

Т. Ю. Ковальчук

## СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ЛИРИКЕ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО 1880–1900-х ГОДОВ

Статья Т. Ю. Ковальчук посвящена наименее исследованной части творческого наследия Д. С. Мережковского – поэзии. В центре внимания – изменение пространственной организации поэтической картины мира в лирике Д. С. Мережковского в соответствии с эволюцией мировоззрения автора. Автор статьи стремится показать, как путь лирического героя к духовному синтезу отражается на специфике художественного пространства.

**Ключевые слова:** художественное пространство, открытое пространство, закрытое пространство, маркер пространства, пейзаж, мотив пути, образы-символы.

Художественное пространство в лирике Д. С. Мережковского – динамичная структура, отражающая этапы художественного осмысления автором действительности: от увлечения позитивизмом, народничеством, созерцательной философией А. Шопенгауэра через рецепцию идей Ф. Ницше к гармоничному религиозному мировосприятию.

Лирического субъекта ранней лирики Д. С. Мережковского отличает созерцательность, закрытость, замкнутость внутреннего мира. В произведениях «С тобой, моя печаль, мы старые друзья...» (1884), «Совесть» (1887) внутренний мир героя передается метафорическим образом замкнутого пространства, запертой на ключ комнаты. Произведения камерного характера появляются уже с 1884 года. «Бедная келья», «рабочая комната», «одинокая лампада» – характерная обстановка, сопутствующая герою-поэту. «Отстраненность», отчужденность от социального бытия отражает эстетический идеал лирического героя, для которого одиночество – импульс, необходимое условие и результат творчества.

Замкнутое пространство, согласно Д. Фрэнзру, символизирует нетронутый, первозданный локус, отражает идею «некоммуникативности», индивидуальности и тайных помыслов, используется в обрядах инициации. Обряд инициации, обозначающий совершение таинства, посвящение неопита высшей истине, поворот, переход на более высокую ступень развития, распространен во многих древних культурах. В психологии под инициацией понимается процесс личной самоидентификации. В древности и в современных первобытных культурах инициация характеризуется временным выделением индивида из социума, помещением его в замкнутое пространство,

уединенное место или выведением неопита за пределы замкнутой территории, социальной структуры. Так, «келья», «комната» в лирике Д. С. Мережковского превращается в сакральное замкнутое пространство, аккумулирующее творческую энергию поэта, отгораживающее его от временного, ненужного, наносного, обусловливает познание собственной личности, способствует интуитивному постижению мира и своего места в нем.

В произведениях «Развалины» (1884), «Весна» (1885), «После грозы» (1885), «Печальный мертвый сумрак...» (1886) и др. урбанистический мир созерцается лирическим героем из окна. Положение героя, находящегося в позиции «над» толпой, возвышающегося над пошлым приземленным социальным бытом и ощущающего себя «под» открытым небом, маркирует посредническую функцию поэта в ранней лирике Д. С. Мережковского («Я заглянул в окно: ... / ... / Внизу по улице прохожие бегут, / И клячи мокрые плетутся в желтом снеге»). В. Н. Топоров отмечает, что окно – мифопоэтический символ, реализующий такие семантические оппозиции, как внешний / внутренний, открытый / закрытый, опасный / безопасный, видимый / невидимый<sup>1</sup>. В ранней лирике Д. С. Мережковского образ окна – символ тонкой связи с внешним миром для лирического героя, балансирующего между городским пространством и закрытым, защищенным домашним локусом. Позиция «у окна» становится «промежуточным» пространством поэта – стороннего, незримого наблюдателя жизни, – открывающим путь как вверх, так и вниз, позволяющим оставаться равно сопричастным как дольному, так и горнему миру, как прошлому, так и будущему.

Процесс личностной идентификации определяет как нахождение лирического героя в

замкнутом пространстве, так и выход его за пределы установившейся социальной структуры. В ранней лирике 1880-х годов бегство от урбанистической культуры, социальных связей обусловило обращение поэта к образам природы, к степному, морскому, горному пейзажам, где необозримые пространства предстают труднопреодолимой границей между лирическим героем и «толпой», где возможно творческое уединение.

И. И. Низова отмечает, что в творчестве Д. С. Мережковского «импульсом к созерцанию» становятся «знаки дали, пространства»<sup>2</sup>. Горизонтальная организация художественного пространства наиболее характерна для лирики 1880-х годов.

Предмет авторского внимания в ранней лирике – дальний план пейзажа, линия горизонта, символизирующая устремленность героя к неосуществимой мечте, к духовным пределам, желание заглянуть за грань видимого мира, постигнуть будущее. Открытое безграничное пространство героем поэзии Д. С. Мережковского воспринимается как символ творческой свободы. Взгляд лирического субъекта, не ограниченный никакими преградами, охватывает окружающий мир во всем его многообразии.

Степной пейзаж, элементы степных зарисовок открываются в произведениях «В полях» (1884), «Родина» (1887), «Как летней засухой сожженная земля...» (1887), «Степь» (1889) и др. Следует отметить, что интерес поэта к земле, к степному национальному пейзажу в ранней лирике определяется влиянием народнических идей Г. И. Успенского. Писатель сыграл важную роль в становлении эстетической концепции начинающего поэта. Так, Г. И. Успенский предложил Д. С. Мережковскому «искать решение вопроса “о смысле жизни” в мирозерцании народном – “во власти земли”»<sup>3</sup>. В студенческие годы Мережковский совершает несколько поездок по России, сближается с народом. К. А. Кумпан отмечает, что «под влиянием <...> студенческой среды, а также, вероятно, и более радикального студенчества, <...> поэт увлекся позитивной философией»<sup>4</sup>, «штудировал» труды Спенсера, Конта, Дарвина. Близость народно-демократическому кругу, ориентация на лирику гражданского направления определили установку Д. С. Мережковского на реалистическую традицию в поэзии 1880-х годов. Большинство пейзажных зарисовок ранней лирики содержат конкретные визуальные образы, уточняемые, конкретизируемые акустически-

ми, осмическими, осязательными характеристиками. В эти же годы Д. С. Мережковский, неудовлетворенный позитивистским агностицизмом, знакомится с иррациональной философией А. Шопенгауэра. Так, образ дали, открывающийся в пейзажных зарисовках, имеет шопенгауэрский подтекст, мотив влечения к одиночеству и небытию. В произведениях 1886–1887 годов («Кроткий вечер тихо угасает...» (1887), «Как летней засухой сожженная земля...» (1887) и др.) критики усматривают «контуры новой декадентской школы»<sup>5</sup> (Г. А. Бялый), подступы к «нирваническим» настроениям (К. А. Кумпан).

Обращение поэта к открытому пространству природы обуславливает отсутствие в пейзажных зарисовках четких прямых линий, скудность, неяркость цветowych эпитетов. Цветовая перспектива подчеркивает пространственные элементы, глубину изображаемого локуса. Отсюда – преимущественное использование автором холодной палитры цветowych оттенков (облака «как жемчужная пена», «темно-синие дубровы», «блестят бирюзой незабудки», «голубой простор» и т. д.) Цветовые характеристики нередко передаются глагольными формами со значением «виднеться» («белеет», «зеленеет»). В ранней поэзии запах, аромат земли – значимый осмический образ, поддерживающий приоритетное для автора горизонтальное измерение пространства: «Свежий воздух – прозрачен и волен, / Напоен ароматом земли» («В полях» 1884), «И теплый аромат земли, дождем омытой, / С благоуханьем трав принес мне ветерок» («После грозы» 1885), «Ароматною сыростью пахнет земля» («Степь» 1889). Фактором, организующим перспективу изображаемой картины, становятся акустические образы, воспринимающиеся лирическим героем с позиции отдаленного наблюдателя: «Чуть доносится крик петуха» («В полях» 1884), «дальний слабый гром» («После грозы» 1885), «Удары по белью над ясными волнами / Разносит далеко пустынная река...» («На даче» 1887). Активное использование осмических и акустических образов, редких для пейзажной лирики XIX века и характерных для поэзии XX века, – отличительная особенность художественных текстов Д. С. Мережковского 1880-х годов.

Культурный вертикально оформленный мир оставляется героем позади, являет свою второстепенность, «уступает» место естественному пространству: «Зданья, трубы, кресты коло-

колен – / Все за мной исчезает вдали...» («В полях» 1884). Нивелируется эстетика и вертикально направленного природного локуса – леса: «Я к берегу сошел: противны мне леса, / Где буйный пир весны томит меня тревогой...» («Даль» 1885), ограничивающего свободу зрительного восприятия.

Нередко объектом авторского внимания оказывается южная природа, открывающая перед героем широкие перспективы. На фоне морского, «безжизненного» пейзажа («Где все – движение, блеск и шум, но все – мертво...») рельефнее вычленяется асоциальность лирического героя, все жизненные связи которого перед лицом вечной природы теряют свою ценность: «в груди моей уж больше нет страданий, / Надежд, любви, воспоминаний; / Я ничему не рад, мне ничего не жаль...» («Даль» 1885). Морской и горный пейзажи, «безлюдные», «безжизненные» пространства, отмечают «возвышенное», уникальное положение лирического героя Д. С. Мережковского, отражают его состояние экзистенциального одиночества и стремление к абсолютной духовной свободе.

В ранней лирике Д. С. Мережковского образом, организующим вертикальное пространство, становится образ горы: «На высоте» (1885), «В Альпах» (1885), «Везувий» (1891). Для поэта характерно особое восприятие горного ландшафта. Если для С. Я. Надсона, лирика которого наиболее близка ранней поэзии Д. С. Мережковского, горные вершины сужают пространство, ограничивают свободу зрительного восприятия, подавляют своей грандиозностью: «Но нет в их красоте знакомого простора: / Куда ни оглянись – везде стена хребтов...» (С. Я. Надсон «Да, хороши они, кавказские вершины...» 1880), то у Мережковского, напротив, гора открывает более широкие перспективы, расширяет кругозор: «Не верю, чтобы мог я видеть пред собой / Такой простор необозримый...» («В Альпах» 1885).

Гора является локусом, сочетающим вертикальные и горизонтальные параметры. Так, вершина открывает герою небесное пространство в его горизонтальной плоскости, небо кажется более близким, постигается как другая, иная, обетованная «земля»: «В кругу таинственно мерцающих вершин, / Заброшен в небеса среди пустых равнин...» («В Альпах»). В то же время вертикальная направленность горы активизирует жизненный порыв в душе лирического героя, впервые обретающего полноту бытия: «Я никогда пред вечной красотой

/ Не жил, не чувствовал с такою полнотою. / Но все мне кажется, что я не на земле...» («В Альпах»). Если для произведений с «морской», «степной» тематикой характерен мотив стремления лирического субъекта к небытию, то в текстах с «горной» тематикой основными мотивами являются свобода и дерзновение духа лирического героя («Везувий»). Горные утесы, «берущие небо приступом», имплицитно маркируют иной, действенный путь достижения свободы: «Утесы Шрекгорна встают / И одеваются в туманы, / И небо приступом берут» («На высоте»).

В лирике первой половины 1890-х годов ницшеанская система ценностей определила иное видение пространства – доминирование в нем вертикальных линий. Взгляд лирического героя устремлен ввысь, объектом его пристального внимания становится небо. Этим обусловлен тот факт, что современники Д. С. Мережковского, в частности А. Блок, считали «наиболее близким поэту не эллинский, а средневековый образ мира, понимавшийся в символистской культурологии как устремленность культуры в бесконечность, прочь от земли...»<sup>6</sup>

В лирике данного периода, вошедшей в сборник «Новые стихотворения», характерно отсутствие текстов камерного характера. Лирический герой поэзии первой половины 1890-х годов определяется поэтом как «странник», «изгнанник», «отверженный», «бездомный».

И. И. Низова пишет: «Мережковский одним из первых среди символистов реабилитировал тип русского скитальца, представив его исключительной личностью, апокалиптическим пророком, бесстрашно предчувствующим исторические катаклизмы. Человек апокалиптического сознания, согласно Мережковскому, перестает “чувствовать на себе свое тело” (образ Достоевского)»<sup>7</sup>. Мотив пути, ученичества, «путешествия» духа – доминирующие в сборнике «Новые стихотворения».

Мотив ученичества, посвящения поэта высшей истине развивает большинство поэтических текстов сборника. Образцом мудрости, силы для лирического героя становятся образы, реализующие вертикальные линии пространства: морские волны («И мудрости вы учите свободной: / Все пением и смехом побеждать...»), небесная лазурь или небо («У лучезарных облаков / Учись тому теперь, что выше / Земных желаний, дел и слов»), летаю-

щие птицы («Жизни меня научите веселой...»), неуязвимая и упругая сталь («меня / Быть сильным учишь ты, потомок / Воды, железа и огня!»), символизирующая для лирического героя клинок, кинжал, поднятый для нападения, которому должно уподобиться сердце поэта.

Мотив «путешествия духа», а также связанный с ним мотив ученичества, – ведущие для романов трилогии «Христос и Антихрист». Главные действующие лица трилогии – герои открытых пространств, находящиеся в постоянном поиске истины. Так, Юлиан, его подруга Арсиноя в романе «Смерть богов» показаны в постоянном движении, в смене как пространственных локусов, так и нравственно-эстетических ориентиров. В романе «Антихрист» в образе Тихона Запольского воплощен тип русского скитальца-богоискателя.

Срединная, «ученическая» позиция поэта в лирике Мережковского определяет обращение автора к воздушной стихии, занимающей «промежуточное» положение между земным и небесным пространствами, актуализацию мотива полета («Поэт», «Песня вакханок», «Ласточки»). В. Андреева, автор-составитель энциклопедии символов, знаков, эмблем, отмечает, что «воздух – это тонкая материальная реальность между земным и духовным планами», «символ невидимого мира». Для Ницше воздух является «наивысшей формой материи, из которой соткана свобода человека»<sup>8</sup>.

Внутренняя устремленность ввысь лирического героя нашла свое проявление в произведении «Поэт» (1894), где антагонизм двух миров порождает противоречие между физическим существованием поэта и его внутренним миром, сокрытом от непосвященных: «Я люблю безумную свободу: / Выше храмов, тюрем и дворцов, / Мчится дух мой к дальнему восходу, /.../ А внизу меж тем, как призрак темный, / Посреди ликующих глупцов / Я иду отверженный, бездомный...». Отсюда – использование в лирике начала 1890-х годов образа лазури, который в поэтическом мире Д. С. Мережковского предстает как пространство высших ценностей, к которому устремлена душа лирического субъекта («Голубое небо» (1894)).

На другой стороне оппозиции происходит поэтизация земного пространства, когда обычные явления земной жизни наполняются сакральным смыслом («Нива» (1892), «Сеятель» (1892)). Более того, сама земля с ее водными источниками – это отражение неба, «равная» и

«подобная» ему бездна: «И вдруг источник помутился, / И в нем померкли небеса, / Но скоро вновь он покотился / Волною чистой, как слеза» («Родник» (1893)).

В лирике первой половины 1890-х годов Д. С. Мережковский выводит целый ряд символических образов, языческой, христианской, ницшеанской этимологии, обитателей воздушного пространства, призванных акцентировать внимание на роли поэта – посредника между землей и небом, занимающего центральную позицию в системе художественного пространства. Так, автором активно разрабатываются образы-символы птицы, ангела, пчелы, несущих семантику связи между миром высшим и низшим: «Пчелы» (1893), «Темный ангел» (1895), «Ласточки» (1895).

В поэзии конца 1890-х годов усиливается религиозная направленность поэтических текстов. Обращение к теме детства («Старинные октавы», «Детское сердце») имплицитно маркирует эсхатологическую проблематику в лирике Д. Мережковского. Художественное пространство несет семантику круга, что поддерживается ситуацией ожидаемой «встречи» лирического героя с матерью, возвращением утраченного чувства единства бытия: «И кажется порой – у всех одна душа...» В произведении «О, если бы душа была полна любовью...», написанном между 1895 и 1899 годами, возникает мотив «со-распятия» мира и души лирического героя, тождества индивидуальной, общественной и космической судьбы. Неразделимость божественного и личного начал декларируется в произведении «Детское сердце» (1900): «И Бога люблю и себя, как одно». В зрелой лирике поэта отождествляются периоды детства и старости, образы колыбели и гроба, матери и Богоматери.

В изображении пейзажей, окрашенных экспрессией религиозного мироощущения, наблюдается соединение горизонтального и вертикально организованного пространства как отражение изначально заложенного в природе синтеза. Пейзажи, проникнутые религиозной символикой, представляют собой «закругленный» тип пространственной организации. Антагонизм стихий, значимый для ранней лирики поэта («Как негодуют эти волны...», «Небо и море»), снимается, лирическим героем ощущается разлитая в мире гармония. Так, в произведении «На озере Комо» (1894) особенности изображаемого топоса переданы слиянием водной, земной и воздушной стихий:

«Здесь горы в зелени пушистой / Уютно заслонили даль, / Чтобы волной своей тенистой / Ты убаюкало печаль». Отсюда – появление нового «синтетического» образа – тихого уголка природы, в котором гармонично соединились ее стихии. Лирический субъект не исчезает, но органически «вписывается» в окружающую действительность. В произведении «Затихших волн сиянье бесконечно...» (1910) идея гармоничности мироздания поддерживается пейзажной зарисовкой, вызывающей зрительные ассоциации с замкнутым кругом, что на фонетическом уровне усиливается ассонансами: «Багровых скал в бездонной чаше синей / Волшебное замкнулось кольцо...»

В более поздних произведениях пейзажные зарисовки являют устремленность нижнего пространства вверх, взаимное тяготение земли и неба. Вертикальными маркерами пространства, направленными ввысь, становятся скалы, сосны, «курящиеся» на солнце смолы. Обратное нисходящее движение являют «низкое» солнце, склоненные лучи, экзистенциальное ощущение лирического героя сходящей на землю благодати, нисходящего Бога. «Близость» неба и земли отмечается особенностями восприятия солнечного, лунного света сквозь ветви деревьев, которые уподобляются поэтом ресницам небесного ока: «...чуть блеснет сквозь хвои сонные, / Как сквозь ресницы, луч светил...» («На те холмы, в леса сосновые...» (1910)). Небесное пространство становится фоном, на котором запечатлеваются мельчайшие детали лесного пейзажа: «И хвойных игл недвижмая четкость / В неизъяснимой ясности небес» («Затихших волн сиянье бесконечно...» (1910)).

Таким образом, структура художественного пространства лирики Д. С. Мережковского на протяжении 1880–1900-х годов меняет свои

характеристики. Для ранней лирики писателя актуальным становится горизонтальное пространство, ориентированное на созерцательный характер лирического героя. В поэзии 1891–1895 годов характерно доминирование вертикально организованного пространства, акцентирующего мотив полета, восхождения, «путешествие» духа героя. Поздние поэтические тексты являют стремление к духовному синтезу лирического героя, к слиянию горизонтального и вертикально организованного пространства.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Топоров, В. Н. К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования–1983. М. : Наука, 1984. С. 164–185.

<sup>2</sup> Низова, И. И. К художественной рефлексии Мережковского и Мандельштама // Мережковский, Д. С. Мысль и слово. М. : Наследие, 1999. С. 282.

<sup>3</sup> Кумпан, К. А. Д. С. Мережковский-поэт : (У истоков «нового религиозного сознания») // Мережковский, Д. С. Стихотворения и поэмы / вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. К. А. Кумпан. СПб. : Академ. проект, 2000. С. 19.

<sup>4</sup> Там же. С. 17.

<sup>5</sup> Поэты 1880–1890-х годов // под. ред. Л. К. Долгополова ; вступ. ст. Г. А. Бялого. Л. : Совет. писатель, 1972. С. 47.

<sup>6</sup> Низова, И. И. К художественной рефлексии Мережковского и Мандельштама. С. 282.

<sup>7</sup> Там же. С. 290.

<sup>8</sup> Энциклопедия символов, знаков, эмблем // авт.-сост. В. Андреева и др. М. : МИФ : АСТ, 2001. С. 96–97.