданиях, и вместе с тем как города настоящего и будущего, города-царя Вселенной. Однако благоговение перед городом может резко сменяться равнодушием, даже отчаянием, состоянием удушья. Возникают мортальные образы в стихотворении «Словно нездешние тени...» («Tertia vigilia», 1900 г.):

Словно нездешние тени,
Стены меня обступили:
Думы былых поколений!
В городе я – как в могиле. [I, с.174]

Здесь как нельзя явственнее передается метафизика города и ужас лирического героя, на что указывает лексический пласт, прямо отсылающий к

танатологическому пространству: «могила», «гроб». Здания представляются живыми, хищным зверьем, готовым поглотить человека:

Здания – хищные звери
С сотней несытых утроб!
Страшны закрытые двери:
Каждая комната – гроб! [Там же]

Близким по интонации и контрастным первым стихотворениям о городе является и поэма «Замкнутые» (1901), где в окружающей бессмысленности, безжизненности, повседневности возникает только два просвета, два пути, чтобы вырваться из нее. Первый выбирают моряки – те, кто отдаляются от суеты жизни и всех ее зол в буквальном смысле, дышат простором, становятся чище. А второй – художник, вырывающийся из замкнутого круга на свободу благодаря своему воображению. Основным мотивом произведения является мотив одиночества и замкнутости. Этой замкнутости противостоит спасительное одиночество человека, выход его из круга человеческой общности. Так видится автору освобождение, «простор без берегов», дающий человеку почувствовать и познать весь мир. Прорывающаяся к «простору» свободная личность рисуется здесь в идеале вольного художника, прошедшего пустыни «в томленьи одиноком». Символом одиночества и свободы выступает в поэме образ «безлюдного океана» и моряков[246]:

Любил я моряков нахмуренные взоры
И твердый голос их, иной, чем горожан,
Им душу сберегли свободные просторы,
Их сохранил людьми безлюдный океан. [I, с.263]

Поэма «Замкнутые», направленная прежде всего против *старого* мира *обветшалых* буржуазных традиций, содержала вместе с тем критику капиталистической культуры в широком смысле этого понятия:

И понял я, что здесь царил кумир единый:

[246] Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во Московского государственного университета, 2000. С. 122.

Обычной внешности. Пред искренностью страх
Торжествовал и в храме и в гостиной,
В стихах и вере, в жестах и словах. [Там же]

В этой сатирической поэме город гнетет героя, который чувствует искусственность городской жизни, даже церкви. Он увидел в пышных старинных обрядах богослужения «бессмысленно пустую ворожбу», лицемерие, формальный акт без веры и вдохновения. В зале «ученых заседаний» поэт услышал монотонные речи скучных ораторов, и ему казалось, что «покорные быки под щелканье бичей» еле тащат «кумир огромный зданий»; «все было в тех речах безжалостно знакомым», в смене слов не менялась заплесневелая суть. Сатира Брюсова – тонкая, «вежливая» и от этого еще более ядовитая. Так называемые ученые, «однажды ошибясь при выборе дороги», лениво брели по этому ложному пути, как отмечает исследователь Н.С. Бурлаков[247].

Стоит здесь упомянуть еще одно произведение того же года – стихотворение «Каменщики» (1901 г., сборник «Urbi et orbi»), в котором остро проявляется социальный подтекст и мотив одиночества, неизбежного в жизни:

— Каменщик, каменщик в фартуке белом,
Что ты там строишь? кому?
— Эй, не мешай нам, мы заняты делом,
Строим мы, строим тюрьму. [I, с.329]

В стихотворении «Каменщик» возникает социальная парадигма: «каменщик – безвестный *вопрошатель/человек* будущего». Здесь стоит оговорить, что в целом в «Urbi et Orbi» Валерия Брюсова встречаются некрасовские темы, включительно до тех стихов, которые упрекали в тенденциозности. <…> Под «Каменщиком» Брюсова, как замечает современный исследователь Н. Ашукин, Некрасов с радостью подписался бы[248]. Но его социальная тема осложнена философской интонацией: человек работает для того, чтобы существовать, а существует для того, чтобы работать:

[247] Бурлаков Н.С. Валерий Брюсов. М.: Просвещение, 1975. С.52-53.
[248] Цит. по: Ашукин Н., Щербаков Р. Брюсов. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 197.

— Может быть, сын мой, такой же рабочий.
Тем наша доля полна.
— Каменщик, каменщик, вспомнит, пожалуй,
Тех он, кто нес кирпичи!
— Эй, берегись! под лесами не балуй...
Знаем все сами, молчи! [Там же]

Получается порочный, замкнутый круг. В стихотворении показана как бы безнадежность труда, который в результате может обернуться против самого человека. Возможно, каменщик строит тюрьму для собственного сына. Звучит вечная тема *несвободного труда*, когда труд оборачивается некоей бессмыслицей. Так или иначе в стихотворении можно выявить экзистенциальный оттенок, который ощущается в ответах каменщика.

Возвращаясь к собственно «городским» стихам, обратимся к стихотворению1908 г. – «К собору Кэмпера». Интересна реакция А. Блока на это стихотворение. Блок в 1911 г. сравнивает собор Кэмпера со стихотворением Брюсова[249]: «Стихотворение Брюсова “К собору Кэмпера” могло бы относиться к десятку европейских соборов, но никак не к этому. Он не очень велик и именно не “безгласен”. Все его очарование – в интимности и в запахе, которого я не встречал еще ни в одной церкви: пахнет теплицей от множества цветов; очень уютные гробницы, много утвари, гербов, статуй, сводиков, лавочек и пр. Башни его не очень давно перестроены, готика – прекрасная, но не великая, и даже в замысле искривления алтаря нет величия, хотя много смелости – талантливо, но не гениально» (матери от 20 августа 1911 г., Кэмпер [VIII, 365])[250]. Во всем этом обнаруживается различие поэтических индивидуальностей Блока и Брюсова. Требования Блока к стихам Брюсова связаны с тем, что он ожидает в них большей

[249]Тэтик К.В. Брюсов-урбанист в оценке А. Блока // Известия Южного Федерального Университета, филологические науки. 2016. № 2. С.55.
[250] Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. Т.8. С.365.

конкретизации в воплощении неповторимости индивидуального облика города[251]. В этом стихотворении, думается, не столько важна «этнографическая» реальная составляющая пространства, сколько субъективное ощущение этого пространства, метафизическая составляющая, и она страшная:

Меня сдавил ты, неотступный,
Всей тяжестью былых времен,
И был я, жалкий и преступный,
Твоим величьем обличен! [I, с.529]

Впрочем, здесь лирический герой чувствует свою ничтожность перед великим творением, чувствует и связь времен, целые эпохи, которые как бы настигают человека, когда тот соприкасается с великим и тайным.

Сопричастность лирического героя внешнему городскому пространству сказывается и в стихотворении «По улицам узким, и в шуме, и ночью, в театрах...» («Urbi et orbi», 1901 г.). Здесь движение – один из основных мотивов:

По улицам узким, и в шуме, и ночью, в театрах, в садах я бродил,
И в явственной думе грядущее видя, за жизнью, за сущим следил.

Я песни слагал вам о счастьи, о страсти, о высях, границах, путях,
О прежних столицах, о будущей власти, о всем распростертом во прах. [I, с.269]

Примечательна с точки зрения пространственных координат позиция героя в отношении к тому, что он видит. Во-первых, читатель может ощутить эффект кинокамеры – лирический герой не дает описания самих улиц, театров, садов, а лишь упоминает о них; во-вторых, важным оказывается впечатление от увиденного и реакция на него – «песни слагал», т.е. восхищался городом, а глагол «бродил» подчеркивает динамику. Лирический герой в своем движении раздумывает о грядущем, пытается разгадать будущее. Свою роль, роль поэта, он

[251] Тэтик К.В. Брюсов -урбанист в оценке А. Блока // Известия Южного Федерального Университета. Филологические науки. 2016. № 2. С.55.

видит высокой, торжественной: «В восторге всегдашнем, дрожали, внимали стихам, прозвучавшим навек». Это восторг перед городским бытием, когда герой «счастлив и силен, свободен и молод», и в этом заключается надежда не только на личное будущее, но прежде всего и на будущее нового города.

Исследователи неслучайно считают, что именно в сборнике «Urbi et Orbi» («Граду и миру», первоначально книга включала стихи 1900-1903 гг., в переиздании стихами она основательно дополнена 1908-1914 гг.)[252] образ города был раскрыт в полной мере. Важно то, что в нем город представлен и как конкретно связанный с какой-то культурой, столицей (Париж, Рим, Венеция), так и абстрактно, когда даны впечатления от города современного и предполагаемого города будущего. Такой город исследуется героем в одиночестве, на что указывает часто повторяющийся глагол *«бродил».* В стихотворении «Люблю одно» (1900) лирический герой бродит по улицам без цели, и это приоткрывает ему тайны прохожих:

Смотрю в лицо идущих мимо,
В их тайны властно увлечен,
То полон грустью нелюдимой,
То богомолен, то влюблен. [I, с.328]

Кроме того, именно в таком состоянии одиночества во время прогулки по городу лирическому герою является «господень лик», т.е. в жизни города он прозревает высшее:

Под вольный грохот экипажей
Мечтать и думать я привык,
В теснине стен я весь на страже:
Да уловлю господень лик! [Там же]

Можно ли было предположить, что в поэзии до Брюсова возникнет такое сочетание *бытового, городского* и *высшего*? Сочетание «экипажей» и «лика» Бога? Наверное, нет, но в этом и проявляется символизм – за бытом, по словам

[252] Санджиева С.А. Город В. Брюсова // Творческая индивидуальность писателя: традиции и новаторство. Элиста, 2003. С. 103.

В.В. Розанова, напряженным бытом кроется бытие[253]. Именно таким, в сочетании как бы несочетаемого, видится поэту город современности и город будущего.

В этом сборнике стихов встречается, как было отмечено раньше, и обращение к различным городам мира. Образ города, «стоящего в веках», возрождающегося «из дыма», дан в стихотворении «Париж» (1903). Париж – город, где объединены разные культуры, где воплощается творчество мыслей, идей, художественных образов, необходимых человечеству. Творчество в чем-то даже опасное – отсюда возникает образ Наполеона, который был победителем мира и вместе с тем стал неким заложником этого города (похоронен в нем). Именно созданная веками культура позволяет Парижу противостоять варварам, сохранять созданные людьми ценности:

Вторгались варвары в твой сжатый круг, крушили
Заветные углы твоих святых дворцов,
Но был не властен меч над тайной вечной были:
Как феникс, ты взлетал из дыма, жив и нов. [I, с.304]

С одной стороны, этот город перемалывает души людей, как мельница, с другой – хранит и создает культуру, напитывает ею души и умы:

И эти крайности! – все буйство жизни нашей,
Средневековый мир, величье страшных дней, —
Париж, ты съединил в своей священной чаше,
Готовя страшный яд из песен и идей!

Ты человечества – Мальстрем. Напрасно люди
Мечтают от твоих влияний ускользнуть!
Ты должен все смешать в чудовищном сосуде.
Блестит его резьба, незримо тает муть. [I, с.303]

[253] Бердяев Н. Христос и мир // Типы религиозной мысли в России. Париж: YMCA-Press, 1989. Т. III. С. 330 – 332.

Сочетание бытового, повседневного и высокого положено и также в основу стихотворения «Встреча» (1904 г., сборник «Stephanos»):

О, эти встречи мимолетные
На гулких улицах столиц!
О, эти взоры безотчетные,
Беседа беглая ресниц! [I, с.412]

Речь идет о внезапно возникшем чувстве, которое не может устоять перед динамикой города, но это не отталкивает героя, а дарит ему особое эмоциональное состояние и остроту чувств:

Далёко там, в толпе, скользит она,
Уже с другим ее мечта...
Но разве страсть не вся испытана,
Не вся любовь пережита! [Там же]

На первый взгляд, это стихотворение посвящено мимолетной встрече, возможно, даже незнакомке из толпы, но через такие образные штрихи импрессионистичность мгновения проявляется особенность городской жизни, урбанистического пространства.

Непосредственно метафизическое состояние города передается в стихотворении с говорящим названием «Голос города. Терцины» (1907 г., сборник «Все напевы»):

Когда я ночью, утомлен, иду
Пустынной улицей, и стены сонны,
И фонари не говорят в бреду,

И призраки ко мне не благосклонны, –
В тиши холодной слышится порой
Мне голос города, зов непреклонный. [I, с.513]

Город – живое говорящее существо, которое приравнивается к человеку, а может быть, ставится и выше его:

Нет! люди – атомы в крови моей;
И, тела моего живые клетки,
Дома – тяну я в глубину полей.

Как птицам лес дарит весною ветки,
Свое богатство отдаю вам я,
Но раньше им владели ваши предки. [Там же]

Неслучайно вынесена в заголовок старинная стихотворная форма «терцины» – тем самым подчеркивается торжественность, необычность темы и образа города. Кроме того, в этом стихотворении проводится идея, что города растут по всему миру, набирают силу и являются хранителями человеческой истории:

Есть братья у меня в иных краях:
Мои богатства, как из недр могильных,
Пусть вырвут, и замкнут в своих стенах,

И над людьми смеются смехом сильных!» [I, с.514]

И здесь прав Н.В. Шмидт, позиционирующий именно это стихотворение с медитацией на тему бренности человеческого существования как мыслимый *монолог города*, представленного живым «одушевленным» феноменом[254]. Таким образом, город под пером поэта оживает, являясь полноправным властителем истории наравне с человеком.

Обобщенный образ города возникает в стихотворении «Я видел много городов…» (1911). Здесь повторяется уже известный по другим стихотворениям

[254] Шмидт Н.В. "Городской текст" в поэзии русского модернизма: дис. … канд. филол. наук. М., 2007. С.24.

Брюсова мотив разнообразия, многоликости – это основное в городах «и малых, и больших», где человек испытывает самые разные чувства:

Я знал восторг, я знал позор,
Все омуты страстей. [III, с.309]

Эту сложность человеческой жизни воспевали Данте и Шекспир. Сам же лирический герой, познавший это разнообразие, полагает, что познал город, прошел путь до конца:

Я помню: ненависть, любовь,
Молитвы, ужас, бред... [Там же]

Город в поэзии Брюсова представлен не только через какие-либо чувства лирического героя или связан с прославленными именами мировой культуры, но дан и в связи с пейзажем, в единении с ним:

Дождь окрасил цветом бурым
Камни старой мостовой.
Город хмур под небом хмурым,
Даль – за серой пеленой.

Как в стекле, в асфальте влажном
Стены, облака и я.
Чу! бежит, с журчаньем важным,
Пенно-желтая струя. [II, с.55]

Здесь особенно интересна, с точки зрения пространства и художнических законов, вторая строфа: в асфальте, т.е. на земле, отражаются стены, облака и сам герой. Таким образом постигается единство человека и природы даже в городе, который неслучайно запечатлен поэтом «в дождь». Стихотворение так и называется «Дождь в городе» (1912 г., сборник «Зеркало теней»). В завершение картины появляется лакированная дождем поверхность пролетки — и неожиданно две женские шляпки, две кокотки под одним зонтом. Чары, возникшие на мгновенье,

развеялись самым обычном образом – такова городская жизнь (см. символ «конки»).

Иногда образ города в творчестве поэта приобретает апокалиптические черты. Так, в стихотворении «Ночная улица» (1920 г., сборник «В такие дни») городская реальность связывается с безумием. На это указывают две детали – «отрубленные головы» фонарей:

Фонарей отрубленные головы
На шестах безжизненно свисли,
Лишь кое-где оконницы голые
Светами сумрак прогрызли. [III, с.69]

Вторая деталь – *ладья*, в которой лирический герой как бы плывет по городу:

Что не смотрите ласково-матово,
Как, замкнув рассудочность в трюме, я
По Москве девятьсот двадцатого
Проплываю в ладье безумия! [III, с.70]

Однако, на наш взгляд, этот символ имеет многослойную семантику и связан не только с безумием, ужасом настоящего, но и путешествием в «другое» пространство, словно на *тот свет*. Подобное архетипическое построение мы встречаем, например, у В.В. Маяковского в поэме «Про это», где отчаявшийся, безумный от любви герой плывет на плоту (ладье) по Москве[255].

Стоит особо сказать о деталях подобного рода в урбанистических опытах поэта, возвращаясь вновь к стихотворениям 1900-х гг., например, к стихотворению «Облики демонов»:

Свистки паровозов в предутренней мгле,
Дым над безжизненным прудом.
Город все ближе: обдуманным чудом
Здания встали в строй по земле.
Привет – размеренным грудам! [I, с.334]

[255] См. подробнее об этом: Галиева М.А. Фольклорная традиция в поэме В.В. Маяковского «Про это» // Научный диалог. 2015. № 6 (42). С. 8 – 20.

Здесь явно ощущается другое, не бытовое описание городского пространства, которое приравнивается к «чуду» – это пространство наполнено разными видениями, образами людей, которых нет (старик, женщина, девушка). Однако именно это и притягивает героя и заставляет прозревать даже в свистках паровоза, в дыму нечто необычное:

Лепечут приветы и шепчут угрозы, –
Пред утром бродячие грезы!
О дым на безжизненном пруде!
О демонов облики! ваши свистки, паровозы! [I, с.335]

На причудливость образов, на обращенность поэта к образам демонов, призраков, чудовищ уже указывали специалисты[256]. Однако это может проявляться неявно, на подтекстов уровне, и выражаться в плане эмоциональных ощущений человека, его восприятий пространства города:

Горящее лицо земля
В прохладной тени окунула.
Пустеют знойные поля,
В столицах молкнет песня гула.

Идет и торжествует мгла,
На лампы дует, гасит свечи,
В постели к любящим легла
И властно их смежила речи. [Там же]

Поэтом избрано особое время суток – ночь. Именно в это время открывается инфернальное начало в мире, выходит все наружу потаенное, искушающее человека:

Но пробуждается разврат.
В его блестящие приюты

[256]Александрова Т.Л. Валерий Брюсов.URL:http://www.portalslovo.ru/philology/37191.php?ELEMENT_ID=37191&SHOWALL_1=1 (дата обращения: 20.03.2017).

Сквозь тьму, по улицам, спешат

Скитальцы покупать минуты. [Там же]

Такой город близок по своим характеристикам бодлеровскому восприятию городского пространства[257]. Но не только человеческая *темная сторона* бодрствует ночью:

Стрелой вонзаясь в города,

Свистя в полях, гремя над бездной,

Летят немолчно поезда

Вперед по полосе железной. [Там же]

Железная дорога в России, в сравнении с Европой, появилась недавно, и у Брюсова «полоса железная» – это признак новой, технизированной городской жизни. Впрочем, здесь он созвучен Л.Н. Толстому, Ф.М. Достоевскому, М.И. Цветаевой, представляющих железную дорогу в России и Европе в виде «Звезды Полыни», а все транспортные средства (машины, автобусы, трамваи, поезда) в виде звериных страшных сил[258]. Это новое «стрелой вонзается», «гремит над бездной», так наступление технического прогресса характеризуется торжественным и одновременно зловещими образом. Техника в качестве символа изменения самой истории показана как сильная и страшная стихия. В этом проявляется, по Брюсову, демоническое начало эпохи. Ведь демоническое – это то, что связано с *надмирным*; в христианской религии демоны – это падшие ангелы, изгнанные из рая и начавшие служить злу, ставшие символом зла. И потому не случайно при описании техники в стихотворении «Ночь» (1902) возникает слово «бездна». Например, Д. Мережковский оперирует этим словом очень часто, как и, в целом, все декаденты, потому что они размышляют не просто об истории, не просто о городе, а размышляют о Вселенной и ее законах – о смерти, о гибели, о цивилизациях и об их подчиненности каким-то *сверхначалам*. Не случайно в стихах Брюсова появляются образы, связанные с

[257] Михайловский Б.В. Русская литература конца Х1Х – начала ХХ века. 1901-1907. М., 1971. С.275-276.

[258] См. подробнее об этом: Галиева М.А. Поэма М.И. Цветаевой Автобус в пространстве мировой литературы и культуры // ZBIÓR RAPORTÓW NAUKOWYCH: Międzynarodowa konferencja naukowa wymiany osiągnięć naukowych. Poznan, 2014. С. 22–32.

безмерностью, бездной. Не просто дано описание каких-то человеческих пороков, не просто даны указания на какие-то обстоятельства, которые привносит в жизнь технический прогресс – поезда, железная дорога, – но образы поэтические и высокоторжественные: «стрела», «бездна», «гром». С помощью этой лексики формируется как бы центр, семантическая напряженность данного стихотворения, объяснение того, что наступает мгла, в том числе и в человеческих отношениях, которым угрожает торжество разврата. Новый технический прогресс ускоряет жизнь, и такая жизнь не только освобождает, но и порабощает человека. Потому это «бездна», и потому это «гром», и потому это «стрела», которая вонзается в город. В следующих строфах – развитие данной темы:

Глядят несытые ряды
Фабричных окон в темный холод,
Не тихнет резкий стон руды,
Ему в ответ хохочет молот.

И, спину яростно клоня,
Скрывают бешенство проклятий
Среди железа и огня
Давно испытанные рати. [I, с.336]

Сила, скрывающаяся в «фабричных окнах», «стоне руды», «грохочущем молоте», превосходит силу техники. Это сила, идущая из бездны, из преисподней. Можно было, конечно, и реалистически изобразить людей, работающих на фабрике тяжело, по 12 часов, но у Брюсова в этой теме звучат торжественные и отчасти демонические мотивы. Не случайны здесь «среди железа и огня // Давно испытанные рати» – не ряды, а рати, значит, какие-то злобные, темные силы, коим нет числа. И молот, который не просто издает звуки, но еще и *хохочет* над происходящим. Таков результат действия силы, порабощающей людей. Сила, связанная с историческим движением, воспринимается как злобная, сверхчеловеческая сила – и не случайно описывается «высоким» стилем: тут и

проклятье, и бешенство, и огонь. Если в начале стихотворения «несытые ряды», то в конце – рати, воины зла. И это зло есть некая причина, объяснение того, что происходит между людьми, в человеческих отношениях. Фабрика – некий центр, где огромная, сверхчеловеческая сила берет верх над человеком.

Обращение к человеческим порокам, к темному началу наблюдается и в стихотворении «В игорном доме» (1903 г., сборник «Stephanos»). Особенно интересен по своему подтексту эпиграф «Chemin de fer», в буквальном переводе с французского – «железная дорога»; так же называется и карточная игра. Но на рубеже XIX-XX вв., когда железнодорожный транспорт был внове, грохочущая сила техники казалась сверхчеловеческой, страшной, тема самого движения, ускорения за счет новых технологий была весьма актуальной. Еще в XIX в., в романе «Идиот» на это указывал Достоевский устами Лебедева: «Звезда Полынь» в Апокалипсисе, «павшая на землю на источники вод, <…>есть сеть железных дорог, раскинувшаяся по Европе»[259].

Казалось бы, между людьми, играющими в карты, и железной дорогой прямой связи нет. Но у Брюсова эта связь прослеживается явно. Потому что технический прогресс, строительство железных дорог – часть развивающихся в то время в России капиталистических отношений, основанных на власти денег, культе материального, следовательно, в трактовке Брюсова, – на власти зла, поклонении этому злу. Собственно, здесь и возникает лексема «яд»:

(Chemin de fer)
«Кто они, скажи мне, птица,
Те двенадцать вкруг стола?
Как на их земные лица
Тень иного налегла?»
«Это я в узорной башне
Заточила души их,
Их сознаний звук всегдашний

[259] Достоевский Ф.М. Идиот // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 10 т. Т.6. М. 1957. С. 347.

Сочетала в звонкий стих.
Это я дала червонцам
Тусклый блеск, холодный яд. [I, с.416]

И не случайно страсть к азартным играм возрастает в период технического прогресса, о котором в этом стихотворении напоминает эпиграф – образ железной дороги. Именно он является стержневым в стихотворении «В игорном доме». В самом тексте нет ни слова о технике, но она присутствует в эпиграфе, напоминая о той самой бездне, преисподней, открывшейся в человеческой страсти к золоту, деньгам, обогащению.

Развитие темы человеческих пороков как следствия технического прогресса, пагубной жизни в городе нового типа и пришедшей с ним власти денег звучит и в других стихотворениях Брюсова: «В публичном доме», «В ресторане» (оба – 1905г., из сборника «Stephanos»). Даже в стихотворении «Фабричная» (1900 г., сборник «Urbi et orbi») с его интонацией, ритмом уличной песенки, стилизации под фольклор, звучит тема упрощения человеческих отношений, разврата – вместо любви, все это связывается с наступлением капитализма, на что указывает уже заглавие.

Описание человеческих пороков, оскудения жизни души, которое во многом обусловлено жизнью в новом городе и строе страны, плавно подводит читателя к одной из основных тем в поэзии начала XX в. – к эсхатологической теме. На рубеже веков усиливаются эсхатологические настроения в обществе: окончание исторического периода длиной в тысячелетие переживается как некий перелом в мироустройстве, после которого наступит новая жизнь, – это близко к учению о конце света, существующему в мировых религиях. Поэзия символистов, в том числе Брюсова, не могла не отразить эти ожидания и настроения.

В стихотворении «В дни запустений» (1899), которое вошло в сборник «Tertia vigilia» (1898-1901), мы видим картину *постапокалипсиса* – после Страшного суда в городах воцарились запустение и хаос:

В плюще померкнут зодчего затеи,

Исчезнут камни под ковром травы,
На площадях плодиться будут змеи,
В дворцовых залах поселятся львы. [I, с.223]

Однако в пустынных, брошенных людьми строениях появляется «пришлец», «смельчак», искатель истины, который «...проникнет в глубь книгохранилищ, // Откроет тайны древних, наших книг». Лирический герой рассчитывает на то, что духовные ценности, созданные человечеством, сохранятся и передадутся потомкам:

Желанный друг неведомых столетий!
Ты весь дрожишь, ты потрясен былым!
Внемли же мне, о, слушай строки эти:
Я был, я мыслил, я прошел как дым… [I, с.224]

Существует надежда на то, что появится мыслящий человек, который сохранит «Исканья истины, мечты о боге, // И песни, гимны сладостям земли», т.е. философию, литературу, историю. Именно такой человек противопоставляется ужасам возможной катастрофы, и благодаря его стремлению к истине не исчезнет культурное, духовное, интеллектуальное наследие людей, созданное за многие века.

Хотелось бы также обратить внимание на двойственное отношение Брюсова к предвидимым событиям. С одной стороны, перемены желанны, их ждут люди, с другой – они происходят путем катастрофы. Так, в стихотворении «Последний день» (1903, в сборнике «Urbi et orbi»), где изображен день перед Страшным судом, эта двойственность представлена с самого начала: «Будет сладостным ядом отравлен // Воздух и самый эфир». Здесь и опьянение, и безумие всех «детей земли», которое происходит из-за отравления ядом, и яд этот сладостный, опьянение ведет к осуществлению надежд, «блаженству земному». В самом начале в стихотворении дан любопытный прием – предметное перечисление:

Обезумеют бедные *дети земли*:
Мудрецы – земледельцы – певцы – короли –
Звери – птицы – деревья – и травы. [I, с.360]

После такого опьянения «сладостным ядом» всех живых существ мир предстает в виде фантастических картин, где природное и человеческое принимает странные, непривычные формы: «птицы исступленные стаями взлетят», «Островами новыми встанут в океане // Сонмы рыб...», «разбегутся звери по полям и нивам». При этом обычная человеческая жизнь останавливается:

Затихнут страшные машины
И фабрик резкие гудки,
И не подымет ни единый
Пилы, лопаты иль кирки. [Там же]

На смену этой жизни приходит праздник – но праздник тоже странный, сочетающий в себе радость и ужас:

И люди все, как сестры-братья,
Семья единого отца,
Протянут руки и объятья,
И будет радость без конца. [I, с.361]

И вместе с тем последует «пиры и веселья народов безумных», «И девушки в пляске прильнут к ягуарам, // И будут с детьми как ровесники тигры», «Среди чудовищных видений и фантазий... Все жившее замрет в восторженном экстазе». Другими словами, жизнь Земли, всех населяющих ее существ преображается, сбываются надежды и мечты, все живое сливается в экстазе взаимной любви – перед концом света. Безусловно, это символический образ. Тем не менее возможно трактовать его как неясность, непонятность грядущих – неотвратимых –

перемен, а потому ощущается и страх перед ними.

Двойственное отношение к грядущим переменам мы видим и в стихотворении «Конь блед» (1903-1904 гг., в сборнике «Stephanos»), где «восторг и ужас» перед появившимся в шумном городе всадником Апокалипсиса, имя которому – Смерть, «длились краткое мгновенье», а дальше – город возвращается к обычной жизни, буквально повторяются две строки, которыми обрисовывается эта жизнь в начале:

Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток. [I, с.442]

На этой эсхатологической картине заострим свое внимание. Из толпы горожан, которые, «в ужасе скрывая лица», «бессмысленно взывали», «бились в общей груде», восторг испытывают двое: проститутка и сумасшедший. Самые грешные, отвергнутые обществом, понимают значение события, радуются грядущему как спасению, освобождению:

Только женщина, пришедшая сюда для сбыта
Красоты своей, – в восторге бросилась к коню,
Плача целовала лошадиные копыта,
Руки простирала к огневеющему дню.
Да еще безумный, убежавший из больницы,
Выскочил, растерзанный, пронзительно крича:
«Люди! Вы ль не узнаете божией десницы!
Сгибнет четверть вас – от мора, глада и меча!» [I, с.443]

Кроме того, такие люди как бы с некой неполноценностью в натуре, в душе отсылают нас и к моделям «порога», края света, так как любое переходное (лиминальное, по Тернеру) состояние характеризуется кривотой, хромотой,

неполноценностью[260].

Характерные образы хаоса, опьянения, всеобщего сумасшествия, повторяющиеся в разных стихотворениях конца 1890-х – начала 1900-х гг., также подчеркивают диалектичность отношения поэта к надвигающимся событиям. Это уже упомянутое выше опьянение всех живых существ «сладостным ядом» («Последний день») – опьянение, после которого «Смерть закинет сеть на свой последний лов» и «...ангел вострубит над смолкнувшей вселенной, // Все тысячи веков зовя на общий суд». В стихотворении «Конь блед» образы хаоса (смешения всего и вся) и опьянения тоже присутствуют, предшествуя апокалипсическому видению: «Улица была – как буря», «яростный людской поток», «вывески сверкали переменным оком», «В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком // Выкрики газетчиков и щелканье бичей» – и «В этом свете, в этом гуле – души были юны, // Души опьяневших, пьяных городом существ».

Неизбежность будущих перемен поэт связывает не с человеческими, социальными началами, даже не с законами истории, а с законами бытия, всемирными, космическими законами, что характерно для эстетики символизма. Об этом позволяет говорить не только повторяющийся мотив апокалипсиса, но и образы, подчеркивающие космичность, планетарность происходящего. В ряде стихотворений Брюсова начала 1900-х гг. грядущие события приобретают масштаб вселенской, планетарной катастрофы. Масштабы подчеркиваются образами планет, светил, меняющихся под действием огромной силы. Например, город освещают не просто фонари, а «прикованные луны» («Конь блед»). В стихотворении «Духи огня» (1904, 1905 гг.) мир переплавляется, перековывается силой какой-то огромной, надчеловеческой стихии – «первенцев этой планеты», Духов огня: «И рушились ливни на пламенный мир», «...на огненный шар... ложились удары незримого молота. // В этом горниле вселенной...». Стихийная мощь Духов огня подчеркивается образами природных явлений и сил: «предчувствия – светы», «желанья – пожары», «...вихрь, непрерывный и ярый, //

[260] Тернер В. Ритуальный процесс. Структура и антиструктура // Тернер В. Символ и ритуал. М.: Наука,1983. С. 169.

Ваших безмерных трудов и безумных забав!», «огнеструйный самум», «водопад катастроф», «грохочущих дум», «молнийных слов», «я былинка в вулкане». Наступление нового, счастливого в этом стихотворении происходит путем сотворения мира из первоначальных элементов. Учитывая, что действие происходит в обычном, реальном мире, возникает предположение о полном его разрушении, вселенской катастрофе, после которой мир будет пересоздан. Ирреальность происходящего заявлена в самом начале: «Делали двойственным мир зеркальные окна». Зеркала, отражения – один из излюбленных образов символистов. Но начинается стихотворение изображением реального города и горожан:

Бедные дети земли
Навстречу мне шли,
Города дети и ночи
(Тени скорбей неутешенных,
Ткани безвестной волокна!):
Чета бульварных камелий,
Франт в распахнутом пальто,
Запоздалый рабочий,
Старикашка хромающий, юноша пьяный… [I, с.439]

И далее – «Шаг за шагом падал я в бездны», картина реальности меняется на картину «жизни исступленных существ» – Духов огня, творящих мир:

Я видел кипящий базальт,
В озерах стоящий порфир,
Ручьи раскаленного золота... [Там же]

Золото, порфир – символы материальных ценностей мира, роскоши, благоденствия. С одной стороны, «ручьи раскаленного золота» пугают: богатства мира могут разрушиться, а с другой – из этих составляющих богатства как раз и

создается новый мир, его многоцветие.

И слышались громы: на огненный шар,
Дрожавший до тайн своего средоточья,
Ложились удары незримого молота. [Там же]

Молот и кузнец, вселенское горнило, в котором куется новая жизнь, – эти образы можно связать с восприятием поэтом революции. И здесь тоже восторг и страх. Восторг – перед космическими масштабами события, стихийной силой, творящей небывалые по масштабам разрушения, и страх – перед тем же, ощущение себя в сравнении с этой силой «былинкой в вулкане». Вместе с тем будущие планетарные перемены в стихотворении приветствуются, славятся:

Я голосом стану торжественных хоров,
Славящих творчество бога и благость грядущих
событий... [I, с.440]

Стихотворение заканчивается реалистичным описанием города с дословным повторением строк (как и в стихотворении «Конь блед», поэт использует композиционно-стилистический прием «кольца»). В данном случае подчеркивается не только контраст грядущих событий с привычной, обыденной жизнью, но еще раз заявляется их масштаб.

Итак, описывая город в поэзии Брюсова в целом, не связывая его с какой-то конкретной страной (этому посвящены следующие разделы главы), культурной традицией, мы увидели то, что городское пространство сложно, по-разному воспринимается лирическим героем. Во-первых, это и восторг, преклонение перед городом как метафизическим существом («Жадно тобой наслаждаюсь...», «К собору Кэмпера»). Во-вторых, это соединение реального и ирреального, бытового и возвышенного, что дает приобщиться герою к *горнему миру* даже в городе («Люблю одно»). В-третьих, город – всегда живой, то прекрасный, зовущий, то

метафизически страшный. В этом и заключается диалектика городской жизни, открывающейся с разных сторон лирическому герою и созвучной его настроению.

3.2 В. Брюсов и городские «тексты» в русской литературе («московский» и «петербургский» тексты)

Московский текст можно по праву считать одним из наиболее значимых городских сверхтекстов русской культуры, в котором столица проявляет различные, иногда взаимоисключающие друг друга черты[261]. Термин «московский текст» обозначает прямое или косвенное указание в художественном произведении на пространство и жизнь Москвы. «Московский текст» представляет собой целую систему взаимосвязанных друг с другом и «разбросанных» на разных уровнях произведения художественных деталей, образов и мотивов, которые отражают особенности индивидуально-авторского мировосприятия и отсылают к устойчивой литературной и культурной традиции[262]. Топос Москвы в русской литературе выступает как знак истинной русской жизни. Москва (по сравнению с Петербургом) воспринималась как *русская столица* и воплощение русской души и национального характера[263].

В «Московском тексте» отечественной литературы этот город показан в дуалистическом ракурсе. Он представляется в произведениях то как некий замкнутый мир, жители которого подчиняются конкретным правилам, то как место молитв и покаяния, то как подлинное сердце России. Как подчеркивает Н.А. Мельгунов, «не совсем случайно, что Петербург, который сам себя называет

[261] Шурупова О.С., Попова Е.А. Московский и провинциальный сверхтексты русской литературы в произведениях современных авторов // Вестник Воронежного государственного университета. Филология. Журналистика. 2014. № 3. С.41.
[262] Давыдова А.В. «Московский текст» в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» // Альманах современной науки и образования. 2008. № 2-3. С.52. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/moskovskiy-tekst-v-romane-v-makanina-andegraund-ili-geroy-nashego-vremeni (дата обращения: 27.06.2016).
[263] Там же.

бургом, т.е. городом, на нашем языке мужского рода, а Москва – женского... Матушка Москва – теперешняя матерь и древняя невеста русского народа»[264]. Небесная покровительница Москвы является одновременно девой и матерью, и город, который она, по преданию, оберегает от бед, неслучайно на протяжении столетий остается в народном сознании *Матушкой-Москвой*. Материнство – одна из главных ценностей «московского текста», в большинстве составляющих, из которых мать предстает как самое дорогое, самое важное, что есть у жителя Москвы. Лексема «мать» и его производные («мама», «матушка») являются ключевыми словами «московского текста»[265].

Не обошел стороной «московский текст» в своем творчестве и В.Я. Брюсов, у которого можно насчитать до десятка стихотворений, посвященных Москве. Так, в 1895 г. появляется стихотворение «Ночью («Дремлет Москва»), где возникает удивительный, с оттенком метафизического ужаса образ города:

Дремлет Москва, словно *самка спящего страуса,*
Грязные крылья по темной почве раскинуты,
Кругло-тяжелые веки безжизненно сдвинуты,
Тянется шея - беззвучная, черная Яуза.

Чуешь себя в африканской пустыне на роздыхе.
Чу! что за шум? не летят ли арабские всадники?
Нет! качая грузными крыльями в воздухе,
То приближаются хищные птицы – стервятники. [I, с.82-83]

Москва в этом стихотворении рисуется чертами некой таинственной мифопоэтики: создается необычное фантастическое освещение города. Его облик предстают в образе какого-то видения (сновидения) – «*самки спящего страуса*» в окружении странных, инородных для Москвы, существ, «стервятников»,

[264] Мельгунов Н.А. Несколько слов о Москве и Петербурге // Москва – Петербург: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000. С.227.
[265] Шурупова О.С. Московский текст русской литературы и его герои // Русская речь. 2011. №1. С.100. URL: http://russkayarech.ru/files/issues/2011/1/19-shurupova.pdf (дата обращения: 13.11.2016).

«хищных птиц», «африканской пустыни» и «арабских всадников». Лирический герой ощущает пространство города не просто как чуждое и как мрачно отягощающее: «грязные крылья», «падали запах». Городской облик создается острым и негативным чувственным впечатлением – тьмы, черноты, беззвучия и загадочности, что и дает возможность сопоставить город с какими- то грозными и необычными явлениями и с «африканской пустыней»:

Падали запах знаком крылатым разбойникам,
Грозен голос близкого к жизни возмездия.
Встанешь, глядишь... а они все кружат над покойником,
В небе ж тропическом ярко сверкают созвездия. [I, с.83]

Все элементы поэтики (цвет, запах, беззвучие) выражают здесь авторское чувство – близкая опасность, бедствие, *возмездие*, которое *извечно* угрожают Москве.

Другой образ, совсем не такой мрачный и отталкивающий, возникает в стихотворении того же года «Я люблю у застав переулки Москвы…» (1895):

Я люблю у застав переулки Москвы,
Разноцветные, узкие, длинные,
По углам у заборов обрывки травы,
Тротуары, и в полдень пустынные. [III, с.227]

Это Москва типичная, которую описывал не только Брюсов, но и Бальмонт. Москва, которая отличается от Петербурга тем, что она не такая стройная, не такая аристократичная, но веселая, «разноцветная», более раскованная. Мы видим здесь традиционный образ Москвы, однако поэт запечатлел образ города, где привычная, тихая, размеренная жизнь уже *нарушена* и озвучена «долетающим *грохотом*» жизни:

Эта тихая жизнь, эта жизнь слободы,
Эта тишь в *долетающем грохоте,*
Там свободно на сердце свевают следы
Городской утомительной похоти. [Там же]

Лирического героя уже тяготит размеренная «городская жизнь с ее «утомительной похотью»:

В рассмеявшейся паре у ближних ворот
Открывается сердцу идиллия,
И от скучного хора всемирных забот
Я к стихам уношусь без усилия. [Там же]

Он жаждет искусства, поэзии и мечты, далекой от пошлой жизни. В этом и проявляется своеобразие брюсовского образа: Москва представлена привычной, повседневной, с размеренной жизнью «слободы», которая уже смущает поэта.

Характер изменяющихся отношений между людьми в столице Брюсов демонстрирует и в стихотворении «Огни «электрических конок» (1900). В образе электрической конки изображается быт Москвы, «общение» людей *без* подлинного *общения, без живой связи между людьми, без человеческой речи:*

Беседы и облик безмолвный,
Ряды сопоставленных лиц…
О конки! вы – вольные челны
Шумящих и строгих столиц. [I, с.177]

В брюсовском стихотворении схвачен образ стремительного движения людей, являющихся друг другу лишь на мгновение своими внешними «безвольными» чертами. «Электрические конки» – символ того хаотического, массового движения жизни, которое стирает подлинные черты человеческой индивидуальности.

Из стихотворений, посвященных столице, особенно выделяется «Фабричная» (1901), где заметны следы городского фольклора: разворачивается любовный сюжет, заканчивающийся для героев пустотой душ. Брюсов не просто использует расхожий сюжет, но развивает, осложняет его вкраплением в текст образа России, «царицы» Волги:

Войти я к тебе не посмею,
Но, земный поклон положив,

Пойду из столицы в Расею
Рыдать на раздолии нив.

Я в камнях промучился долго,
И в них загубил я свой век.
Прими меня, матушка-Волга,
Царица великая рек. [I, с.282]

Здесь нет развернутой подачи образа города, Москвы, но есть скрытый психологизм, показывающий городскую жизнь с удручающими сердце лирического героя буднями, с мотивом их «каменности» (лексема «камня») и противопоставленной городу вольной стихией бытия русского человека в образах «матушки-Волги» и «раздолий нив». Любовный конфликт не однолинеен, он осложнен антитезой: городское – природное, личное – вечное.

Созвучным по интонации этому стихотворению является стихотворение «Я знал тебя, Москва, еще невзрачно-скромной…» (1908). Герой готов бежать из столицы, полон тоски от этой жизни, которая помнится ему еще со старых времен, картин Островского:

Когда еще был жив тот «город», где героев
Островский выбирал: мир скученных домов,
Промозглых, сумрачных, сырых, – какой-то Ноев
Ковчег, вмещающий все образы скотов. [III, с.301]

Брюсов описывает подвижный облик Москвы, но этот современный облик столицы не искореняет из памяти старые постройки и ностальгию по ним[266].

Когда поблизости гремели балаганы
Бессвязной музыкой, и ряд больших картин
Пред ними – рисовал таинственные страны,

[266] Прокофьева В.Ю. Концепт «Москва» в поэзии «Серебряного века» в его лексическом представлении». URL: http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/2004web1/yaz/Prokofieva.pdf (дата обращения: 15.01.2017).

Покой гренландских льдов, Алжира знойный сплин… [Там же]

Образ старой, уходящей Москвы дается теперь уже не только через описание привычных «жанровых картин» и эпизодов, а через городской пейзаж, переходящий в пространство «*нового* стиля» архитектуры эпохи:

Но изменилось всё! Ты стала, в буйстве злобы,
Всё сокрушать, спеша очиститься от скверн,
На месте флигельков *восстали небоскребы,*
И всюду запестрел бесстыдный стиль – модерн... [Там же]

Тема города значительно расширяется, затрагиваются вопросы не только изображения конкретного города, но и осмысления через топос – целой эпохи, возникающий в сопоставлении с прошлым. В стихотворении «Нет тебе на свете равных…» (1911) возникает уже не просто образ старой Москвы, но образ древней, священной Москвы:

Нет тебе на свете равных,
Стародавняя Москва!
Блеском дней, вовеки славных,
Будешь ты всегда жива! [III, с.313]

Здесь возникает образ исторической Москвы, Москвы, ставшей основанием могущественного государства. Неслучайно рисуется образ князя Долгорукого, одного из московских князей, основателей города, великих, как и Иван III Васильевич:

Град, что строил Долгорукий
Посреди глухих лесов,
Вознесли любовно внуки
Выше прочих городов!

Здесь Иван Васильич Третий

Иго рабства раздробил,
Здесь, за длинный ряд столетий,
Был источник наших сил. [III, с.314]

Восприятие Москвы связывается с образами значимых для истории Руси событий. В стихотворении даются отсылки к битвам (битва с поляками, смута, наполеоновская война). Тем самым развитие городского топоса, по мысли автора, должно возбудить в читателе чувство солидарности с людьми в моменты подъема духа в былые тяжелейшие времена. Именно в свете истории в этом стихотворении преподносится образ столицы.

Стоит отметить, что Брюсов достаточно часто образ города соотносил с историческим прошлым. В связи с событиями 1917 г. поэт написал два стихотворения «На улицах» (1917) и «У Кремля» (1923). В первом стихотворении он описывает Москву в момент Февральской революции. Движение к свободе в стихотворении передается как акт волшебный, магический. Отсюда появляется целая череда образов, создающих впечатление *магического* действа:

На улицах красные флаги,
И красные банты в петлице,
И праздник ликующих толп;
И кажется: властные маги
Простерли над сонной столицей
Туман из таинственных колб. [II, с.219]

Подчеркнем: речь идет не о революции Октября 1917 г., это революция Февраля, которая действительно была бескровной. Именно ее почти вся интеллигенция приняла как желаемое. Это стихотворение – манифестация свободы, выражение искреннего приятия Февраля.

К теме Москвы, к ее образу Брюсов возвращается через три года – в стихотворении «Парки в Москве» (1920) – из сборника «В такие дни», в котором

поэт, видевший революцию, осмысляет жизнь столицы и через нее всей родины в *онтологическом* ключе. Появляется образ Парок, богинь судьбы[267]:

Нити длинные, свивавшиеся
От Ивана Калиты,
В тьме столетий затерявшиеся,
Были в узел завиты.

И, когда в Москве трагические
Залпы радовали слух,
Были жутки в ней - классические
Силуэты трех старух. [III, с.50]

Кроме того, в этом стихотворение усматривается отсылка к теме Москвы – Третьего Рима, вечного города. Изначально, в философском аспекте, эта идея связывалась с эсхатологической теорией. На нее указывал также философ Георгий Флоровский: «В русском восприятии первичным и основным был именно апокалиптический минор. Образ Третьего Рима обозначается на фоне надвигающегося конца <…>»[268]. Парки (богини судьбы в древнеримской мифологии) ассоциируются в поэтике Брюсова с русской историей, русской судьбой в целом. Неслучайны, думается, именно древнеримские мифологические образы – ведь Россия считалась преемницей Византии. Вероятно, в таком мифологическом контексте скрыто осмысливается и идея, мифологема «Москва – Третий Рим», но все это привязано к метаисторическому прошлому и современным революционным дням страны.

Обращение к революционной тематике наблюдается и в стихотворении «Советская Москва» (1921), что уже видно из заглавия. Образ города амбивалентен, лирический герой приходит в ужас от недавних событий, охвативших столицу и страну в целом:

[267] Брюсов В.Я. Сочинения 2 т. / Сост. А.А. Козловский. М.: Художественная литература, 1987. С.394.
[268] Флоровский, Прот. Георгий Пути русского богословия. М.: Институт русской цивилизации, 2009. С.14.

Если люди в бессменном плаваньи,
Им нужен маяк на мачте!
Москва вторично в пламени, -
Свет от англичан до команчей! [III, с.107]

Говорящими в этом тексте являются и апокалипсические образы, отсылающие к мировой культуре и литературе:

То чернеют ужасом Дантовым,
То Ариэлевой дрожат паутиной,
То стоят столбом адамантовым,
Где в огне Революции – гильотина. [III, с.106]

Именно так теперь воспринимает поэт прошлые революции – в свете огня и ужасов *Дантова ада*. Именно по этим причинам стихотворение начинается с риторического вопроса, с изумления лирического героя:

Все ж, наклонясь над пропастью,
В века заглянув, ты, учитель,
Не замрешь ли с возвышенной робостью,
И сердце не полней застучит ли? [Там же]

Но для поэта столица все же остается неким охранительным центром, священным городом, что хорошо видно из стихотворения «У кремля» (сборник «Меа», 1922-1924 гг.) с выдержанной в нем характерной мифопоэтикой:

По снегу тень – зубцы и башни;
Кремль скрыл меня, - орел крылом;
Но город-миф – мой мир домашний,
Мой кров, когда вне – бурелом. [III, с.164]

Важно то, что лирический герой в этом стихотворении ощущает Москву для себя самой близкой, город для него – хранитель, защитник:

А я, гость лет, я, постоялец
С путей веков, здесь дома я;
Полвека дум нас в цепь спаяли,
И искра есть в лучах – моя. [Там же]

Кроме того, его личная жизнь вписана в историю России и связана с Москвой – так переплетается частное и *метаисторическое*:

Здесь полнит память все шаги мне,
Здесь, *в чуде,* я – абориген,
И я, храним, звук в чьем-то гимне,
Москва! в дыму твоих легенд. [Там же]

Итак, отношение Брюсова к Москве менялось на протяжении двух творческих десятилетий, и это было связано прежде всего с теми событиями, которые охватили Россию. Историческая реальность, переплетаясь с онтологической, позволяла поэту увидеть многомерный образ города и его трансформацию. Нам явлена Москва «старинная», с Кремлем-защитником, и Москва советская, которая веет холодом неведомого на лирического героя. В стихотворениях о Москве город, как топос, раскрывается с разных сторон – достаточно конкретно, реалистично, что обусловлено историческими отсылками, и символично, отчасти архетипично, что обусловлено личным, любовным отношением поэта к Москве.

Петербургский текст проявился совсем с другой стороны в русской поэзии, это связано с тем, что Москва и Петербург являются в некотором роде противопоставленными друг другу центрами и локусами. У них разные коды и символы, это впервые глубоко было показано в работах В.Н. Топорова[269]. Стоит напомнить, что само понятие «петербургский текст» зародилось в полемике,

[269] Топоров В.Н. Петербург и «петербургский текст русской литературы» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С.373.

развернувшейся в 1984 г. в Тарту на страницах «Трудов по знаковым системам» (вып. 18) (статьи В.Н. Топорова и Ю.М. Лотмана).

К этому локусу и его проявлениям обращается в своем творчестве и Брюсов. Поэт уделяет большое внимание памятникам, архитектуре города – об этом свидетельствуют даже заглавия («К Медному всаднику», 1906, «Александрийский столп», 1919 и др.; именно эти стихотворения исследователи относят к литературно-архитектурным экфразисам[270]). Так, в стихотворении «К Медному всаднику» (1906) Брюсов передает историю Петербурга как преломление истории всей России:

Сменяясь, шумели вокруг поколенья,
Вставали дома, как посевы твои...
Твой конь попирал с беспощадностью звенья
Бессильно под ним изогнутой змеи. [I, с.527]

Сама фигура Петра выделена в пространстве. В стихотворении нет и намека на то, что перед нами лишь памятник – герой изображен как живой, реальный участник истории:

Но северный город – как призрак туманный,
Мы, люди, проходим, как тени во сне.
Лишь ты сквозь века, неизменный, венчанный,
С рукою простертой летишь на коне. [Там же]

При этом Петр – герой, объединяющий поколения, создатель целой эпохи, где люди, как тени, сменяют друг друга.

Самое главное место здесь занимает именно образ Петра. Перед читателем развертывается минувшая эпоха с ее жертвами, как бедный Евгений из «Медного всадника», как многие люди, погибшие во время строительства Петербурга.

Акцент, сделанный поэтом на символе змеи, символе злого начала, возможно, важен автору как указание на зло, которое предстоит побороть

[270] Гришин А.С. Экфразис в поэзии старших символистов как форма сотворчества // Вестник Челябинского государственного университета. 2004. № 1. Т. 2. С. 14 – 33.

правителю. Такой же символ, мы помним, возникает в стихотворении о Петре у А. Блока. Показательно, что у Брюсова Петр *побеждает змею*:

Твой конь попирал с беспощадностью звенья
Бессильно под ним изогнутой змеи. [Там же]

В стихотворении «Александрийский столп» (1909) утверждается также величие истории, представленное в образе императора Александра и в образе «Столпа», который несет в себе идею христианства:

Ты выше, чем колонна Рима,
Поставил знаменье креста.
Несокрушима, недвижима
Твоя тяжелая пята. [II, с.78]

Стихотворение интересно *типами пространственных отношений*. С одной стороны, здесь дана *высокая точка, вершина столпа*, с другой – стороны, *горизонталь* Петербурга, когда обозримы важнейшие объекты города:

И через кровли низких зданий,
Все озирая пред собой,
Ты видишь в сумрачном тумане
Двух древних сфинксов над Невой. [Там же]

Через фигуры сфинксов, актуальных своей насыщенной мифологической символикой для русской литературы и по сей день[271], передается метаисторическое ощущение пространства: именно эти *вечные* фигуры видели многое, разные знаковые события:

Для них, детей тысячелетий,
Лишь сон - виденья этих мест,
И эта твердь, и стены эти,
И твой, взнесенный к небу крест. [Там же]

[271]Галиева М.А. За рубежом веков. Мифопоэтика романа О. Столярова «Башня Грифонов»: Код Вселенной // Историческая и социально-образовательная мысль. 2015. № 3. Т. 7. С. 190 – 193.

Стихотворение «Петербург» (1912) также прославляет Петра и его дело:

Здесь снов не ваял Сансовино,
Не разводил садов Ле-Нотр.
Все, волей мощной и единой,
Предначертал Великий Петр. [II, с.186]

Брюсовым прямо подчеркивается, что именно этот правитель изменил ход истории Руси – повернул ее лицом к западной цивилизации:

Остановив в болотной топи
Коня неистового скок,
Он повернул лицом к Европе
Русь, что смотрела на Восток [Там же]

Таким образом, городское пространство (петербургское, в частности) связано непосредственно с историей всей страны и судьбами определенных выдающихся лиц. Роскошь и красота Петербурга воспринимаются лирическим героем в неразрывной связи с создателем самого города и его эпохой:

Но Петроград огнями залит,
В нем пышный роскоши расцвет,
В нем мысль неутомимо жалит,
В нем тайной опьянен поэт,

В нем властен твой холодный гений,
Наш Кесарь-Август, наш Ликург!
И отзвуком твоих стремлений
Живет доныне Петербург! [II, с.187]

Символика змеи и победы над ней становится ключевой и в стихотворении «К Петрограду» (1916), но этот текст отсылает нас к именам русских классиков – Пушкина и Достоевского, которые превратились уже в своеобразные мифологические коды в поэзии и культуре начала XX в.:

Город Змеи и Медного Всадника,
Пушкина город и Достоевского,
Ныне, вчера,
Вечно – единый,
От небоскребов до палисадника,
От островов до шумного Невского, -
Мощью Петра,
Тайной – змеиной! [II, с.217]

Важно то, что поэт именует город то Петербургом, то Петроградом, т.е. он чувствует движение истории и ее отражение на лике города, который изменчив. Он и величественен, горд, но он и омыт кровью, построен на болотах и костях. На наш взгляд, для Брюсова весьма логично и естественно обращение именно к архитектуре и известным памятникам Петербурга – через них он ведет диалоги с читателем и эпохой, пространство получается полифоническим. Мы видим город то глазами Петра, то с высшей точки, с высоты Александрийского столпа, то через поэтику мифологем – загадочных угрюмых сфинксов, свидетелей истории. Этим выразительным архитектурным экфразисом и отличаются стихи о Петербурге от стихотворений, включающих «московский текст».

3.3 Города мира в поэзии В.Я. Брюсова (итальянский топос)

Интерес к Италии и всему итальянскому характерен для многих деятелей культуры Серебряного века. Так, А. Белый назвал «Серебряный век» в России вторым Возрождением, родиной первого была Италия»[272]. Кроме того, уже в начале XX в. (1911–1912 гг.) вышла книга П.П. Муратова «Образы Италии»,

[272] Алонцева И.А. Художественное пространство Италии в лирике Н.С. Гумилева // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. Смоленск, 2004. Ч. 1. С.148.

которая особенно ценилась в кругах русской интеллигенции. Автор труда справедливо подмечал: «В пристрастиях писателей и мыслителей «Серебряного века» Италия занимала важное место, была перекрестком своего рода эпохального культурного пространства, где сходились интересы столь различных личностей, как Д.С. Мережковский (роман «Леонардо да Винчи», 1901) и Вяч. Иванов (цикл итальянских сонетов в книге «Кормчие звезд», 1903), В.В. Розанов («Итальянские впечатления», 1909) и А. Блок (итальянские стихи лета 1909 г. и неоконченная книга итальянских впечатлений «Молнии искусства»), О. Мандельштам (серия римских стихотворений в книге «Камень», 1913) и Б.К. Зайцев (книга очерков «Италия», 1923)»[273]. Особое место в литературе среди итальянских городов занимает Венеция. Особый дух и отличие этого города от других итальянских городов отмечают сами итальянцы: – «Вы итальянец? – спросил я простого старика. – Нет, синьор, – гордо возразил он. – Я венецианец»,[274] – писал В.Я. Брюсов в путевых очерках об Италии.

Город расположен на островах, отделен от материковой части, т.е., с одной стороны, является замкнутым пространством, с другой – пространством открытым благодаря каналам, соседству городской и водной стихии. Другая отличительная особенность Венеции – это город, знаковый для европейской культуры, содержащий в себе образы, символы, памятники многих прошедших веков. По замечанию Ю.М. Челомбитько, «специфика города, его особое значение в мировом культурном и литературном контексте порождают особенности его восприятия, находящие отражение в творчестве разных авторов. Прежде всего это ощущение «инакости» Венеции по отношению к остальному миру, восприятие ее как некого идеального пространства, а также связанную с водной природной стихией города способность изменять вредные характеристики»[275]. Это подтверждается и другими учеными[276].

---

[273] Муратов П.П. Образы Италии. М.: Республика, 1994. С. 564.
[274] Советские писатели об Италии. Серия: XX век: два лика планеты. Л.: Лениздат, 1986. С.46.
[275] Челомбитько Ю.М. Образ Венеции в поэзии А. Блока и В. Брюсова // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. Смоленск, 2004. Ч. 1. С.147.
[276] Бавильский Д. Венеция. Письмо / Д. Бавильский // Уральская новь. 1998. №1. С. 5 – 12.

Представление в русской литературе о Венеции как городе-лабиринте приобретает иной, символический, смысл. «Образ лабиринта имеет, как известно, архетипичную природу. В «венецианской» поэзии данный топос нередко связан с мотивом пути, поисками alter ego» [277]. Именно этим мотивом начинается стихотворение В. Брюсова «Данте в Венеции» (1900 г., сборник «Tertia Vigilia»):

По улицам Венеции, в вечерний
Неверный час, блуждал я меж толпы... [I, с.155].

Каким же представляется этот город поэту? В стихотворении Брюсова прошлое города, вечность противопоставляется настоящему, современности. Современность в Венеции Брюсова выглядит неприятной, даже отвратительной[278]:

В тот вечер улицы кишели людом,
Во мгле свободно веселился грех,
И был весь город дьявольским сосудом.

Бесстыдно раздавался женский смех,
И зверские мелькали мимо лица... [I, с.156].

Однако именно современный город оказывается в центре произведения, что усиливает его отрицательную характеристику как города греха, «дьявольского сосуда». И среди этой неприглядной картины возникает другой образ – Данте, видение из мира вечного[279]:

...Без возраста – не мальчик, не старик.

И жалким нашим нуждам не причастный,
Случайный отблеск будущих веков,

[277] Кунусова А.Н. Венецианский текст в русской поэзии XX века: дис. … канд. филол. наук. Астрахань, 2011. С.64.
[278] Криницын А.Б. Образ Венеции в русском серебряном веке. URL: http://www.portal-slovo.ru/philology/47207.php (дата обращения: 15.03.2017).
[279] Там же.

Он сквозь толпу и шум прошел, как властный. [Там же]

Образ Данте, возникший как видение, и является главным в стихотворении, судя по финальным его строкам:

Мгновенно замер говор голосов,
Как будто в вечность приоткрылись двери,
И я спросил, дрожа, кто он таков.

Но тотчас понял: Данте Алигьери. [Там же]

Пусть этот дух, этот образ забыт, но это та сторона Венеции, которая запомнится навсегда и сохранится в истории человечества. Не случайно образ Данте обозначен как «отблеск будущих веков», т.е. позиционируется как дух этого города, высокий *эйдос*. Строчка «Без возраста – не мальчик, не старик» подчеркивает, что этот образ принадлежит всем возрастам, всем эпохам. Лексема «видение» также очень важна для этого стихотворения, так как подобный фантастический образ весьма неожидан для Брюсова, для его изображения пространства в поэзии. Но, обращаясь к «вечной» Венеции, поэт использует именно этот полуфантастический образ ожившего духа великого поэта Италии. Возможно, здесь воплотились мечты Брюсова о поэзии ***синтетического типа***, в которой бы соединялись качества, идущие от древности в будущее.

Исследователи трактуют образ Данте как «единственного человека, который знает выход» из лабиринтов Венеции[280] (А.Н. Кунусува). Н.С. Лебедева соглашается с этой интерпретацией: «Данте, как Ницше, является страдальцем, переступившим предел обыкновенных человеческих знаний»[281]. Как отмечает Э.С. Даниелян, образ Данте у Брюсова не случаен: «Брюсов неоднократно

[280] Кунусова А.Н. Венецианский текст в русской поэзии XX века: дис. …канд. филол. наук. Астрахань, 2011. С.65.
[281] Лебедева Н.С. Итальянские мотивы в русской поэзии 1890-х –1910-х годов // Вестн. Костромского гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. 2012. № 3. С. 107.

отмечал, что Данте относится к числу тех авторов, которых он усердно изучал всю жизнь, Данте для него – «это отдельный мир» («Miscellannea»)[282].

Особенно актуально в свете изображения *инонационального пространства* изображение вечного и современного в стихотворении, на что обращает внимание и Ю.М. Челомбитько. В интерпретации этого исследователя современное, греховное в городе имеет прямое отношение к карнавальному началу как одной из основных составляющих культурной жизни Венеции, так называемого «венецианского мифа»: «Мотивы греха, веселья, образ уличной толпы актуализирует тему карнавала... В данном тексте карнавал оказывается противопоставлен искусству как истинной бессмертной жизни. Символом искусства становится Данте, что характерно для Брюсова в целом. Как член такой позиции карнавал имеет, конечно же, отрицательную коннотацию»[283]. Но здесь мы позволим себе вступить в полемику с исследователем. Карнавал не всегда трактуется учеными через доминанту телесности. Востоковеды, исследовавшие этот вопрос, отмечали, что слово связано с семантикой ***повозки-корабля***[284]. И в поэтике Брюсова, в «итальянских» стихах встречается акцентирование образа лодки/гондолы:

Здесь – пришлец я, но когда-то здесь душа моя жила.
Это понял я, припомнив *гондол черные тела*. [I, с.351]

Важную роль играет семантика цвета – гондолы «черные», они воспринимаются как мрачные, траурные. И это подтверждается текстом, брюсовского лирического героя посещают раздумья о смерти и нетленном, не подвластном смерти, как сама Венеция:

И доныне неизменно все хранит здесь явный след

Прежней дерзости и мощи, над которой *смерти нет*. [I, с.352]

[282] Даниелян Э.С. Валерий Брюсов. Проблемы творчества. Ереван. Изд-во «Лингва», 2002. С.83.
[283] Челомбитько Ю.М. Образ Венеции в поэзии А. Блока и В. Брюсова // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. Смоленск, 2004. Ч. 1. С.145.
[284] См. подробнее: Смирнов В.А. «Бесы» // Смирнов В.А. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе 19 – начала 20 века). Иваново: Юнона, 2001. С. 159; Галиева М.А. Образ корабельный в поэтике М.Ю. Лермонтова и С.А. Есенина // Казанская наука. 2014. № 10. С. 160–164.

Стоит отметить, что Ю.М. Челомбитько обращает внимание на это стихотворение «Венеция» (1902 г., сборник «Urbi et orbi») и по-своему интерпретирует карнавальное пространство: законы карнавального мира представляются основной самого существования города, необходимым условием его возникновения: «От условий повседневных жизнь свою освободив, / Человек здесь стал свободен и, как солнце, горделив, / Он воздвиг дворцы в лагуне, сделал дожем рыбака...»[285]. По точному замечанию Н.Е. Меднис, в этом стихотворении поэт связывает торжество над смертью с бессмертностью творческого порыва [286]. В данном случае человеческая красота связывается не только с творениями человека, скульптурными, архитектурными формами – «выпукло-прекрасными», – но и со свободой, благодаря которой человек становится прекрасным, бессмертным «сыном солнца и океана», говоря словами Бальмонта.

В стихотворениях из «итальянского» цикла так же, как и в стихотворениях с «петербургским» текстом, есть отсылки к другим видам искусства, в частности, к скульптуре и архитектуре. Так, в стихотворении «Лев святого Марка» (1902 г., сборник «Urbi et orbi») появляется образ скульптуры на площади Святого Марка как символа культуры. Этот лев отсылает читателя к фигуре евангелиста Марка, а также является семиотическим кодом Венеции в целом. В скульптурном *«портрете» льва* воплощается целый комплекс мифологических представлений. В нем соединяются несколько стихий, несколько начал: лев – царственное земное животное и вместе с тем мифическое крылатое существо, держащее священную книгу. И как раз это соединение разных стихий является символом Венеции – города, стоящего на воде, т.е. построенного вопреки стихии, а значит, являющегося воплощением свободы:

Полузверь и полуптица!
Охраняема тобой,
Пять веков морей царица
Насмехалась над судьбой. [I, с.350]

[285] Челомбитько Ю.М. Образ Венеции в поэзии А. Блока и В. Брюсова // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. Смоленск, 2004. Ч. 1. С.145.
[286] Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. URL: http://coollib.com/b/257327/read (дата обращения: 15.03.2017).

Крылатый лев воплощает собой символ культуры:

В топи илистой лагуны
Встали белые дворцы,
Пели кисти, пели струны,
Мир судили мудрецы. [Там же]

Несмотря на потерю былой мощи город, как и его символ, сохранил величие, «державный гнев»:

Над толпами, над веками,
Равен миру и судьбе,
Лев с раскрытыми крылами
На торжественном столбе. [I, с.351]

По тонкому замечанию Л.А. Колобаевой, бронзовая статуя льва святого Марка «Брюсовым описывается как символ освобождения от повседневных условий жизни, как воплощение человеческого стремления к полету, «от плена земли к свободе»»[287].

Примечательно, что Венеция со львом святого Марка у другого поэта Серебряного века, А. Ахматовой, выглядит по-иному – городом не державным, величественным, а более близким и индивидуальным:

Сколько нежных, странных лиц в толпе.
В каждой лавке яркие игрушки:
С книгой лев на вышитой подушке,
С книгой лев на мраморном столбе[288].

Ряд исследователей, в частности Е.Н. Меднис, отмечают, что нередко в русской литературе, особенно литературе рубежа XIX-XX вв., образ Венеции

[287]Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во Московского государственного университета, 2000. С.133.
[288] Ахматова А. Стихотворения (1909-1960). Гослитиздат, М.: 1961. С.46.

находится в парадигматических отношениях с образом Петербурга – города, также построенного вопреки стихии, на болотах и костях. Исследователь пишет, что строки из стихотворения Брюсова «Лев святого Марка», где описывается возникновение Венеции «в топи илистой лагуны», явно отсылают читателя к описанному в «Медном всаднике» возникновению Петербурга «из тьмы лесов, из топи блат»; как медный всадник считался покровителем и охранителем Петербурга, так у Брюсова Венеция «насмехалась над судьбой», охраняемая крылатым львом. Но, безусловно, в культурном сходстве Венеции и Петербурга (не случайно одно из имен северной столицы и по сей день – северная Венеция) прослеживаются и принципиальные различия. Строительство Петербурга было словно мистически связано с мужским волевым началом, а создание Венеции – с текучей, водной стихией, что делает ее соприродной женскому.

Интересно наблюдение Э.С. Даниелян – исследователь подмечает раскрытие в стихотворении «Лев святого Марка» не только величия города в историко-культурном аспекте, но и величия человека, «построившего «белые дворцы»», или безвестного художника, «открывшего в куске металла Льва святого Марка»[289]. А.С. Гришин обращает внимание на общность контекста двух стихотворений Брюсова – «Венеция» и «Лев святого Марка». По мнению исследователя, вдохновением для В. Брюсова в обоих случаях являлась эпоха Возрождения: «В дневнике 1902 года поэт писал: «Всего более мне по сердцу пришлась Венеция», а во время второй поездки в 1908 году снова запишет в дневнике: «Люблю Венецию любовью нестареющей». Позже в этом же дневнике Брюсов писал о своей первой поездке в Италию: «...мое исключительное внимание привлекла эпоха Возрождения. В музеях я преимущественно искал скульптуры и картины художников Ренессанса; бродя по городам, любовался дворцами и храмами XV–XVI в.»[290].

В стихотворении «Италия» (1902), также вошедшем в сборник «Urbi et orbi», подчеркивается мотив падения когда-то великой страны. Но вместе с тем эта

[289] Даниелян Э.С. Валерий Брюсов. Проблемы творчества. Ереван: Изд-во «Лингва», 2002. С.81.
[290]Брюсов В. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М.: «ОЛМА-ПРЕСС», 2002. С.139.

Италия сохраняет в себе дух человечности, приветливости по отношению к гостю – пришельцу:

Я пришел к тебе усталый,
Путь недавний потеряв,
Беспокойный, запоздалый,
Напрямик по влаге трав.
И случайные скитальцы
Мир нашли в твоем дворце…
О, как нежно эти пальцы
На моем легли лице! [I, с.301]

Здесь возникает другой, очень сильный образ – не ласки «несчастной блудницы», но нежность матери, *матери-вселенной*:

В этой нежности мгновенной,
Может, тайно, разлита,
Непритворна и чиста,
Ласка матери вселенной. [I, с.302]

На наш взгляд, впервые у Брюсова появляется мотив ***любования городом*** не только потому, что Италия является страной богатой природы:

Нетленные рощи лимонные
Под немыслимым небом цветут.
Горы, – в белых цветах новобрачные!
Воды, собой опьяненные,
Озаряя гроты прозрачные,
Говорят и живут! [I, с.301]

Италия прекрасна и не только сохранившимися культурными памятниками Рима, Венеции, Флоренции, но также своим христианским наследием, она является колыбелью христианства.

Как отмечает А.Б. Криницын, в Серебряном веке популярно изображение Венеции на основе личных впечатлений: «Важным отличием русского

венецианского текста серебряного века будет то, что он рождался как впечатление от реальной встречи с городом, в отличие от традиции XIX в.»[291]. Вторая, повторная после долгого отсутствия встреча Брюсова с Венецией – тема его стихотворения «Опять в Венеции» (1908 г., сборник «Все напевы»). Лирический герой возвращается в Венецию, чтобы «о всем прекрасном, что в могиле, / Мечтать с поникшей головой»[292]. По мнению А.А. Кара-Мурзы, на впечатление Брюсова о Венеции как о разрушенном, утерянном мире повлияло обрушение колокольни – кампанилы Святого Марка, произошедшее в 1902 г.

Исследователи подчеркивают амбивалентность отношения Брюсова к Венеции в *венецианском тексте*, в частности в данном стихотворении: «...город, рассматривающийся сквозь призму духовных исканий и личных переживаний лирического героя, представляет собой оксюморонное сочетание константного и сиюминутного»[293]:

Опять встречаю с дрожью прежней,
Венеция, твой *пышный прах!*
Он величавей, безмятежней
Всего, что создано в веках! [I, с.529]

В стихотворении «На форуме» (1908), которое также вошло в сборник «Все напевы», Италия предстает не просто «страной могил», но знакомым миром, родственным душе поэта:

Не как пришлец на римский форум
Я приходил – в страну могил,
Но как в знакомый мир, с которым
Одной душой когда-то жил. [I, с.530]

В этом стихотворении акцент делается не на «руины», т.е. разрушенное прошлое величие, но на образ народа, создавшего это величие:

Дорог строитель чудотворный,

[291] Криницын А.Б. Образ Венеции в русском серебряном веке. URL: http://www.portal-slovo.ru/philology/47207.ph (дата обращения: 21.01.2017).
[292] Брюсов Валерий, Собрание сочинений в 7-ми томах. Т.1. Стихотворения, Поэмы. 1892-1909, М.: Худож. лит., 1973. С. 529.
[293]Кунусова А.Н. Венецианский текст в русской поэзии XX века: дис. канд. филол. наук. Астрахань, 2011. С.67.

Народ Траяна! Твой завет,
Спокойный, строгий и упорный,
В гранит и мрамор здесь одет. [Там же]

И именно этот образ, прошедший через всю историю Рима (в стихотворении упоминаются имена римских императоров разных эпох), позволяет лирическому герою не только сокрушаться о невозвратном прошлом, но и идти в будущее:

Твоих развалин камень каждый
Напоминает мне – вести
К мете, намеченной однажды,
Среди пустынь свои пути. [Там же]

Стихотворение «В итальянском храме» (1912 г., сборник «Зеркало теней») примечательно тем, что в нем Брюсов от больших пространств переходит в замкнутое, небольшое пространство *внутри храма*. Более того, стихотворение посвящено лишь одной детали в этом пространстве – часам. Эпиграф к стихотворению – надпись на старинных часах: «Ранят все, последний убивает». Кроме сужения пространства, здесь наблюдается также иное отношение к *времени*: от вечности, виденной в образах и памятниках архитектуры и искусства Венеции и Рима, лирический герой обращается к отдельной человеческой жизни, ее быстротечности:

Что вопли, стоны, что зубовный скрежет
Пред тихим вздохом, данником часов! [II, с.63]

И эта быстротечность, подчеркиваемая тиканьем часов, позволяет осознать испытанную в жизни боль, напоминает о ложных и обманутых чувствах:

Боль жизни ровно, повседневно нежит.
Все – оскорбленье; дружбы лживой зов,
Объятья беглые любви обманной
И сочетанья надоевших слов… [Там же]

При этом лирический герой ощущает не только несбывшиеся надежды и скоротечность времени, но принимает жизнь, даже осознавая ее конечность:

Ах, многое прекрасно и желанно!
По-прежнему стремлю я руки в даль
И жду, как прежде, с верой неустанной.

Но с каждым днем томительней печаль,
Но с каждым годом вздох тоски победней…
И долгой жизни мне давно не жаль.

Клинок конца вонзай же, час последний! [Там же]

Такое принятие возможного конца жизни – вряд ли воплощение смирения, скорее – усталости. И стихотворение поэтически убедительно именно своей лирической интонацией: от изображения мира, города, страны поэт переходит к изображению личного, внутреннего состояния человека.

Особого внимания заслуживает стихотворение «Фонарики» (1904), которое, на наш взгляд, трудно отнести к воплощению какого-либо одного текста (итальянского, индийского, египетского и т.д.). В этом тексте интересны не только образы разных стран, но и сама архитектоника стиха:

Ассирия! Ассирия! мне мимо не пройти!
Хочу полюбоваться я на твой багряный свет:
Цветы в крови, трава в крови, и в небе красный след.
А вот гирлянда желтая квадратных фонарей. [I, с.435]

Этот фрагмент показателен: сначала идут лирические размышления о разных культурах и их блеске в вечности, который емко выражен в образе фонариков, светящихся и светящих в ночи, а потом взор героя обращается к небу («в небе красный след»). Фонарики – это как бы контрапункты в мировой человеческой

истории, они то светят, то отображают красный, кровавый след. Брюсов пытается поэтически осмыслить ход исторических событий, обращаясь к разным культурным традициям:

Над озером, о Индия, застыл твой метеор.
Взнесенный, неподвижен он, в пространствах — брат звезде,
Но пляшут отражения, как змеи, по воде.
Широкая, свободная, аллея вдаль влечет,
Простым, но ясным светочем украшен строгий вход.
Тебя ли не признаю я, святой Периклов век!
Ты ясностью, прекрасностью победно мрак рассек!
Вхожу: все блеском залито, все сны воплощены,
Все краски, все сверкания, все тени сплетены!
О Рим, свет ослепительный одиннадцати чаш:
Ты – белый, торжествующий, ты нам родной, ты наш! [Там же]

В стихотворении «Фонарики» запечатлевается история мировой культуры через характерные символические фигуры, литературные отсылки: это античная культура, итальянская культура, эпоха Данте, а также времена Французской революции. Все эти знаковые моменты истории и символы культуры будут актуальны для человечества всегда. «Фонарики» являются некими узлами, точками в этом историческом движении, которое необходимо *осветить*, открыть человеку, и сделать это может поэт:

К сырой земле лицом припав, я лишь могу *глядеть,*
Как вьется, как *сплетается огней мелькнувших сеть*. [I, с.436]

И речь здесь идет о прозрении лирического героя: неслучайно в фольклоре герой, чтобы получить сакральные знания, припадает лицом к земле, целует ее. Поэт тоже присягает земле, желая получить от нее знание мировых тайн. Таким

образом, в этом стихотворении Брюсов выходит за обычные пределы конкретного городского пространства, хотя оно косвенно присутствует в тексте, и обращается к истории человечества и культуры в целом. В этом, на наш взгляд, и проявляется *онтологизм* брюсовской поэзии.

3.4 Город будущего через связь времен

Брюсов в своем творчестве описывал не только города с богатым историческим прошлом, города современности, но в поле его внимания входил и город будущего. По замечанию Д. Максимова, идея будущего города является в значительной мере той исключительно важной для Брюсова нормой и вместе с тем утопией, которая организует целый ряд его урбанистических стихотворений[294]. В первую очередь, эта проблема сопряжена с социальной тематикой. Так, социальный подтекст ощущается в стихотворении «Вечерний прилив» (1906 г., сборник «Все напевы») – он заключен в символах накопления, зажиточного, материального существования человека в городе:

Там спят за стеклами материи,
Льют бриллианты яркий яд,
И над звездой червонцев – серии
Сияньем северным горят. [I, с.517]

В городе светло не от звезд или солнца, а от бриллиантов, материи, фонарей, автомобилей – все это приметы настоящего и будущего развивающегося таким образом города:

Кадрилей нарушая линии,
Меж пар кружащихся – звеня,
Трамваи мечут молньи синие,

[294] Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л.: Гослитиздат, 1940. С.131.

Автомобили – сноп огня. [Там же]

Однако социальный подтекст ослабевает в конце стихотворения, сменяясь метафизическим трепетом, даже преклонением перед благами городской жизни:

«Мы славим, Прах, Твое Величество,
Тебе ведем мы хоровод,
Вкруг алтарей из электричества,
Вонзивших копья в небосвод!» [Там же]

Город будущего у Брюсова связан, прежде всего, с новшествами современной жизни, которая кажется чудесной:

Мир шумящий, как далек он,
Как мне чужд он! но сама
Жизнь проводит мимо окон,
Словно фильмы синема. [II, с.158]

Но при этом подчеркивается поэтом ничтожное, безликое участие человека в городской машине:

Проплывут, звеня, трамваи,
Прошумит, пыля, авто;
Люди, люди, словно стаи
Птиц, где каждая – никто! [Там же]

Такое состояние отчуждает лирического героя, его не прельщают забавы современности, он стремится к одиночеству. Здесь возникает и экзистенциальный план:

Я укрываюсь в одиночество,
Я ухожу в пределы книг,
Чтоб безысходные пророчества
Затмили проходящий миг. [Там же]

В этом стихотворении, «Синема моего окна» (1914 г., сборник «Семь цветов радуги»), городская жизнь показана как меняющаяся картинка в кинофильме, которая сама по себе (так же как и мелькающие в стихотворении трамваи и автомобили) является новинкой в городской жизни, но отталкивает лирического героя своей бездуховностью.

Особым символом нового города является символ *фонаря* и его света – город как бы освещен всегда искусственно. Это проявляется в стихотворении «У канала» (1912 г., сборник «Семь цветов радуги»), где представлено острое противостояние жизни городской и природной, естественной:

Свет фонарей, раздробленный движеньем,
Дрожит в воде *семьей недлинных змей,*
А баржи спят над зыбким отраженьем
Глубоким сном измученных зверей.
…….
Так странно: там – кафе, улыбки, лица…
Здесь – тишь, вода и отраженный свет.
Все вобрала в *водоворот* столица,
На все вопросы принесла ответ. [II, с.167]

Несомненно, вода каналов здесь олицетворяет природное начало, и даже город, отражающийся в воде, принимает формы живых существ.

В одном из своих стихотворений поэт прямо указывает на особое значение *электрического света*, подчеркнув это самим заглавием стихотворения «Электрические светы» (1913 г., сборник «Семь цветов радуги»). С одной стороны, человек тоже подобен электрическому свету, который нужен для города, являясь в чем-то самой жизнью:

Качаясь на стеблях высоких,
Горя в преддверьях синема,
И искрясь из витрин глубоких,
Мы – дрожь, мы – блеск, мы – жизнь сама! [II, с.165]

В то же время этот свет смещает темные стороны жизни, обольщает человека, вводит его в заблуждение:

Даем соблазн любви продажной,
Случайным встречам – тайный смысл;
Угрюмый дом многоэтажный
Мы превращаем в символ числ. [Там же]

Примечательно то, что Брюсов в свойственной ему манере уходит в конце стихотворения от непосредственных реалий и выходит в описании план *онтологический*, сравнивая *поэта с электрическими светами* человечества:

Мы – *электрические светы*
Над шумной уличной толпой,
Мы – современные поэты,
Векам зажженные Судьбой! [Там же]

В другом стихотворении, продолжающем тему «электрических светов», – «Я устал от светов электрических...» (1915, не включено поэтом в сборник) – город дан также в противоречивых красках. Поэт с самого начала указывает на усталость от современного города с его инновациями:

Я устал от светов электрических,
От глухих гудков автомобилей;
Сердце жаждет снова *слов магических,*
Радостных *легенд и скорбных былей.* [III, с.344]

Лирический герой тяготится теснотой жизни в городе, комнатах, путаницей проводов, суетой автомобилей, ускользающих в стремительной смене. Все это он хотел бы заменить на «сказки», «легенды», причудливый фантазийный мир с его пророчествами:

Позабыться вымыслами хочется, –
Сказками, где ведьмы, феи, черти;

Пусть, готовя снадобье, пророчица

Мне предскажет час грядущей смерти [III, с.345]

Так на какое-то время поэта захватывают романтический настрой и романтическое двоемирие. Городскому пространству противопоставляется пространство вымышленное, сказочное, пространство преданий и легенд о рыцарях; сам лирический герой хотел бы стать рыцарем, а не быть усталым человеком своих дней:

Хочется мне замков, с их царевнами,

Озирающих просторы с башни,

Менестрелей с лютнями напевными,

Оглашающими лес и пашни [Там же]

В этом противопоставлении ощущается предпочтение поэтом некоего иного мира, пусть даже с боями и смертями:

Пусть прискачут в черных шлемах рыцари,

Со щитами, в пятнах черной крови...

Ах, опять листок, в котором цицеро

Говорит про бой при Августове! [Там же]

И в таком ракурсе город современности и город будущих достижений выступает в демоническом свете, так как он угнетает душу человека. Особого апофеоза эта тема города будущего в метафизически ужасном, демоническом освещении достигает в стихотворении «Футуристический вечер».

В этом стихотворении (1917 г., сборник «Девятая камена») Брюсов, пользуясь приемами, характерными для поэтики футуристов, изображает город и его составляющие в гротескно-фантастическом видении:

Вдоль улиц червяки трамвайные

Ползут, как узкими ущельями,

И фонари, на нити тайные

Надеты, виснут ожерельями.

Кругом, как в комнатах безвыходных,
Опризрачены, люди мечутся,
В сознаньи царственном, что их одних
Ночные сны увековечатся. [II, с.261]

Однако такое высвечивание предмета (трамваев, комнат, даже людей) оказывается в чем-то оправданно реальным: мир преподнесен *с изнанки*. Люди действительно «опризрачены» и обесцвечены в большом городе с его границами, «безвыходными комнатами». На последнее поэт нередко обращает внимание в своих урбанистических опытах (ср. «Словно нездешние тени...», 1900).

Негативные коннотации относительно достижений цивилизации и городской жизни отчасти снимаются в стихотворении «Зов автомобиля» (1917 г., сборник «Последние мечты»), где главным является образ автомобиля, связанный с мотивом *движения, странствий:*

Призыв протяжный и двухнотный
Автомобильного гудка...
И снова манит безотчетно
К далеким странствиям – тоска.

То лесом, то в полях открытых
Лететь, бросая версты вспять;
У станций старых, позабытых,
Раскинув лагерь, отдыхать! [III, с.13]

Жизнь лирического героя здесь уже тесно связана с движением, с автомобилем, который мчит его по долам, полям, что заставляет сравнивать жизнь с полетом метеорита:

Иль ночью, в дерзостном разбеге,
Прорезывая мглу полей,

Без мысли об ином ночлеге,
Дремать под трепет фонарей!

Скользя, как метеор, деревней,
Миг жизни видеть невзначай,
И встречным прогудеть напевней,
Чем голос девушки: "Прощай!" [III, с.13-14]

Это стихотворение вполне брюсовское, т.е. оно также завершается выходом в «иное пространство», в онтологический план:

И, смелые виражи в поле
Срезая, вновь взлетать на склон,
И вновь гудеть, и жить на воле
Кентавром сказочных времён! [III, с.14]

Это смелый поэтический опыт, потому что «автомобильная» тема не характерна для поэзии Серебряного века. Поэт явился ее зачинателем, хотя, по замечаниям специалистов,[295] образ автомобиля возникал раньше и в поэзии И. Северянина. Именно это соединение будничного, бытового (в данном случае «автомобиля») с чудесным, сказочным притягательно и спасительно для лирического героя Брюсова.

Особым продолжением и трансформацией этого образа «механизма», «машины» является стихотворение «Машины» (1924), в нем происходит некое воспевание души машины как существа и как двигателя процесса:

Зубцы, ремни, колеса, цепи,
Свист поршней, взмахи рычага;
Вне – замыслы, наружу – цели,
Но тайна где-то спит, строга. [III, с.170]

[295] Иллиев С.И. Автомобиль в русской поэзии начала XX века // Известия Пензенский Государственный Университет им. В.Г. Белинского. 2008. №10. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/avtomobil-v-russkoy-poezii-nachala-xx-veka (дата обращения: 02.03.2017).

Процесс механизации – тайна для брюсовского героя, которая пленяет и уводит в пространство цифр и букв:

Вертись, вал! Поршень, бей! вей цепи!
Лети творить, незримый ток!
Вне – замыслы! наружу – цели!
Но в чьей руке святой моток?

Здесь что? Мысль роль мечты играла,
Металл ей дал пустой рельеф;
Смысл – там, где змеи интеграла
Меж цифр и букв, меж d и f! [III, с.171]

Отчасти это напоминает хлебниковские опыты с числами, которые также означали выход из бытовой плоскости. Такие футуристические вкрапления находим и в другом стихотворении – «Голос города» (1918), которое не включалось Брюсовым в сборники. Оно примечательно своей звукописью, за которой кроется соединение разных пространств, бытового и метафизического времени:

Ру-**р**у, **р**у-**р**у, **тр**ах, **р**у-**р**у-**р**у…
Трамвай **гр**емит, как по**утру**.
И, го**рд**ым в**зд**охом во**знесен**,
Над **горо**дом **восх**одит **зв**он:
Дон-дон, дон-дон, весь небосклон
Разносит зов** иных **времен! [III, с.370]

Только здесь уже подразумевается время не прошлое, а будущее – в звоне, гудении трамваев и автомобилей отражается жизнь нового города. Человек в таком городе живет уже не по частным своим законам, а подстраивается под общие процессы, происходящие в городе:

Трамвай **гр**емит: **ру-ру, ру-ру**…
По вече**р**ам, как по**утру.**

Сквозь гул толпы – торговцев зов,

Мальчишек крик и шум шагов,

И *говор, говор, говор, гул…*

Но ветерок дохнул, подул… [Там же]

Город будущего в этом стихотворении представлен через фонетическую и образную стороны, на лексическом уровне это выражено процессуальными существительными: *говор, гул, зов, треск.* Темп жизни, присущий современному городу, не всегда приемлем для лирического героя. Так, в стихотворении со знаковой первой строчкой «Современность грохочет, грозит, негодует...» (1920 г., сборник «Светоч мысли») находим:

Современность грохочет, грозит, негодует,

Взрезом молний браздит наш уклончивый путь,

Сон грядущего в зорких зарницах рисует,

Валит слабых и сильных стремится столкнуть. [III, с.411]

Человеку почти нечего противопоставить этой оглушающей современности, только поэт может дать ей отпор в своем творчестве, противопоставить всему бездушному сакральный Логос:

Еще священней и чудесней

За ночью ночь воздвигнет храм,

Чтоб в нем по зову Песни Песней

Клонили зной уста к устам! [Там же]

В этом стихотворении не исчезает космический план, проявляясь с еще большей силой:

Пройдут века, над вашим домом

Воздвигнут новые дома, –

Но будут жечь огнем знакомым

Все тот же блеск, все та же тьма. [Там же]

Сколько угодно может вырасти новых домов и городов, но все они подчинены вечным законам бытия – и в этом кроется надежда и даже, думается, некое упоение для лирического героя.

Брюсовские города (здесь ставим именно **pluralia tantum**) – явление не только бытового, но и метафизического порядка; они существуют и развиваются на равных с человеком, иногда вгоняя в трепет и преклонение последнего («Жадно тобой наслаждаюсь...»), иногда заставляя испытывать чувство одиночества и холода (поэма «Замкнутые»), иногда приоткрывая тайны мироздания («Люблю одно»). Все эти состояния лишь указывают на то, что город для поэта-символиста – не только урбанистическое, новое пространство новой России, но и нечто живое, существующее по своим законам, нередко неподвластным человеку. С одной стороны, описываются блага цивилизации (автомобили, трамваи, электричество, *синема*), с другой стороны, человек, особенно поэт, который страдает от этих же достижений, чувствует свое тотальное одиночество. Последнее наталкивает поэта на размышления о вечных вопросах бытия и заставляет обратиться к природе, ее мудрому началу («Синема моего окна»). Таким образом, город в поэтике Брюсова – пространство, организованное в двух плоскостях, горизонтальной, вбирающей в себя символы современности, и вертикальной, спасительной для человека, где свет звезд не заменен светом фонарей, а узкое пространство комнат не заменяет воли полей и лесов.

Города в поэтике Брюсова также связаны с конкретными проявлениями культуры и истории, в первую очередь – архитектуры. В этом отношении показательны стихотворения, включающие в себя «московский» и «петербургский» тексты. Поэт уделяет внимание и городам Европы (Парижу, Риму, Венеции). Инонациональное пространство органично для художественного мира поэта, так как сам он живо интересовался мировой историей. Обращаясь к храмовому топосу (в «итальянских» стихах), мы видим его тонкую игру с пространством, с переходом от широкого к узкому, замкнутому, в котором лирический герой постигает сакральные знания. Итак, поэт в своих

урбанистических опытах явил в русской литературе начала XX в. новое состояние жизни – жизнь в городе среди благ современной ему культуры, которая противоречива по своему характеру, она заставляет человека дышать и чувствовать по своим законам, награждая его при этом «электрическим светом».

Глава IV. Сравнительный анализ городской поэзии К.Д Бальмонта и В.Я. Брюсова

В литературоведении отыщется немало работ, посвященных истории отношений Бальмонта и Брюсова. Исследователи акцентируют внимание чаще всего на биографических фактах, личном общении и переписке, или на критических статьях в адрес друг друга[296]. Конечно, все это правомерно и необходимо для углубленного изучения и творческой личности, и художественного мира поэта (отношения были похожи на «дружбу – вражду»[297]), но в настоящее время назрела потребность в сопоставительном анализе этих двух фигур литературного процесса начала прошлого века в свете урбанистической темы. И это не кажется локальной проблемой, так как для обоих художников слова город явился неким важным культурным кодом, особым текстом, знаковой системой, которая вошла по-разному в поэтику каждого и заняла свое место в аксиологии поэтов.

В поэтических опытах Бальмонта город не является центром мира, поэт больше ценит природу, стремится возвратить своего лирического героя к «четырем стихиям» (ведь человек – бессмертный сын Солнца и Океана [II, 284]). Подтверждение этому находим в стихотворении «Мне ненавистен гул гигантских городов…», где он декларирует, что ему «ненавистен гул гигантских городов», «противно... толпы движенье»: «Мой дух живет среди лесов, / Где в тишине уединенья / Внемлю я музыке незримых голосов» [I, с.12]. Соответственно, в творчестве Бальмонта город – не центральная тема художественного мира. Как отмечает И.Ф. Анненский, «Бальмонт боролся с городом. Он его ненавидел. Но

[296] *Анчугова Т.В.* Брюсов-критик (*Статьи В. Я. Брюсова о К. Бальмонте)* // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973. С. 244–269; *Ковалёва Т.* Валерий Брюсов о Бальмонте: (*К истории взаимоотношений в 90-е годы*) // В. Брюсов и литература конца XIX – XX века. Ставрополь: Ставропольский гос. пед. ин-т., 1979. С. 53–61.

[297] Романов А.Ю. «Голос наш - векам завет...». К истории отношений К. Бальмонта и В. Брюсова (1900-1910 гг.): рецепции современников // Солнечная пряжа: Научно-популярный и литературно-художественный альманах. Иваново; Шуя, 2011. Вып. 5. С. 132 – 140.

есть экзотические души, над которыми даже в таком смысле не властны родившие их камни»[298]. В этом отношении его лирика отличается от лирики урбаниста Брюсова, который первым мощно открыл пространство города для литературы Серебряного века. Не случайно один из центральных сборников Брюсова называется «Urbi et orbi» – «Городу и миру», т.е. поэт в этом сборнике обращается не просто к миру, а к «Городу и миру», эти понятия для него равновеликие.

Для Бальмонта главное – мир в целом, а не город как таковой; город для него – не главная ось цивилизации, а соответственно и не центр его художественного мира. Основное творческое устремление поэта – экстенсивное движение в пространстве и времени, расширение картины мира, в том числе и через образы городов. Это расширение образности экстенсивно, стремление идти в пространстве и времени вширь и вдаль – в особенности вширь, не в глубину, – представляет собой общий закон его творчества. В частности, мотив бескрайнего пространства появляется в стихотворении «В Вандее» (1925). Мы видим здесь настоящее слияние и единство человека с бескрайним миром. Лирическое «я» героя становится «страстью пространства»:

Только Солнце. Только Море. Только даль.
Кличет чайка. Жаль себя мне – и не жаль.

Только сердце плещет алые псалмы.
Мы вдвоем готовим молнию из тьмы.

Только воля – верный желоб бытия.
Сын Пустыни – *страсть пространства – это я*[299].

В этом тексте сильна космическая составляющая, в которой человек и является частью Вселенной, и воплощает в себе Вселенную.

[298] Анненский И.Ф. О современном лиризме // Анненский И.Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С.382.
[299] Бальмонт К. Несобранное и забытое из творческого наследия: В 2 т. Т.1. Я стих звенящий. Поэзия. Переводы. СПб.: Изд-во «Росток», 2016. С.314 – 315.

Если у христиански настроенных авторов важно стремление вверх, от земли к небу, то у Бальмонта, хотя это не исключается, преобладает широта, стремление охватить в своем творчестве самые разные пространства, мировые дали. Поэт в течение своей жизни совершил кругосветное путешествие и побывал во многих городах, во многих странах мира, таких как Франция, Голландия, Англия, Италия, Испания, Америка, Англия, Грузия, Индия, Египет, Япония и т. д. Конечно, эта страсть к путешествиям, желание проникнуть в чужую культуру и сделать ее своей отразились в его художественной практике, урбанистической лирике.

Если пространство в урбанистической поэзии Бальмонта представлено в движении вширь, то время соотносится с вечностью. Именно так охарактеризовал данную категорию в поэзии Бальмонта М. Волошин в рецензии на книгу поэта «Зарево зорь» (М., 1912 г.): его «время измеряется вечностью и мгновением»[300]. Как отмечает С. Венгеров, «желание отрешиться от условий времени и пространства и всецело уйти в царство мечты»[301] выступает как основная черта в творчестве Бальмонта. По мысли критика (сдержанного в оценках, хотя и не всегда бесспорных), поэт «поет по преимуществу небо, звезды, море, солнце, «безбрежности», «мимолетности», «тишину», «прозрачность», «мрак», «хаос», «вечность», «высоту», сферы лежащие «за пределами предельного». Эти отвлеченные понятия поэт для вящей персонификации пишет с большой буквы, он обращается с ними как с живыми реальностями и в этом отношении он, после Тютчева, бесспорно, самый проникновенный среди русских поэтов пантеист»[302].

«Вечность и мгновение», экстенсивное художественное освоение пространства – это, в первую очередь, обращение к космическим просторам и к прошлым векам, историческому и культурному наследию. Для Бальмонта очень важна образность, связанная с Космосом, Вселенной. Вечные образы его стихотворений – Луна, Солнце, Земля, звезды, бесконечность. Поэзия Бальмонта по сравнению с поэзией Брюсова более абстрактна, в ней представлено гораздо

---

[300] . 1912. 11 марта. № 59. С. 2.

[301] Венгеров С. К.Д. Бальмонт (Литературный портрет) // Вестник и библиотека самообразования.1905. № 24. 16 июня. С. 756.

[302] Там же.

меньше современных реалий. Кроме того, для бальмонтовского лирического героя в космических символах, звездах кроется спасительная сила, которая должна прорасти через века:

Тоскою о том, чего нет,
Что дремлет пока, как цветок под водою,
О том, что когда-то проснется, чрез многие тысячи лет,
Чтоб вспыхнуть падучей звездою. [I, с.8]

О космизме Бальмонта А. Белый пишет: «...всегда только в пространстве Бальмонт, никогда не на Арбате. И носится по земле, носится: Арбат, Париж, Испания, Мексика, опять Арбат. Может быть, надо исчислить орбиту его иначе: вернее совершает он свое кругопространственное плавание в более широком масштабе: Земля, Марс, Венера, Сатурн, Геркулес»[303]. Он характеризует Бальмонта как инопланетное существо, ненароком залетевшее на Землю, чтобы «бледным нежитем пройтись по Арбату», а потом снова «описывать рейсы: земля – луна – солнце – земля»[304].

Связано с космизмом, вернее, с ощущением времени как вечности и мгновения у Бальмонта и создание поэзии *настроений* с помощью образной фиксации *мгновенных* состояний. В связи с этим в его лирике возникает игровое начало – например, в стихотворении «Я – изысканность русской медлительной речи...» (сборник «Будем как солнце», 1903), где лирический герой – одновременно и гром, и ручей; он и льющийся, и неподвижный, как камни:

Я – внезапный излом,
Я – играющий гром,
Я – прозрачный ручей,
Я – для всех и ничей. [III, с.54]

Описание таких, мгновенно меняющихся, состояний – черта импрессионизма. И если вечность в поэзии Бальмонта – это образы Вселенной, космоса, звезд, то

[303] Белый А. Бальмонт // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С.405.
[304] Там же. С.407.

мгновение выражено как раз в импрессионистических стихотворениях. И даже звезда в стихах Бальмонта обречена на то, чтобы сгореть, – и это мгновение нужно уловить, отразить в строчках, тем самым заявив о его ценности. Знаменитый афоризм Бальмонта о мгновении как самоцели является и квинтэссенцией данного художественного метода, и отражением мыслей поэта о жизни, о важности каждого ее момента:

Океан Вандейских побережий.
Беспредельны дюны. Без людей.
Без преград. И дунет ветер свежий,
Он завьет песчинки в миг затей.

В пряже миротворчества содружны
Прялки, и жужжанье, и кудель.
И сегодня веет ветер южный,
Каждый миг горячий – самоцель[305].

Миг как самоцель – это целая философия, имеющая мало общего с христианской. Но для поэта-импрессиониста важно постижение вечности через миг. И даже безотносительно к вечности мгновение, которое одному кажется пустяком, для другого человека может быть самым важным, т.е. может быть самоцелью. Так что в вызывающем, на первый взгляд, афористичном высказывании Бальмонта заключается не только поэтический метод, но также и человеческое отношение к жизни. Если же говорить об импрессионизме как поэтическом методе, Брюсов видит в этом методе обретение поэтом права «все изображать не таким, каким он это знает, но таким, каким ему кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг»[306].

[305] Бальмонт К. Несобранное и забытое из творческого наследия: В 2 т. Т.1. Я стих звенящий. Поэзия. Переводы. СПб.: Изд-во «Росток», 2016. С.314 – 315.
[306] Брюсов В. Собрание сочинений в 7-ми томах, Т.6., Статьи и рецензии 1893-1924 Из книги «Далекие и близкие» Mıscellanea. М.: худож. лит. 1975. С. 328.

В стихах о разных городах мира Бальмонт и выступает как поэт-импрессионист: для него важнее всего – собственные впечатления, ощущения, ассоциации. И образы городов создаются путем метафорического, ассоциативного выражения личных впечатлений. Для Бальмонта поэта-импрессиониста важны игра света, воздух, атмосфера – гораздо больше, чем четкие очертания, образы, связанные с повседневной реальностью города. «В его поэтической речи господствует туманные, «размытые» образы; в ней бросается в глаза гипертрофия метафорических определений предмета за счет непосредственно присущих ему качеств и свойств»[307], – писал В. Орлов.

Так, в стихотворении «Английский пейзаж» (1897, сборник «Тишина») пейзаж – это не изображение леса, реки, природы как таковой, это описание городского пейзажа, городского парка, который воплощает в себе образ самой природы, но в организованном виде. В первой же строфе появляется образ дымки; словосочетание «чуть заметный» повторяется, т.е. подчеркивается тем самым зыбкость, изменчивость даже такого вроде бы постоянного явления, как пейзаж:

В отдаленной дымке утопая,
Привиденьями деревья стали в ряд.
Чуть заметна дымка голубая,
Чуть заметные огни за ней горят. [I, с.210]

«Чуть заметные огни…», «в отдаленной дымке…» – здесь дан образ какой-то светлой, но туманной Англии, достаточно традиционный, представленный весьма поэтически: отдаленная дымка, деревья, которые в ней как бы утопают, дымка, окрашена голубым цветом и подсвечивается еле видными огнями. Для поэта Англия – другая страна, отличная от его родных пейзажей, и она таинственна, интересна. В стихотворении появляется не просто печаль, а печаль очень тонкая, тающая – она возникает и исчезает, связана с неясным предчувствием. Таким образом, Англия для Бальмонта – таинственная страна, вызывающая тонкие,

[307]Орлов В. Вступительная статья «Бальмонт жизнь и поэзия» // Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969. С.46.

сложные чувства, предчувствия чего-то: что там, за этим туманом, «за этой далью»? И поэтому в небольшом стихотворении – обилие вопросов и восклицаний, явные эмоциональные переживания. Эта едва заметная, расцвеченная голубым дымка, в которой даже огни еле светят, вызывает ощущение какого-то удивительного края, таинственного, как сказка. Образ дымки создает импрессионистически нечеткую, размытую картину и одновременно придает стихотворению окраску лирической печали, загадочности, создает образ реальности, похожей на сновидение. Это одновременно и воспоминание, и возможная мечта, т.е. двойственность прошлого и будущего, неба и земли, самой жизни и смерти. Эта двойственность опосредованно проявляется в последней строфе, в образах неба, склонившегося над землей, смеха и савана:

Точно шепот ночи раздается,
Точно небо наклонилось над землей
И над ней, беззвучное, смеется,
Все как саваном окутанное мглой. [Там же]

Кроме того, концепт «туман» очень важен для поэта не только при презентации самой страны, но и при объяснении натуры, ума англичан, что хорошо видно из стихотворения «Похвала уму»:

И потому мне кажется желанной
Различность и причудливость умов.
Ум английский – и светлый и туманный,
Как море вкруг несчетных островов[308].

Вечность через обращение к культурному наследию прошлого проявляется и в сонете «Италия» (1917), где один за другим следуют образы разных городов. Каждый из этих городов отмечен определенной исторической средой и точной коннотацией, соответствующей особому ориентиру бальмонтовского поэтического мира. Первой появляется Равенна со своей «царственной мозаикой»;

[308] Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969. С.298.

царственная мозаика является здесь символом *идеальной связи* между итальянской и русской культурами через византийское наследство. Равенна сохраняет в себе явное свидетельство высокой религиозной традиции – в ней поэт отличает самые истоки той культуры, к которой он принадлежит[309]. Рим — это город мраморов, от которых он получил дар вечности («что скрыл от смерти»). Неаполь представляет собой чудесное царство, освещенное и оживленное солнцем, в котором сам поэт счастливо живет и творит. Неаполь – «шабаш солнца неизменный». Эпитетом «неизменный» Бальмонт выражает стремление к вечности; пространство становится представлением бесконечного:

От царственной мозаики Равенны
До мраморов, что скрыл от смерти Рим,
Созданья мы твои благотворим,
Италия, струна и кубок пенный.

Неаполь, шабаш солнца неизменный,
Флоренция, лазурный серафим,
Венеция, где страстью дух палим,
А живопись – цвет золота нетленный[310].

От сенсуальной неаполитанской атмосферы переходим в более духовную обстановку города Венеции, где «страстью дух палим» и где, тем не менее, лирический герой опять ищет признаки бесконечности и бессмертия, но теперь в искусстве: «А живопись – цвет золота нетленный».

Бальмонт – это поэт движения, который воплощает в лирическом герое свое собственное «я» как утверждение предельной изменчивости, что и является признаком *имрессионизма как творческого метода*. Эта суть человеческой и творческой души, стремительность, подвижность, изменчивость проявляются в

[309] Равенна является настоящим открытием в литературном и художественном мирах в начале XX в. Павел Муратов писал о ней; Александр Блок был очарован красотой этого города и в 1909 г. сочинил знаменитое стихотворение «Равенна»; Борис Анреп, известный мозаичист, в 1904 г. пробыл в Равенне некоторое время именно для того, чтобы изучать художественную технику мозаики. Нельзя забыть равеннское пребывание чешского художника Мухи, который привнес в модернизм декоративные элементы византийского происхождения.

[310] Напомним, что сонет был опубликован вместе с сонетом «Данте», под общим названием «Два сонета к Италии», в газете «Утро России» в 1917 г. (№ 24—25, январь. С. 2).

стихотворении «Рубище» (1911). Не случайно здесь возникает образ кораблика, для которого родной дом – бескрайнее море:

Египет – рубище с роскошной бахромой,
Куда уводишь ты кораблик малый мой?[311]

Лирический герой выступает в роли рулевого. Архетип корабля, по мировым культурным представлениям, наполнен переходной символикой. Герой находится в Египте, а мысли его где-то в другом месте:

Мне море чудится, – вспененным я рожден,
Я океанскою волной освобожден.

А суша мне – тюрьма, оковны сонмы скал, –
Я дома прочного нигде не воздвигал[312].

Это поэтическое кредо, потому что для Бальмонта, прежде всего, важна природа подвижная, динамичная. Лирический герой хочет «улететь» из пустыни, от «тяжелых», неподвижных пирамид в свою родную стихию.

Если говорить об импрессионизме в поэзии Бальмонта, то нельзя не отметить такую черту, как внимание не только к сиюминутным, меняющимся впечатлениям, но и к отдельным составляющим этих впечатлений – звуку, цвету. Так, Б. Эйхенбаум подчеркивает особое внимание Бальмонта даже не к отдельным словам, а к звукам, веру в их силу и волшебство: «...то он цитирует Эдгара По (о «физическом могуществе слов») и находит, что словом «мы меряем вселенную и царим над стихиями», то приписывает слову силу угадания. Происходит такое колебание в оценке слова потому, что все внимание Бальмонта сосредоточено не на слове, как явлении цельном, в котором плоть и душа неотделимы, а на звуках,

[311] Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. Изд. 2-е. М.: ГРИФЪ, 1912. Зарево Зорь, С.132.
[312] Там же.

слово образующих»[313]. В том числе и благодаря этому вниманию к звуку в поэзии появляется музыкальное, мелодическое начало: «Общая структура стихотворной речи, в которой главными оказываются не краски, а полутона, не прямые значения слов, а оттенки значений, игра на намеках и недоговоренностях, передача неуловимых ощущений, превращала стихи Бальмонта в музыкально-словесный поток», в единую мелодию[314]. Такое внимание к звуку, мелодии – следствие поэтического стремления к разнообразию впечатлений, а значит, расширению картины мира, в которую включены и города. Бальмонт свидетельствует о мире, передавая впечатления от мгновений, моментов, острые ощущения от каких-то отдельных явлений жизни. Так, в стихотворении «Москва» (1926) образ звука дается через книжные ассоциации (читанные в детстве отрывки из «Евгения Онегина» А.С. Пушкина), т.е. через силу памяти. Образ города, Москвы, связан с детскими впечатлениями от прочитанного романа в стихах – от известной пушкинской строчки «Москва, как много в этом звуке...». Город для него, в первую очередь, – звук, содержащийся в слов «Москва», ведь самого города он еще не видел, не знает: «Я помню... Маленькие руки, / Смешные, и мои притом, / Раскрыли очень старый том. / "Москва... как много в этом звуке... " /Ребенок прочитал, дивясь, – /Он слов не понял в этот час». Для лирического героя в поэзии Бальмонта Москва – непостижимый и бесподобный город, ведь лирический герой живет в деревне, знает и любит деревню, а о Москве как о *дивном звуке* узнает из книжки, и это магическое слово действует на его ум и душу. Москва для него – символ всего русского, важного для русского сердца.

Создание образа мира, города, самого человека посредством цвета также является отличительной чертой импрессионистической манеры Бальмонта. В стихотворении «Благовещение в Москве» (1903) город как *сакральный топос* воспринимается через игру цветов. Появляется *белый* цвет весенних верб и цвет почек, которые *«закраснелись»*, еще синий цвет первых цветов, в котором ощущается связь со всем миром, обновляющимся и преображающимся весной:

---

[313] Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С.324.

[314] Орлов В. Вступительная статья «Бальмонт жизнь и поэзия» // Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969. С.46,47.

Благовещенье и свет,
Вербы *забелели.*
Или точно горя нет,
Право, в самом деле?

Благовестие и смех,
Закраснелись почки.
И на улицах у всех
Синие цветочки.

Сколько *синеньких* цветков,
Отнятых у снега.
Снова мир и свеж, и нов,
И повсюду нега. [IV, с.39]

Богатая цветовая гамма наблюдается в стихотворении «Приближаясь к Александрии» (1911). Здесь господствуют природа, «море», а еще *«сердоликовый* цвет в небесах», *«багряные* сказки в столетьях», *«желтизна* побережья»[315]. Солнце предстает в космическом ореоле. Так вырабатывается натурфилософский язык:

Заходящее Солнце уходило за Море,
Сердоликовый цвет в небесах был разлит.
И шумело мне Море в многопевном узоре: –
Вот ты прибыл в святую страну Пирамид[316].

Еще один характерный элемент импрессионизма, впоследствии развитый поэтами-футуристами, – отражение картины мира, городской картины через *игру слов, словосочетаний, сочетаний разных граней в характере* лирического героя. У Бальмонта с его тяготением к звуку, музыкальности наблюдается игра *созвучиями*

[315] Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. Зарево Зорь. Изд. 2-е. М.: ГРИФЪ, 1912. С.134.
[316] Там же.

и словесными сочетаниями – прием, который применяется последовательно. Например, в уже упомянутом выше стихотворении «Я – изысканность русской медлительной речи...» представлено сочетание разных, даже противоположных начал в одной человеческой душе: «Я – внезапный излом, / Я – играющий гром, / Я – прозрачный ручей, Я – для всех и ничей» [III, с.54]. Такой элемент игры стал существенным для поэтики литературы XX и даже XXI в., начиная с футуризма и вплоть до постмодернизма. Бальмонт будто предвидел этот художественный прием, основной для литературы будущего:

Переплеск многопенный, разорванно-слитный,
Самоцветные камни земли самобытной,
Переклички лесные зеленого мая,
Все пойму, все возьму, у других отнимая. [Там же]

И. Анненский подмечает естественность словесной и звуковой игры Бальмонта при всей сложности решаемых поэтом ритмических задач и словотворчества: «Его язык – это наш общий поэтический язык, только получивший новую гибкость и музыкальность... Одинаково чуждый и провинциализмов и немецкой бесстильности Фета, стих Бальмонта не чужд иногда легкой славянской позолоты, но вообще поэт не любит шутить и не балаганит лубочными красками. Такие неологизмы, как *мятежиться*, *предлунный* или *внемирный*, не задевают уха, моего по крайней мере. Лексическое творчество Бальмонта проявилось в сфере элементов, наименее развитых в русском языке, а именно ее абстрактностей[317]». Новые словоформы, созданные на основе уже имеющихся слов, обозначающих абстрактные понятия, по мнению поэта и критика, дали в языке Бальмонта этим словам новое звучание, наполненное красками, а в соединении с другими словами – новые оттенки смысла: «...символичность тяжелого слова *ласкательность* усиливается благодаря соседству слова глаз»[318].

[317] Анненский И.Ф. Бальмонт- лирик // Анненский И.Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С.115.
[318]Там же. С.116.

Приведем примеры некоторых неологизмов Бальмонта, являющихся частью игрового начала в его творчестве. В стихотворении «В Парижском закоулке» (1932) предстают перед читателями «птицедруг», «звере-поклонник»; в стихотворении «В Вандее» (1925) – «миротворчество»; в стихотворении «В Капбретоне» (1927) – «всечувствия» и «зазвоны»; в стихотворении «Египет» (1911) – «молнебыстрый». В целом для поэта характерно стремление создавать единое определение сочетанием двух, а иногда и трех слов. А в стихотворении «Город» (1908, сборник «Птицы в воздухе») мы видим просто богатство неологизмов – составных определений: «однодверчатый», «нетесненье», «задверные», «ослепленно-безоконных» и «бесподходно-безучастно».

Стоит отметить, что, в отличие от Брюсова, Бальмонт очень редко обращается к конкретным топосам. Стихотворение «В чайном домике» является одним из редких примеров, когда в поле зрения поэта находится ограниченное пространство японской чайной. Здесь можно наблюдать сужение пространства, а значит, происходит и закономерная конкретизация образов: тут и тонкотканые циновки, и разнообразные (с точки зрения палитры красок) цветы, и взоры гейш, сравниваемые со «свечами храма», и чашка с чаем. Своеобразная попытка проникнуть в восточную, далекую от «мест родных» культуру, создать картинку непривычного, но тем не менее привлекающего своей таинственностью быта представлена в этом тексте.

Урбанистическую поэзию нельзя представить без изображения нового, возникшего в России в конце XIX – начале XX в. города – города капиталистического. В лирике Бальмонта существует единственный пример такого города – это образ Нью-Йорка в стихотворении «Я мчусь по воздушной железной дороге…» (1905). Поэт восхищается индустриальной мощью Америки, воспевает стремление людей к новым высотам, которое теперь осуществимо за счет машин, достижений в области техники:

Я мчусь по воздушной железной дороге

В могучем Нью-Йорке. Вблизи – океан.
Мелькают лачуги, мелькают чертоги.
Я мчусь по воздушной железной дороге –
И радостен сердцу железный обман.

Машины, машины. Победа над высью.
Сплетенье металла. Узоры сетей.
Я молча гляжу притаившейся рысью,
Я вольно овеян свободною высью,
А там – подо мной – панорама людей[319].

В своем очерке «Два слова об Америке» Бальмонт признается, что ненавидел Америку, но Нью-Йорк «примирил» его с ней. Однако все-таки поэту неясно, куда приведет прогресс, каковы будут его последствия: «Стремленье, куда же уводишь ты нас?»

Если говорить об эволюции городской темы в творчестве поэта, то от ранних стихотворений к более зрелым нарастает *символическая условность* образа. Можно сказать, что в 1920-е гг. в лирике Бальмонта символ преобразуется в некий знак, эмблему. Например, в стихотворении «Здесь и там» (1929) гулкому Парижу противопоставляется желанная для лирического героя далекая Россия:

Здесь гулкий Париж и повторны погудки,
Хотя и на новый, но ведомый лад.
А там на черте бочагов – незабудки,
И в чаще – давнишний алкаемый клад.

Здесь вихри и рокоты слова и славы,
Но душами правит летучая мышь.
Там в пряном цветенье болотные травы,
Безбрежное поле, бездонная тишь[320].

[319] Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969. С.473.

Интересен подбор концептов, которыми характеризуется родная сторона: незабудки, болотные травы, поля и тишь, т.е. тишина и просторы. Все это указывает на *аксиологичность момента*, семантическую напряженность – не дороги «рокоты слова и славы», не дорога и привлекательная во многом столица Франции Париж. Лирический герой устремлен всей душой в Россию, где готов умереть: его путь должен оборваться на родине, а не в чужой стороне. Именно таков итог стихотворения:

Здесь вежливо холодны к Бесу и к Богу,
И путь по земным направляют звездам.
Молю Тебя, Вышний, построй мне дорогу,
Чтоб быть мне хоть мертвым в желаемом там[321].

Стихотворение выразительно и с точки зрения архитектоники. Здесь дано четкое разделение пространства на «здесь» и «там». Обычно словом «там» характеризуется какое-то другое, т.е. *чужое* пространство, но здесь – всё иначе. Лирический герой находится «здесь», т.е. в Париже, но это обманчивое «здесь», не родное, не близкое. Россия же умещается в концепте «там», и в этом заключается вся таинственность, манящая далекость, идеальность пространства.

Год написания стихотворения, 1929-й, побуждает задаться вопросом: что в это время происходит в России? Начало коллективизации, проводившейся принудительными административными методами, окончание периода нэпа, начало индустриализации – это большая и трагическая история новой российской действительности. Однако в стихотворении об этом нет и упоминания – Россия видится поэту как сплошная благостность, что никак не соответствовало исторической реальности. Но в этом и состоит особенность поэтической мысли Бальмонта, собственное ему идеальное представление о далекой, незримой для лирического героя родине. Брюсовское же видение городского пространства обычно более конкретно. Вспомним, например, стихотворение «Советская Москва» (1921), в котором образ города представлен в двойственном свете;

[320] Там же. С.449.
[321] Там же.

лирический герой приходит в ужас от недавних событий, охвативших столицу и страну в целом:

Если люди в бессменном плаваньи,
Им нужен маяк на мачте!
Москва вторично в пламени, -
Свет от англичан до команчей! [III, с.107]

Говорящими в этом тексте являются и апокалипсические образы, напитанные мировой традицией:

То чернеют ужасом Дантовым,
То Ариэлевой дрожат паутиной,
То стоят столбом адамантовым,
Где в огне Революции – гильотина. [III, с.106]

Возвращаясь к эстетике Бальмонта, отметим еще раз, что он не считавший город осью мира и не помещавший его в центр своего художественного мира, тем не менее был первым поэтом наряду с Брюсовым, который активно обращался к городской тематике. Эта тематика в лирике Бальмонта присутствует в широком контексте: город представлен как часть мира, *метаистории*, неотъемлемая часть жизни современного человека. Городская тематика, намеченная в лирике Бальмонта, нашла продолжение у Брюсова, как и у других поэтов XX в., представителей самых разных художественных течений.

Брюсов – первый поэт XX в., которого можно по праву назвать классическим убранистом, так как именно он в полной мере не просто обратился в своем творчестве к миру, к жизни современному ему города, но отразил его разные аспекты, показал существующие противоречия, диалектику и развитие города в его перспективе (неслучайны его футуристические вкрапления и приемы в поэтике).

Историко-мифологический подход в изображении города – одна из основных черт *урбанистической поэзии* Брюсова. Исследователи указывают на особое внимание поэта к истории, символам и мифам классической Греции и

Рима. Причем история и миф в образах Брюсова переплетаются, и это выступает одним из ключевых принципов его творчества: «Историзм В. Брюсова генетически связан с мифом и, постепенно эволюционируя, существенно видоизменяясь, все-таки связей с ним окончательно не порывает»[322]. Этот принцип впервые проявляется в сборнике «Tertia Vigilia» (цикл «Любимцы веков») и в той или иной степени выражен в большинстве поэтических сборников Брюсова: «Венок. Стихи 1903—1905 гг.» (1906), «Все напевы» (1909), в циклах «Властительные тени» («Зеркало теней»), «Правда вечная кумиров», «Меж прошлым и будущим» (неопубликованная книга «Девятая камена», 1916-1917), «Завес веков», в неоконченной книге стихов «Сны человечества» (1907-1924 гг). По мнению Колобаевой, суть *историко-мифологического* принципа Брюсова в том, что при создании поэтических произведений с использованием исторического и мифологического материала поэт не делает существенных различий в подходе к материалу, различий в структуре поэтического образа. В стихах предстает не история как таковая, а память о ней и связанный с ней миф, т.е. исторические факты предстают в тесном соединении с мифом, преданием. Можно сказать, историко-мифологический принцип, применяемый в поэтическом творчестве, объединяет *память* и *мечту*. «Сама структура брюсовского образа, подчиняющегося требованию коллективной исторической памяти и своевольной мечты поэта, совмещающая фантазию с реальным знанием, с «мудростью» веков, близка к мифу в его философской, платоновской традиции. Миф у Платона, как показывают современные ученые, и был соединением воображаемого с действительным, прошлого с будущим», – отмечает исследователь[323].

Как один из наиболее ярких примеров воплощения историко-мифологического принципа, используемого Брюсовым при обращении к реалиям современного города, можно рассматривать стихотворение «Грядущие гунны» (сборник «Stephanos», 1904-1905 гг.). Стихотворение, в котором дан образ сокрушительного исторического катаклизма – разрушения Рима и всей прежней

[322] Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во Московского государственного университета, 2000. С. 127-128.
[323] Там же.

цивилизации, – исполнено вместе с тем самозабвенного чувства приятия подобного трагизма и надежды на обновление мира.

На нас ордой опьянелой
Рухните с темных становий –
Оживить одряхлевшее тело
Волной пылающей крови. [I, с.433]

Это принимается как трагическая судьба, предписанная самим бытием, логикой исторического развития, и поэт готов принять это как рок, который неотвратим:

Бесследно все сгибнет, быть может,
Что ведомо было одним нам,
Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном. [Там же]

Миф в творчестве Брюсова позволяет создать «мост времен», обратить внимание на непреходящие ценности и существующие веками представления о мире и человеке, а в итоге обратиться к вечным законам бытия. Как утверждает Л.А. Колобаева: «Мифы для Брюсова – образы-идеи о высшем, лучшем или неистребимом, коренном в самом человеке. Мифологизация у него и есть возведение к вечному, бытийному, мировому, другими словами, средство символизации»[324]. Создание «моста времен», соединяющего прошлое и будущее, историческую *память* и *мечту*, можно видеть, в частности, в стихотворении «Данте в Венеции», где образ легендарного поэта прошлого возникает в современном городе – грешном, напоминающем дьявольский сосуд. При этом образ Данте, возникший как видение: «Без возраста – не мальчик, не старик», – т.е. принадлежащий всем возрастам, всем временам, назван «отблеском будущих веков», а с его появлением «как будто в вечность приоткрылись двери». В упомянутом стихотворении можно увидеть такую отличительную черту городской лирики Брюсова, как принцип ретроспекции и перспективы, возвращение в

[324] Колобаева Л.А. Указ. соч. С.128.

прошлое, из которого возникает мысль о будущем (подобный принцип использует в XX в. И. Бродский).

Важнейшая черта урбанистической лирики Брюсова — создание образа города будущего. Как пишет исследователь: «Идея будущего города и является в значительной мере той исключительно важной для Брюсова нормой, и вместе с тем утопией, которая организует целый ряд его урбанистических стихотворений»[325]. Для создания образа будущего Брюсов использует поэтический принцип синтеза, основоположниками которого он считал Данте, использовавшего «синтез прошлого», благодаря чему его творчество являлось высшим выражением того времени, и Верхарна, чье творчество Брюсов называл «синтезом будущего». «Верхарн – весь в будущем; он стремится угадать то, что только наступает, во всем ловит первые проблески того, что осуществится в полноте только после нас, всю жизнь носится с мечтой написать книгу, в которой не было бы «ничего современного, а лишь будущее»»[326], – пишет В. Брюсов. И вместе с тем он обращает внимание на нечто общее у двух разных поэтов: «Верхарн и Данте, оба, воплощают в себе весь свой век, отраженный у великого итальянца в идеях и образах «прошлого», у великого фламандца – в идеях и образах, выхваченных из «будущего»»[327].

«Синтез будущего» в городской поэзии Брюсова – это, прежде всего, соединение в ней разнообразных голосов современности: «К подобному «синтезу будущего» он и тяготел прежде всего, в начале века смело открыв свою поэзию для современности – для живых, реальных ее голосов»[328]. Для Брюсова голоса будущего – это не только грохот железной дороги, скрежет машин, звуки автомобилей и трамваев, шум улиц, залитых электрическим светом (у Брюсова — «электрическими светами»), но и соединение поэзии и научного знания – философского, социологического, естественнонаучного, – то, что отмечал

[325] Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л.: Гослитиздат, 1940. С.131.
[326] Брюсов В. Собрание сочинений в 7-ми томах, Т.6., Статьи и рецензии 1893-1924 Из книги «Далекие и близкие» Mıscellanea. М.: Худож. лит. 1975. С. 409.
[327] Там же.
[328] Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX — XX вв. М.: Изд-во Московского государственного университета, 1990. С.158.

Валерий Брюсов в творчестве Верхарна и полагал отличительной чертой будущей урбанистической поэзии. Несомненно, создание образа такого города требует новых поэтических форм и средств. «Необходимость выделения интеллектуального типа поэтического творчества связана с очевидным сдвигом в социокультурных установках человека общества технологичного, информационного, урбанистического, когда цивилизационные процессы стимулируют и наследственно закрепляют доминирование левополушарного типа умственной деятельности»[329]. Как пример синтеза научного знания и поэзии – поэтической интерпретации научной гипотезы об общности законов существования макро- и микрокосмоса – можно привести стихотворение Брюсова «Мир электрона» (1922)[330]:

Быть может, эти электроны–
Миры, где пять материков,
Искусства, знанья, войны, троны
И память сорока веков!

Ещё, быть может, каждый атом –
Вселенная, где сто планет;
Там – всё, что здесь, в объеме сжатом,
Но также то, чего здесь нет... [III, с.172]

Образ города будущего у Брюсова создается в контексте обновляющейся цивилизации, что хорошо видно из стихотворений «Машины» (1924), «Штурм неба» (1923), «Мир электрона» (1922), «Мир N измерений» (1924). И.Б. Ничипоров обращает внимание на создание эффекта привычного для символизма «мерцающего смысла» в стихотворениях Брюсова, воспевающих современные достижения науки и техники, и вместе с тем отмечает их общность с

[329] Попов Е. Пригов – это наш Пригов 15 апреля 2009 // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007): сб. ст. и мат-лов / под ред. Е. Добренко и др. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С.680 – 679.
[330]Плеханова И.И. Интеллектуальная поэзия. Иосиф Бродский, Генрих Сапгир, Д.А. Пригов, М.: изд-во «ФЛИНТА», 2016. С.20.

футурологическими утопиями Маяковского: «Примечательно, что утопические проекты, генерируемые в поздней брюсовской поэзии, "рифмуются" и с утопиями В.Маяковского 20-х гг.: например, в поэме "Летающий пролетарий" (1925) повествуется о XXX веке, когда в "Главвоздухе" реализуются планы "междупланетных сообщений". Очевидно, что послеоктябрьская лирика Брюсова, прорастая из культуры и стилистики рубежа веков, вбирает в себя и черты сознания – в немалой степени утопические – революционных лет: ядром концепции времени оказывается здесь будущее, ощущение которого вживлено в мгновение настоящего»[331].

Важнейшим признаком поэзии Брюсова, включая урбанистическую поэзию, является ее тематическая широта. Это не только разнообразие городских картин (город индустриальный, природа в городе, поэт на городских улицах, бульварах, скверах, в развлекательных учреждениях и т.п.), но и современная *социальная действительность* с ее несправедливостью, которая, в конечном итоге, и чревата историческими катаклизмами.

По справедливому замечанию Максимова, «к достоинствам Брюсова-урбаниста нужно причислить острую современность, философскую углубленность, перспективность и драматичность отношения его к капиталистическому городу со всеми его внутренними противоречиями»[332]. Изображение несправедливого, тяжелого труда (стихотворения «Мальчик», «Каменщик»), а также пороков современного города («В ресторане», «В игорном доме» и др.) в урбанистической поэзии Брюсова соседствует с принятием нового, современного города, с его воспеванием, преклонением перед ним – и такая многоплановость, многоаспектность, противоречивость, по мнению И.Ф. Анненского, является новой формой лиризма в изображении усложняющейся жизни большого города. В частности, по наблюдению поэта и критика, «в связи с более быстрым темпом этой жизни и другими условиями недавнего времени – современная лирика

[331]Ничипоров И.Б. Послереволюционное творчество Валерия Брюсова. URL: http://portal-slovo.ru/philology/39032.php (дата обращения: 02.03.2017).
[332]Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л.: Гослитиздат, 1940. С.129.

кажется иногда или неврастеничной, или угнетенной»[333]. Но именно отражение в городской лирике разнообразия современного города, его противоречий, усложнения городской жизни, предвидение будущих трагических событий, источником которых станет современная городская цивилизация, – и есть основные художественные достижения Брюсова как первого в русской литературе XX в. поэта-урбаниста.

Если же говорить об *эволюции* урбанистической темы в поэзии Брюсова, то необходимо отметить, во-первых, довольно короткую, по сравнению с Бальмонтом, жизнь (Брюсов скончался в 1924 г., Бальмонт – в 1942-м); во-вторых, подмену непосредственного лирического чувства *стихотворными экспериментами* в творчестве 20-х гг. Возможно, отсутствие подлинного поэтического, художественного значения большинства этих стихотворений – следствие желания поэта приспособиться к новой власти и строю в стране, попытки сделать свое творчество полезным в пропаганде коммунизма. Лучшая часть городской лирики Брюсова написана все-таки в 1900-1910-е гг. В этой лирике отражены и предвидение будущего, и попытки *синтеза поэзии и науки*, и изображение разных ликов современного, бурно развивающегося индустриального города, и, в конечном итоге, принятие этого города со всеми его противоречиями, даже с предчувствием грядущих катастроф.

В продолжении, развитии городской темы с точки зрения широты ее охвата и привнесения в поэзию новых методов и форм, а также в отношении поэта к современному ему городу выражаются основные отличия Брюсова как поэта-урбаниста от Бальмонта. Кроме того, если отвлечься от собственно поэтических приемов, особенностей стиха и обратиться к национальной проблематике, сферам влияния культурных центров в контексте урбанистических опытов обоих, то можно увидеть следующее: эстетику Брюсова на раннем этапе определили Э. Верхарн, Ш. Бодлер, П. Верлен, а Бальмонта – русские и европейские

[333] Анненский И.Ф. О современном лиризме // Анненский И.Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С.382.

романтики[334]. С бодлеровским городом в опытах Брюсова можно соотнести стихотворения «Сумерки» (1906), «Электрические светы» (1913), «Я устал от светов электрических…» (1915) и т.д. Кроме того, Бодлер близок Брюсову своим «болезненным» изображением города[335], который губит человека.

В поэтике Брюсова есть образы, связанные с фантастикой, с призраками и снами. Мотив сновидения в целом не очень характерен для творчества Брюсова, он возник под влиянием Бодлера и Верлена. В стихотворении «Сон» (1903), вошедшем в сборник «Urbi et orbi» (1901-1903), появляется «пышный город», где «чертоги», «башни» видятся как некая картина, явившаяся во сне и одновременно в состоянии «мглы бездонной». Здесь, прежде всего, главное – тот самый современный город, который автора страшит именно злом, идущим от этой железной техники, от тех отношений, которые становятся железными.

Что же касается Бальмонта, то его города мира связаны с конкретными историческими и культурными пространствами и традициями, иногда очень экзотическими – особого внимания заслуживает тяга к Востоку, выразившаяся в стихотворениях, включающих *японский, индийский, египетский* тексты. Поэт тонко улавливает и органически включает в свое художественное урбанистическое пространство разные национальные образы мира. Вероятно, именно в этом состоит вторая важная отличительная черта урбанистических опытов Бальмонта от брюсовской репрезентации городского пространства.

Итак, оба поэта достаточно полно осветили в своем поэтическом творчестве тему города, который показан в ретроспекции и в футуристической перспективе. Однако Брюсов в большей мере обращался к современному городу, к его ритму и стилю, который то привлекает лирического героя высотой домов и скоростью машин, то заставляет его бежать в поля, возвращаться к природному началу. Бальмонт же является певцом и провозвестником мировой культуры и натурфилософского языка «четырех стихий», что не могло не отобразиться в

---

[334] Гулидов А.Ю. Текстовое взаимодействие некоторых стихотворений К.Д. Бальмонта с лирикой А.А. Фета // Солнечная пряжа. 2008. Вып. 2. С. 153-156.

[335] Приходько И.С.Традиция Бодлера в брюсовской трактовке темы города // Лирическое начало и его функции в художественном произведении. Владимир, 1989. С. 95.

описании городского пространства, связанного зачастую с русской и мировой традицией.

Заключение

О двух больших поэтах одновременно писать нелегко, ибо каждый представляет собой отдельный *поэтический космос.* Так можно репрезентировать творческую пару Бальмонта и Брюсова, стоящих в позиции *взаимного притяжения и отталкивания*: сначала их крепкая дружба, начавшаяся со знакомства в 1894 г., потом взаимное признание и охлаждение и даже непонимание (см. высказывания Брюсова об оксфордских лекциях коллеги 1897 г.). Однако исследователю необходимо абстрагироваться от точек пересечения в личном, биографическом плане, обращаясь собственно к поэтическому миру каждого. Именно такая предпосылка была необходимой при сопоставительном анализе урбанистической поэзии Бальмонта и Брюсова.

Урбанизм как особое *мировосприятие* изучался уже в первые десятилетия XX в. Н.П. Анциферовым в фундаментальной работе «Опыт изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода». Впоследствии эту тему широко развивали в своих трудах М.М. Бахтин, М.Ю. Лотман, В.Н. Топоров, А.М. Панченко – уже в теоретическом ключе. Именно они разрабатывали важные понятия «топоса», «топики», рассматривали соотношения различного рода локусов в пределах одного художественного текста. Однако в поэтической мастерской любая теория всегда трансформируется и требует всестороннего изучения. Неслучайно Анциферов вывел, думается, точную формулу понимания жизненного пространства города, его улиц: «<…> улицы, в которых город сказывается весь и которые являются осью его души». Речь идет об особом *городском бытии, космосе*. Город – место пересечения разных людей, которые иногда встречаются лишь на мгновение, как у Бальмонта, или вовсе блуждают в одиночестве при свете *таинственных фонарей*, как у Брюсова. Это очень важное замечание и с точки зрения истории литературы, и с теоретических позиций,

потому что художественное произведение, особенно поэзию, невозможно понимать только в горизонтальной плоскости: поэзия, по мнению В.В. Кожинова, находится на пересечении реальной и космической действительности[336].

К теме города в начале XX в. обращались многие поэты-символисты. Так, у А. Блока есть книга «Нечаянная радость» (1907), где образ города связан с мировыми тайнами Вселенной, но отношение к городу носит, скорее, отрицательный характер, лирический герой противопоставлен городу. В поэзии же Брюсова, наоборот, лирический герой тесно соединяется с общегородской жизнью, она *органична* для его мироощущения. Наверное, этим во многом и отличается репрезентация городского пространства у Брюсова от остальных поэтов-символистов, в частности Блока и Бальмонта.

Бальмонт и Брюсов явили в литературе начала XX в. образ городского пространства во всей его полноте, когда город связан и с частной жизнью человека, и с общими процессами, происходящими в стране, в мировой истории и культуре. Так, Бальмонт уделяет особое внимание *пространству Москвы*, изображая жизнь города в связи с историческими событиями прошлых эпох, например, в стихотворении «В глухие дни», в котором описывается столица времен Бориса Годунова. Поэт обращается к Москве и в ее *светлые дни*, в праздник Благовещения (стихотворение «Благовещение в Москве»), когда пространство Москвы многомерно и представлено *по горизонтали и по вертикали*. В начале XX в. в литературе и искусстве обозначились три лика Москвы: Москва сакральная; Москва бесовская; Москва праздничная[337]. Такие лики города не чужды и Брюсову. Брюсов в стихотворениях, содержащих «московский текст», представляет Москву с разных позиций: он то восхищается ею, не находит равных этому городу («Нет тебе на свете равных», 1911), то встречает ее явленной в новом качестве («Советская Москва», 1921).

---

[336] Кожинов В.В. Стихи и поэзия. М.: Сов. Рос., 1980. С. 83.

[337]Шурупова О.С., Попова Е.А. Московский и провинциальный сверхтексты русской литературы в произведениях современных авторов // Вестник Воронежного государственного университета. Филология. Журналистика. 2014. № 3. С.41.

Особое представление городского пространства возникает, когда речь идет о *северной столице*. Образ Петербурга связан с описанием *архитектурного* пространства, памятников, которые оживают под пером поэта, являясь вечными свидетелями исторических событий (например, образ сфинкса):

И через кровли низких зданий,
Все озирая пред собой,
Ты видишь в сумрачном тумане
Двух древних сфинксов над Невой. [I, с. 527]

И в этом *синтезе поэтического слова и архитектурного* пространства заключается *экфразис*, характерный для поэзии Брюсова.

Город, городской текст, привлекая исследователей еще XX в., особенно ярко и полно как особая тема стал разрабатываться в новых филологических исследованиях. Проблема разрабатывается в семиотико-культурологическом ключе, уделяется внимание ассоциативным полям, мифогенным проявлениям городского текста, но по-прежнему акцент делается, прежде всего, на столичный текст, топосы Москвы и Петербурга. Анализ урбанистических стихотворений Бальмонта и Брюсова показывает более богатую географию, охват городов России и мира, выраженный в их поэтике. Это особенно интересно анализировать и с позиций нашей темы, и с позиций *взаимодействия культур*, через которое проявляются национальные образы мира.

В поэтике Бальмонта и Брюсова, у каждого по-своему, представлены *национальные образы мира*, которые включают обращение поэтов к отдельным городским топосам. В художественной системе Бальмонта это обращение, в первую очередь, к Италии, Венеции, как и к восточной культуре (Япония, Индия, Египет). При этом поэт точен и глубок в своих образных познаниях и представлениях о явлениях мировой городской культуры. Тяга к путешествиям и органическое восприятие «чужого» кода во многом обусловливает его образную систему. Особенно четко это проявляется в стихотворениях о Японии, где мы

найдем не только конкретные этнографические реалии, топонимы, но и переосмысление восточной философии. Обращение к иным национальным традициям не уводит поэта от родной культуры, а, может быть, еще ярче высвечивает его преданность *русской почве* (как, например, в позднем стихотворении «Здесь и там»).

Брюсов также обращается к национальным образам мира через городское пространство, но у него преобладают стихотворения, в которых дан образ города *настоящего* и *будущего.* Именно в такой *футурологической концепции* Брюсова, на наш взгляд, и заключается основное качество его художественного освещения городского пространства, в отличие от Бальмонта. Для Брюсова крайне важно передать специфику городской жизни *современного* города, он улавливает значение, мощь и трагичность наступающего технического прогресса. *Диалектика городской* жизни проявляется в его поэзии и на уровне конкретно-бытовых деталей, и на уровне пространственных отношений (*внизу* человек – *вверху* небоскребы), и на уровне игры света и тени (блики фонарей).

Образ будущего в брюсовской поэзии связан уже с *фантастической* парадигмой, демоническими, инфернальными мотивами, и они по-своему сопряжены с техническим прогрессом, который может погубить человека. Город нередко становится чем-то *превыше* человека, он мыслится как живое существо иного, высшего порядка:

Жадно тобой наслаждаюсь,
Сумрак улиц *священный!*
Тайно тебе поклоняюсь,
Будущий царь вселенной! [I, с.173]

Исследователи нередко определяют городское пространство Брюсова, как *город мечты* (именно такой город противопоставлен, по мнению И.Г. Кулешовой, современному городу[338]). Думается, однако, что в первую очередь важен для

[338] Кулешова И.Г. «Город» и «Природа» в творчестве К. Бальмонта и В. Брюсова // Альманах современной науки и образования. 2007. № 3. С. 127 – 130.

поэта город *настоящего*. Еще раз подчеркнем, что городское брюсовское пространство очень разнообразно и многопланово. В отношении города к природе в стихах Брюсова наблюдается и *связь* с природой, и отрыв от нее, заключающийся в изображении тесноты домов, узких улицах и пр. В этом также сказывается *диалектичность восприятия* городского пространства. У Бальмонта же в поэтике явственнее ощутимо натурфилософское, природное начало, которое проявляется и в урбанистических текстах, что обусловлено, в конечном итоге, личными взглядами поэта на человека и искусство (например, цикл «Будем как солнце»).

В исследовании урбанистического пространства двух крупных поэтов, Бальмонта и Брюсова, выявляется связь образа города с эстетикой и культурой начала XX в., как и с мировой культурой, интерес к которой присущ каждому подлинному художнику слова, познающему связи времен и народов. Эту традицию органично воспринял и воплотил в своем творчестве акмеист О.Э. Мандельштам, который также обращался к городской теме, *столичному тексту*, и явился ее неким продолжателем.

Итак, изучение городского текста, городской топики в поэтике Бальмонта и Брюсова позволяет, во-первых, сопоставить поэтические миры двух ярких представителей символизма, высветить особенности «урбанизма» стихотворений Бальмонта, которого исследователи долго воспринимали, как поэта-антиурбаниста; во-вторых, увидеть через призму городской темы репрезентацию национальных образов мира, столь привлекающих обоих поэтов; в-третьих, поставить вопрос о значимости городской темы в поэзии начала XX в. и развитии этой темы в творчестве акмеистов, футуристов. Еще ждет своих авторов исследование, которое позволило бы показать трансформацию городской темы в творчестве поэтов, принадлежащих к разным литературным школам и направлениям.

Литература

Источники:

1. Анненский И.Ф. О современном лиризме // Анненский И.Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979.
2. Ахматова А. Стихотворения (1909-1960). М.: Гослитиздат, 1961.
3. Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. Под северным небом. В безбрежности. Тишина. Изд. 4-е. М.: Скорпион, 1909 Т.1.
4. Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. Горящие здания. Изд. 3-е. М.: Скорпион, 1908. Т.2.
5. Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. Будем как солнце. Изд. 3-е. М.: Скорпион, 1908. Т.3.
6. Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. Только любовь. Изд. 3-е. М.: Скорпион, 1913. Т.4.
7. Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. Литургия красоты. Изд. 2-е. М.: Скорпион, 1911. Т.5.
8. Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. Птицы из воздуха. Изд. 2-е. М.: Скорпион, 1912. Т.9.
9. Бальмонт К.Д. Птицы в воздухе, Строки направления. СПб.: Издание Шиповникъ, 1908.
10. Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969.
11. Бальмонт К.Д. Полное собрание стихов. Зарево зорь. М.: Гриф, 1914.
12. Бальмонт К.Д. Сонеты солнца, меда, и луны. Песня миров. М.: Издание В.В. Пашуканиса, 1917.
13. Бальмонт К.Д. Солнечная пряжа. Изборник 1890-1918. М.: Издание М. и. С. Сабашниковы, 1921.
14. Бальмонт К. Несобранное и забытое из творческого наследия: В 2 т. Т.1. Я

стих звенящий. Поэзия. Переводы. СПб.: Изд-во «Росток», 2016.
15. Белый А. Бальмонт // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
16. Бердяев Н. Христос и мир // Типы религиозной мысли в России. Париж: YMCA-Press, 1989. Т. III. С. 329 – 348.
17. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. Т.8.
18. Блок А.А. 1903 Валерий Брюсов. Urbi Et Orbi «Первая рецензия» // Блок А.А. Собр. соч. Л.: Худ. лит., 1983.
19. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т.1. Стихотворения, Поэмы. 1892-1909, М.: Худож. лит., 1973.
20. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т.2. Стихотворения 1909-1917, М.: Худож. лит., 1973.
21. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т.3. Стихотворения 1918-1924. Поэма «Египетские ночи» и стихотворения, не включавшиеся В.Я. Брюсовым в сборники 1891-1924. М.: Худож. лит, 1974.
22. Брюсов В.Я. Полн. собрание сочинений и переводов, Т.1. Юношеские стихотворения; Chefs d'oeuvre; Me eum esse: (Стихи 1892-1893 г.), 1913.
23. Брюсов В.Я. Полное собрание сочинений и переводов, Т.2. Tertia Vigilia: (Стихи 1897-1914 г.), 1914.
24. Брюсов В.Я. Полное собрание сочинений и переводов, Т.3. Urbi et orbi: (Стихи 1901-1904 г.), 1914.
25. Брюсов В.Я. Полное собрание сочинений и переводов, Т.4. Stephanos; Все напевы (I часть): (Стихи 1905-1909 г.), 1914.
26. Брюсов В.Я. В такие дни: Стихи, 1919-1920. М.: Гос. Изд-во, 1921.
27. Брюсов В.Я. Зеркало теней: Стихи, 1909-1912 г. М.: Скорпион, 1912.
28. Брюсов В. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М.: «ОЛМА-ПРЕСС», 2002.
29. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7т. Т.6. Статьи и рецензии 1893-1924 Из книги «Далекие и близкие» Mıscellanea. М.: Худож. лит. 1975.

30. Брюсов В.Я. Соч.: В 2т. / Сост. А.А. Козловский. М.: Худож. лит., 1987.
31. Волошин М.А. Лики творчества // Город в поэзии Валерия Брюсова. Л.: Наука, 1988.
32. Волошин М.А. Россия, распятая // Волошин М.А. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М.: Правда, 1991.
33. Достоевский Ф.М. Идиот // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 10т. М., 1957. Т.6.
34. Есенин С.А. Шаганэ ты моя, Шаганэ!.. // Есенин С.А. Полное собрание сочинений: В 7 т. М.: Наука; Голос, 1995. Т. 1.
35. Мацуо Басе. Великое в малом / Пер. с яп. СПб.: Терция, Кристалл, 1999.

Научная и критическая литература

1. Абашеев В.В. Урбанизм В.Я. Брюсова и натурфилософская лирика Ф.И. Тютчева // Из истории русской литературы конца XIX - начала XX века. М. Высш. шк., 1988. С.78 – 90.
2. Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. М.: Наука, 1991.
3. Айдинян С. Стихотворение К. Бальмонта «В домах»: прочтение смыслов // Солнечная пряжа. Иваново - Шуя, 2007. Вып. 1. С. 129 – 132.
4. Александрова Т.Л. Валерий БрюсовURL:http://www.portalslovo.ru/philology/37191.php?ELEMENT_ID=37191&SHOWALL_1=1 (дата обращения: 29.12.2016).
5. Алонцева И.А. Художественное пространство Италии в лирике Н.С. Гумилева // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. Смоленск, 2004. Ч. 1.
6. Анчугова Т.В. Брюсов-критик (Статьи В.Я. Брюсова о К. Бальмонте) // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973. С. 244 – 269.
7. Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Л.: Лира, 1990.
8. Анциферов Н.П. Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода. Л.: Сеятель, 1926.

9. Анциферов Н.П. Современные города. Л.: Брокгауз-Ефрон, 1926.
10. Ашукин Н., Щербаков Р. Брюсов. М.: Молодая гвардия, 2006.
11. Бавильский Д. Венеция. Письмо // Уральская новь. 1998. №1. С. 5 – 12.
12. Барышникова И.Ю. Апокалиптический образ падающей звезды (кометы) в русской поэзии // Теория и практика общественного развития. 2012. № 2. С. 382 – 386.
13. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975.
14. Бахтин М.М. Собр. соч. В 7т. Т.3: Теория романа (1930-1961 гг.). М.: Языки славянских культур, 2012.
15. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000.
16. Бобраков-Тимошкин А.Е. "Пражский текст" в чешской литературе конца XIX – начала XX веков: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.
17. Бонгард-Левин Г.М. «Свет мой, Индия, святыня». Индийская тематика в творчестве Константина Бальмонта (1867-1942). URL: https://www.portal-credo.ru/site/?act=lib&id=2751(дата обращения: 28.12.2016).
18. Будникова Л.И. Творчество К. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX - начала XX века: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2007.
19. Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: пособие. Гродно: ГрГУ, 2008.
20. Бурлаков Н.С. Валерий Брюсов. М.: Просвещение, 1975.
21. Венгеров С. К.Д. Бальмонт: (Литературный портрет) // Вестник и библиотека самообразования.1905. № 24. 16 июня. С. 756.
22. Венгеров С.А. Русская литература XX века (1890—1910). М., 1914.
23. Весы. Научно-литературный журнал, первый год, библиографический ежемесячник, издания. 1904. № 1.

24. Володина Т.И. Пространство города в русском изобразительном искусстве и литературе первых десятилетий XX века: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2013.
25. Володина Т.И. Город Серебряного века. М.: РИП-ХОЛДИНГ, 2017.
26. Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1988.
27. Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М.: 1997.
28. Галактионова Н.А. Национальная картина мира в поэзии К. Д. Бальмонта: автореф. дис. … канд. филол. наук. Тюмень, 1998.
29. Галиева М.А. «Страна цветущих вишен» А.П. Чехова // Филologos. Елец: ЕГУ им И.А. Бунина, 2010. Вып. 7. С. 28 – 36.
30. Галиева М.А. Поэма М.И. Цветаевой Автобус в пространстве мировой литературы и культуры // ZBIÓR RAPORTÓW NAUKOWYCH: Międzynarodowa konferencja naukowa wymiany osiągnięć naukowych. Poznan, 2014. С. 22–32.
31. Галиева М.А. Искатели «иного царства» в русской культуре периода Первой мировой и Гражданской войн: В. Хлебников, Е.Н. Трубецкой // Проблемы истории, филологии, культуры. 2015. № 2 (48). С. 226 – 231.
32. Гаспаров Б.М. Академически авангардизм: Природа и культура в поэзии позднего Брюсова. М.,1995.
33. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996.
34. Гачев Г.Д. Русский образ Индии // Гачев Г.Д. Образы Индии. М.: Наука, 1993.
35. Гиндин С.И. Поэзия В.Я. Брюсова. М.: Изд-во «Знание», 1973.
36. Гололобов М.А. Городской текст и ракурсы его интерпретации // Вестник Томского Государственного Университета, вып.1 (57), 2008. С.178-182.
37. Гольдин П.З. Топонимика, локус и топос малых улиц в парадигме семиотики // Исторические, философские, политические и юридические

науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 11 (25): в 2-х ч. Ч. II. С. 66-69.

38. Гребнева М.П. Флоренция В.Брюсова // Актуальные проблемы русистики: Сб. науч. тр. Барнаул, 2004. Вып. 2. С. 24 – 28.
39. Григорьева Т.П. Вселенское Дао // Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века. Материалы Международной научно-общественной конференции. М.: Центр Рерихов, 2003. Т. 1.
40. Гришин А.С. Экфразис в поэзии старших символистов как форма сотворчества // Вестник Челябинского государственного университета. 2004. № 1. Т. 2. С. 14 – 33.
41. Гулидов А.Ю. Текстовое взаимодействие некоторых стихотворений К.Д. Бальмонта с лирикой А.А. Фета // Солнечная пряжа. 2008. Вып. 2. С. 153 – 156.
42. Гунн Г. Очарованная Русь. М.: Искусство, 1990.
43. Давыдова А.В. «Московский текст» в романе В. Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени» // Альманах современной науки и образования. 2008. №2-3. С.52. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/moskovskiy-tekst-v-romane-v-makanina-andegraund-ili-geroy-nashego-vremeni (дата обращения: 27.06.2016).
44. Даниелян Э.С. Валерий Брюсов. Проблемы творчества. Ереван: Изд-во «Лингва'», 2002.
45. Дегтярева Н.С. Пространственные отношения в лирике К.Д. Бальмонта 1894 – 1903 годов // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1998. Вып.3. С. 32 – 40.
46. Дронов В. Книга Брюсова «Urbi et orbi» // Брюсовский сборник. Ставрополь, 1975.
47. Дурылин С.Н. Статьи и исследования 1900-1920 годов. СПб.: Владимир Даль, 2014.
48. Евлампиев И.И. На грани вечности. Петербург, Москва, Рим: взаимосвязь культурных мифов (город как смыслообразующий центр культуры) //

Человек и город пространства, формы, смысл. Екатеринбург: изд-во «Архитектон», 1995.

49. Евлампиев И.И. На грани вечности. Метафизические основания культуры и ее судьба // Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 1. СПб.: Эйдос, 1993. С.7 – 25.
50. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения // Художественное время и художественное пространство. М.: Флинта: Наука, 2011. С. 98-99.
51. Иллиев С. И. Автомобиль в русской поэзии начала XX века // Известия ПГУ им. В.Г. Белинского. 2008. №10. // URL: http://cyberleninka.ru/article/n/avtomobil-v-russkoy-poezii-nachala-xx-veka (дата обращения: 02.03.2017).
52. Звонарева Л.У. Окно как символ в поэзии Константина Бальмонта // Феномен К.Д. Бальмонта в современном культурном пространстве. XXIV Бальмонтовские чтения (ИвГУ–ШГПУ, г. ШУЯ), 16 июня 2012 года, Иваново, 2012. С. 23 – 25.
53. Каменев Ю. О ласковом старике и Валерии Брюсове // «Литературный распад». СПБ.: Издательское бюро, 1908. Т. I.
54. Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Венеции. М.: Независимая газ., 2001. С. 147 – 148.
55. Ковалёва Т. Валерий Брюсов о Бальмонте: *(*К истории взаимоотношений в 90-е годы*)* // В. Брюсов и литература конца XIX – XX века. Ставрополь: Ставропольский гос. пед. ин-т., 1979. С. 53 – 61.
56. Кожинов В.В. Стихи и поэзия. М.: Сов. Рос., 1980.
57. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX — XX вв. М.: Изд-во Московский Государственный Университет, 1990.
58. Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во Московского университета, 2000.
59. Колобаева Л.А. От Блока до И. Бродского (О русской литературе XX века), М.: ООО «Русский импульс», 2015.

60. Кононенко Б.И Большой толковый словарь по культурологии. 2003. URL: http://terme.ru/dictionary/1170/word/kulturnyi-kod (дата обращения: 14.03.2016).
61. Король Л.П. Время и пространство как формообразующая категория художественного текста // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. №9. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/vremya-i-prostranstvo-kak-formoobrazuyuschaya-kategoriya-hudozhestvennogo-teksta (дата обращения: 22.09.2016).
62. Криницын А.Б. URL: Образ Венеции в русском серебряном веке URL: http://www.portal-slovo.ru/philology/47207.php (дата обращения: 15.03.2017).
63. Критика русского символизма: в 2т. Т.II / Сост., вступ. статья, преамбулы и примеч. Н.А. Богомолова. М.: ООО «Издательство «Олимп»: ООО «Издательство АСТ», 2002.
64. Кулешова И.Г. Художественное бытие в лирике К.Д. Бальмонта и В.Я. Брюсова: дис. … канд. филол. наук. Магнитогорск, 2006.
65. Кулешова И.Г. «Город» и «Природа» в творчестве К. Бальмонта и В. Брюсова // Альманах современной науки и образования. 2007. № 3.С. 127 – 130.
66. Кунусова А.Н. Венецианский текст в русской поэзии XX века: дис. … канд. филол. наук. Астрахань, 2011.
67. Куприяновский П. Доверие к жизни (Литературоведческие и литературно-критические статьи). Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1981.
68. Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново: Изд. «Иваново», 2001.
69. Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Бальмонт. М.: Молодая гвардия, 2014.
70. Лавренова О.А. Географическое пространство в русской поэзии XVIII – начала XX вв. (Геокультурный аспект) // Пространственная информация в

художественных произведениях и ее использование в географии. М.: Институт наследия, 1998.
71. Лебедева Н.С. Итальянские мотивы в русской поэзии 1890-х –1910-х годов // Вестн. Костромского гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. 2012. № 3.
72. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8.
73. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967.
74. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история. М.: Языки русской культуры, 1996.
75. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПБ, 2010.
76. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. – XVIII. Вып. 664. Тарту, 1984.
77. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Проблема художественного пространства. М.: Искусство, 1970. С.160 – 168.
78. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М, 1988. С. 252 – 253.
79. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С.251– 292.
80. Лотман Ю.М. Город и время // Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 1. СПб., 1993.
81. Магомедова Д.М.; Тамарченко Н.Д. Демонические городские локусы в литературе русского символизма // «Слово - чистое веселье...»: Сб. ст. в честь А.Б. Пеньковского. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 131 – 143.
82. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М.: Владос, 1996.
83. Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л.: Гослитиздат, 1940.

84. Манькова А.О. Способы манифестации предметного мира Японии в русской поэзии рубежа Х1Х – начало ХХ века: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2015.
85. Молчанова Н.А. Поэзия К.Д. Бальмонта 1890-х – 1910-х годов. Проблемы творческой эволюции, Монография. М.: МПГУ, 2002.
86. Молчанова Н.А. «К.Д. Бальмонт и Египет» // Солнечная пряжа. Иваново - Шуя, 2008. Вып. 2. С16 – 24.
87. Маринина Ю.А. Образ города-сна в художественной картине мира В.Я. Брюсова: традиции Ш. Бодлера и П. Верлена // Синтез культурных традиций в художественном произведении. Новгород, 2009. С. 71 – 78.
88. Марьева М.В. К интерпретации стихотворения К.Д. Бальмонта «Испанский цветок» // Солнечная пряжа. 2007. Вып. 1.
89. Маслова А.Г. "Поэтика времени и пространства в русской поэзии последней трети XVIII века: дис. ...доктор. филол. наук. Киров, 2014.
90. Мегирьянц Т.А. Пути преодоления дискретной картины мира в творчестве В. Брюсова // Русская литература и философия: постижение человека. Липецк, 2004. Ч. 1. С. 176 – 183.
91. Мегирьянц Т.А. Содержание образа города в поэзии В.Я. Брюсова // Феномен "город" в картине мира человека. Смоленск, 2006. С. 147 – 154.
92. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе URL: http://coollib.com/b/257327/read (дата обращения: 15.03.2017).
93. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003.
94. Межуев Б.В. Владимир Соловьев и Москва. «Крепчайшими цепями я прикован к московским берегам…» // Москва и «московский текст» русской культуры: Сб.. М.: Российск. гос. гуманит ун-т., 1998.С. 82 – 97.
95. Мельгунов Н.А. Несколько слов о Москве и Петербурге // Москва – Петербург: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000.
96. Меркулов И.М. Поэтика света и тени в лирике К.Д. Бальмонта: автореф. дис. …канд. филол. наук. М., 2011.

97. Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997.
98. Михайловский Б.В. Русская литература XX века. С девяностых годов X1X века до 1917г. М.: Учпедгиз, 1939.
99. Михайловский Б.В. Русская литература конца 19 – начала 20 века. 1901-1907. М., 1971.
100. Мочульский К.В. Валерий Брюсов. Paris: YMCA press, 1962.
101. Муратов П.П. Образы Италии. М.: Республика, 1994.
102. Назарова Л.В., Петрова Т.В. «Я птицей прилечу в Россию…» // Солнечная пряжа. Шуя, 2014. Вып. 8. С. 5 – 11.
103. Неклюдов С.Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности // URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov8.htm (дата обращения: 14.01.2017).
104. Ничипоров И.Б. Послереволюционное творчество Валерия Брюсова URL: http://portal-slovo.ru/philology/39032.php (дата обращения: 02.03.2017).
105. Орлов В. Вступительная статья «Бальмонт жизнь и поэзия» // Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969.
106. Орлов Ю.В. С поклоном к Бальмонту – в Париж // Солнечная пряжа. Шуя, 2013. Вып. 7. С. 109 – 115.
107. Панова Л.Г. Пространство и время в поэтическом языке О. Мандельштама: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1998.
108. Панова Л.Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. Кн. 1—2. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006.
109. Панченко А.М., Смирнов И.П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // ТОДРЛ XXVI. Древнерусская литература и русская культура XVIII – XX вв. М.: Наука, 1971.
110. Плеханова И.И. Интеллектуальная поэзия. Иосиф Бродский, Генрих Сапгир, Д.А. Пригов, М.: изд-во «ФЛИНТА», 2016.

111. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т.1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006.
112. Приходько И.С. Традиция Бодлера в брюсовской трактовке темы города // Лирическое начало и его функции в художественном произведении. Владимир, 1989. С. 92 – 100.
113. Прокофьева В.Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского гос. ун-та. 2005. № 11.
114. Прокофьева В.Ю. Концепт «Москва» в поэзии «Серебряного века» в его лексическом представлении» URL: http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/2004web1/yaz/Prokofieva.pdf (дата обращения: 15.01.2017).
115. Пыхтина Ю. Г. Школьный анализ художественного произведения в аспекте пространственных характеристик: автореф. дис. … канд. пед. наук. Самара, 2005.
116. Раков В.П. Филология и культура. Иваново, 2003.
117. Рехо К. Русская классика и японская литература. М.: Наука, 1987.
118. Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти тт. М.: Советская Энциклопедия, 1978. Т. 9. 772 – 780.
119. Романов А.Ю. «Голос наш – векам завет...». К истории отношений К. Бальмонта и В. Брюсова (1900-1910 гг.): рецепции современников // Солнечная пряжа: Научно-популярный и литературно-художественный альманах. Иваново; Шуя, 2011. Вып. 5. С. 132 – 140.
120. Рудь И.Д., Цукерман И.И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974.

121. Санджиева С.А. Город В. Брюсова // Творческая индивидуальность писателя: традиции и новаторство. Элиста, 2003. С. 103 – 113.
122. Санникова Т.С. Теоретические основы литературоведческих понятий «пространство» и «время» URL: http://modern-j.ru/domains_data/files/6/Sannikova%20T%20S%20Osnovnoy%20razdel.pdf (дата обращения: 29.09.2016).
123. Сатретдинова А.Х. Образ города в поэзии В.Брюсова и В.Хлебникова // Творчество Велимира Хлебникова в контексте мировой культуры XX века. Астрахань, 2003. Ч. 1. С. 217 – 221.
124. Саюнов И.О. Топика реального пространства в стихотворениях А.Н. Яхонтова // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. 2013. № 3. С. 100-110.
125. Скороходов М.В. Историко-культурное пространство и формирование имиджа территории // Третьи московские Анциферовские чтения. Сборник статей. М.: Государственный литературный музей; Летний сад, 2015. С. 334 – 349.
126. Советские писатели об Италии. Серия: XX век: два лика планеты. Л.: Лениздат, 1986.
127. Субботина Т.В. Локус, топос, урбоним, микротопоним: к вопросу о содержании пространственных понятий // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 24 (239). Филология. Искусствоведение. Вып. 57. С. 111 – 113.
128. Теория литературы: Учеб. Пособие для студ. Фиол. Фак. Т338 высш. Учеб. Заведений: В 2т./ Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: «Академия», 2004.
129. Тернер В. Ритуальный процесс. Структура и антиструктура // Тернер В. Символ и ритуал. М.: Наука,1983.

130. Толстая С.М. К понятию культурных кодов // Сборник статей к 60-летию А.К. Байбурина. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 23 – 31.
131. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995.
132. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы. Избранные труды // Петербургская идея русской истории. Петербург — Москва. Санкт-Петербург, 2003.
133. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст семантика и структура. М., 1983. С. 227-284.
134. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб., 2000.
135. Успенский Б.А. Крест и круг: Из истории христианской символики. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 225 – 258.
136. Утро России. 1912. 11 марта. № 59.
137. Фадеева Т.М. Сакральная география Крыма. Симферополь: Бизнес-Информ, 2011.
138. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.
139. Фисковец Е.В. Образ Индии в русской литературе: между реальностью и мечтой: дис. … канд. филол. наук. Петрозаводск, 2011.
140. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. Мюнхен, 1981.
141. Флоренский П.А. Исследования по теории искусства // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии URL: http://philologos.ru/florensky/fl_space.htm (дата обращения: 20.08.2016).
142. Флоровский, Прот. Георгий Пути русского богословия. М.: Институт русской цивилизации, 2009.
143. Хайдеггер М. Время картины мира // Новая технократическая волна на Западе. М.,1985.

144. Хазагеров Г. Топос vs. Концепт: к изучению топосферы культуры // Известия Южного Федерального Университета. Филологические науки. 2008. № 3.
145. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999.
146. Ходрова Д. Основы поэтики литературных произведений XX в. Прага, 2001.
147. Шитова Т.П. Женщина в лирике К.Д. Бальмонта: поэтика, образ, миф: автореф. дис. …канд. Наук. Иваново, 2003.
148. Шмидт Н.В. "Городской текст" в поэзии русского модернизма: дис. … канд. филол. наук. М., 2007.
149. Шурупова О.С., Попова Е.А. Московский и провинциальный сверхтексты русской литературы в произведениях современных авторов // Вестник Воронежного государственного университета. Филология. Журналистика. 2014. № 3.
150. Шурупова О.С. Московский текст русской литературы и его герои // Русская речь. №1. 2011. С.100. URL: http://russkayarech.ru/files/issues/2011/1/19-shurupova.pdf (дата обращения: 13.11.2016).
151. Челомбитько Ю.М. Образ Венеции в поэзии А. Блока и В. Брюсова // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. Смоленск, 2004. Ч. 1. С.142 – 147.
152. Чулян А.Г. Города мира в рецепции В. Брюсова и К. Бальмонта // Брюсовские чтения на Кавминводах-2008. Пятигорск, 2009.
153. Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет, М.: Советский писатель, 1987.
154. Элиаде М. Космогоническая модель построения города // Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре / пер. англ. Е.В. Сорокиной. Киев: София; М.: Гелиос, 2002.

155. Coxe B. Tench Valery Briusov and the Construction of Urban Forms, Vol. 8, The Fruits of Evil: Baudelaire, Decadence, and Russia (2004), pp. 27-46. URL: http://www.jstor.org/stable/25748138 (date of request: 20.12.2016).
156. Donchin Georgette // The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. Mouton, 1958.
157. Masing-Delic, Irene. “Moscow in the Tropics: Exotica in Valerii Briusov's Early Urban Poetry.” Slavonica 4:1 (1997-1998)7-27.
158. Shapiro M. Style // Anthropology Today. Chicago, 1953.

Справочная литература

1. Зинченко В.Г. Словарь по межкультурной коммуникации: понятия и персоналии / В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе, Г.П. Рябов. М.: Флинта; Наука, 2010.
2. Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти тт. Т.9. М.: Советская Энциклопедия, 1978.
3. Мартин Б., Рингхэм Ф. Словарь семиотики / пер. с англ. М.: ЛИБРОКОМ, 2010.
4. Словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008.