

Józsa György Zoltán

Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem

РИТУАЛИЗАЦИЯ СЮЖЕТА МИФОЛОГЕМЫ О НАРЦИССЕ В МИСТЕРАЛЬНОЙ ДРАМЕ БАЛЬМОНТА *ТРИ РАСЦВЕТА*¹

Ritualisation of the Sujet of the Mythologeme of Narcissus in Balmont's Mystery Play *Tri Rastsveta* (*Three Blossomings*)

ABSTRACT: Balmont's only contribution to Russian Symbolist Drama is discussed in the forthcoming article as an attempt of quitting narcissistic "lyrical solitude", which parallels Blok's situation upon staging the play *Balaganchik*. Motifs of the mythologeme of Narcissus scattered all over Balmont's poetry and prose, given narcissistic features of his individual character seem to reinforce that a subtle decoding of the myth as a sujet of semiosis, constitutes one of the chief constructive principles of the play. By means of contrasting allusions to the Blue Flower of Novalis Balmont accentuates metamorphosis via dematerialisation and transmutation coded in the myth. The pattern of colour and floral imagery juxtaposing the complementary yellow and blue is meant to reveal the harmony of universal correspondences shown through the omnipresent principle of the Eternal Feminine.

KEYWORDS: the Narcissus-theme, dialogue, dialogicity, ritual, Balmont, Vyacheslav Ivanov, Russian Symbolist Drama

«Отец русского символизма»² Константин Бальмонт внес свой вклад в символистскую драматургию единственным произведением, вышедшим в свет под названием *Три расцвета* в 1905 г. в альманахе *Северные цветы ассирийские*. Претензия Бальмонта на обновление драматургии явствует из подзаголовка *Театр Юности и Красоты*, которым драма снабжается лишь потом, в отдель-

¹ Предварительную публикацию статьи на венгерском языке см. Józsa Gy. Z. A Narcissus-kód Balmont „Három virágzás” című misztériumdrámájában, [в:] Ad vitam aeternam. Tanulmánykötet Nagy István 70. születésnapjára, Budapest 2017, с. 170–178.

² О.Э. Мандельштам, *Собрание сочинений в 4 тт.*, Москва 1991, т. II, с. 242.

ном издании 1907 г. Факт выбора студии Н. Вашкевича, носившей многозначное название «Театр Диониса», для постановки драмы свидетельствует о том, что мистический сюжет *Трех расцветов* и сакральные корни драмы и искусства театра как таковые тесно взаимосвязаны для Бальмонта, осознавшего значимость воззрений Вячеслава Иванова на мистериальную сущность, детерминирующую род драмы³. Этому драматическому эксперименту Бальмонта давали импульсы не только предшествующие ему переводы и изучение им творений великих мастеров европейской драмы (Кальдерона, Шелли, Ибсена и Гауптмана), но также и знакомство с Чеховым, который в письме из Ялты от 6 ноября 1901 г. к О.Книппер называет часто бывающего у него Бальмонта «славным парнем», «приятелем»⁴. Согласно собственному одобряющему отзыву Чехова, он стал свидетелем инспирированного им экспериментирования Бальмонта на поприще драматургии⁵. Бальмонт, в свою очередь, в слегка амбивалентной оценке признается, что творения Чехова в сущности оказались для него «противоядием» от жажды смерти, пробуждали в нем «волну к воле»⁶. Сближению двух литераторов несомненно проложил путь и созданный старшим собратом по перу образ Треплева, чье мироощущение соткано «из этих

³ Следует заметить, что в альманахе *Северные цветы ассирийские* наряду с драмой Бальмонта был напечатан и *Тантал* Вяч. Иванова. До личного знакомства с Ивановым, дат. весной 1904 г., Бальмонт углублялся в чтение его лирики и был знаком с его теоретическими сочинениями, посвященными в том числе и проблемам взаимосвязи ритуала и драмы, а именно – с *Эллинской религией воскресающего бога*. (Во избежание недоразумений мы заранее зафиксируем, что настоящая статья за исключением некоторых обобщающих комментариев не предпринимает задачу доказать какой-либо конкретной контактологической связи драмы Бальмонта с учениями Иванова). Об Иванове Бальмонт «много знал со слов Брюсова», согласно суммированию Куприяновского и Молчановой, отношение его к Иванову было «противоречивым». П.В. Куприяновский, Н.А. Молчанова, *Поэт К.Д. Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба*, Иваново 2001, с. 190–191. Обстоятельства близкого знакомства двух поэтов, восходящего к 1904 г., четко изложены в статье *К. Бальмонт и Вяч. Иванов (Предварительные разыскания)*. В контексте трактовки русской символистской мистериальной драмы необходимо считаться с фактом, что сближение Иванова и Бальмонта относится к времени генезиса *Трех расцветов*. На наш взгляд, уже первые московские встречи, по всей вероятности, давали возможность Бальмонту осознавать устремленность поэтики Иванова к теургическому началу и сосредоточенность его штудий в области античной культуры на изучении сакральных корней творчества. «Попавшему впоследствии в 1905 г. «на одну из первых знаменитых» ивановских «сред» Бальмонту раскрывались перспективы той мистериальной атмосферы «башни», которая тогда еще была в процессе формирования. Суждения Вяч. Иванова, – как реконструировано в статье, – его убежденность в даре Бальмонта, внушают, что он узрел родство с Бальмонтом. См. П.В. Куприяновский, Н.А. Молчанова, *К.Д. Бальмонт и его литературное окружение*, Воронеж 2004, с. 108–110.

⁴ Цитата приведена по работе А. Нинов, *Чехов и Бальмонт*, „Вопросы литературы” 1980, № 1, с. 103.

⁵ Там же, с. 116.

⁶ Цит. по там же, с. 109.

новейших впечатлений» от «психологии, эстетики, творческой программы» ранних проявлений русского символизма, в том числе, от поэзии Вл. Соловьева, Брюсова и Бальмонта, как это четко установлено в науке. Действительно, не составляет труда узреть схожесть между Бальмонтом и Треплевым, если припомнить стихотворение *Ветер*, изобилующее мотивами «разрыва с “настоящим”, бегства от жизни [...] и мечты о “неясном грядущем”»⁷. Необходимо зафиксировать, что эрудиция Бальмонта в области рода драмы продемонстрирована его циклом лекций 1903 года, прочитанных перед аудиторией Русского университета в Париже на тему классиков английской и испанской драматургии XVI–XVII веков, среди них произведения Шекспира, Марло и Дж. Флетчера, Лопе де Веги и Кальдерона⁸.

По поводу процесса становления сложного самоопределения жанрологии русского символизма в гармонии с принципом «переоценки всех ценностей» адекватным будет здесь процитировать формулировку И. Анненского, который как раз в статье *Бальмонт–лирик* неустанно возвращается к вопросу об уникальной позиции драматического рода в системе жанров символистского искусства, при этом безоговорочно называет стихотворения Бальмонта «пьесами». Вывод Анненского имеет первостепенную важность в ракурсе предлагаемой статьи: «новая поэзия» «вносит лирику в драму»⁹. Данная проблема у Блока, как известно, конкретизируется в обратном смысле в виде четкого определения, содержащего квинтэссенциальное и принципиальное разграничение этих двух родов словесности. Оно дошло до нас в письме к В. Мейерхольду: решающий для Блока момент постановки *Балаганчика* равнозначен «выходу из лирической *уединенности*»¹⁰. Как речь об этом пойдет ниже, созревавшая как раз ко времени генезиса драмы Бальмонта мысль Блока, которая выкристаллизовывалась вокруг самого *магического потенциала диалога*, диалогической сущности драматургии, во многом совпадает с замыслом драмы *Три расцвета*¹¹. В стилизованных картинах этой камерной миниатюры только формально сохраняется принцип построения частей на «диалогах» *двух*. На взгляд О. Зубарской, подражание законам античной трагедии уловимо в соблюдении трехчленной

⁷ Там же, с. 102–103, 109.

⁸ П.В. Куприяновский, Н.А. Молчанова, *Поэт...*, с. 131.

⁹ И. Анненский, *Книги отражений*, Москва 1979, с. 102.

¹⁰ А. Блок, *Собрание сочинений в 8 тт.*, Москва–Ленинград 1960–1963, т. VIII, с. 170. Все курсивы здесь и далее, если иначе не оговорены, мои – Д. З. Й.

¹¹ Некоторые исследователи классифицируют драму *Три расцвета* как «экспериментальный жанр лирической драмы». Т.А. Быстрова, О.А. Жиронкина, «*Три расцвета*» Бальмонта и цветовой код русского символизма: введение в тему, „Вестник РГГУ. Серия Филологические науки. Литературоведение и фольклористика” 2010, № 11 (54) с. 131.

структуры¹², тогда как хора в произведении Бальмонта нет, он как бы элиминирован, точнее уже атомизирован, его заменяет индивидуальное хороводно-фольклорное песнопение семи девушек-цветков, примыкающее к образцам жанра обрядового песнопения. Этим самым сигнализуется примат музыкальной стихии в порождении артефакта, выявленный в трактате Ницше. Ввиду глубинной многослойности семантики мистерия *Три расцвета*, которая вместила в себя сложный комплекс идей, многосторонне отражающий религиозно-философские и художественные искания символизма, претендует на статус метажанра.

Даже после беглого чтения выясняется, что драматическое произведение Бальмонта по-стриндберговски и по-ибсеновски тематизирует проблему пола, женского и мужского начал. Однако, благодаря символическим, подчеркнuto *безымянным*, мужским персонажам (Юноша, Любящий, Поэт) и моменту преображения в развязке, нельзя сомневаться, что драма, овеянная призрачно-мистериальной атмосферой, под пером саморефлексирующего автора предстает как текст, моделирующий фазисы творческого процесса, кульминационным пунктом которого является – соответственно традиции трубадурского руслу европейской поэзии – *трансмутация, дематериализация*, представленные в Liebestod'е Поэта и Елены. Продуктом процесса является артефакт, он как бы вроде *эхо* хранит память об этой истории. Подобное фокусирование на идейной схеме проблематики двух полов, пусть даже и с другими акцентами, присутствует в миниатюрной драме Н. Минского, ставшей доступной благодаря публикации Ю. Герасимова: эта одноактная пьеса просто-напросто названа *Он и Она* (ок. 1907)¹³.

Оформление «картонных» персонажей как у Минского, так и у Бальмонта подчиняется квинтэссенциальному для поэтики русского символизма стремлению к выражению, по словам Блока, «вечных схем», архетипичных сущностей. В подобном духе Е. Аничков ретроспективно суммирует это явление, как неотъемлемое от поэтики русских символистов: «Поэт выражает общее, для всех одинаково дорогое и существенное»¹⁴. Вопреки «моментализму», правомерно акцентированному в исследовании, посвященном анализу влияния импрессионистического мироощущения на поэтику Бальмонта¹⁵, драма *Три*

¹² О.С. Зубарская, *Цветочный «ключ» к решению конфликта в лирической драме К. Бальмонта «Три расцвета»*, [в:] <http://balmontoved.ru/almanah-solnechnaja-prjazha/242-os-zubarskaja-g-voronezh-tsvetochnyj-kljuch-k-resheniju-konflikta-v-liricheskoj-drame-k-balmonta-tri-rastsveta.html> (19.05.2017).

¹³ Ср. Ю.К. Герасимов, *Одноактная пьеса Н. Минского «Он и Она»*, [в:] *Писатели символистского круга*, Санкт-Петербург 2003, с. 11–12.

¹⁴ Е. Аничков, *Новая русская поэзия*, Берлин 1923, с. 25.

¹⁵ И.В. Корецкая, *Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма*, [в:] *Литературно-эстетические концепции в России конца XIX–начала XX в.*, Москва 1975, с. 220.

расцвета скорее ориентируется на диалог с системой ценностной иерархии младосимволистов. Узорность, декоративность, орнаментализм уступают место философским идеям, благодаря стилизованности текст лишается атрибутов всякой исторической эпохи. По такой причине действие происходит на вневременном, эфемерном плане. Это очевидно явствует из скрупулезной концептуализации мест действия (природная сцена первой картины, облитая лучами солнца, заменяется мрачным замком северного края в третьей).

Трудно согласиться поэтому со скепсисом Ю. Герасимова относительно отсутствия элементов «трагизма и мистики» в *Трех расцветах*. (Действительно, трагизм в этом произведении, в отличие от обреченности неумолимым роком героя античной трагедии, только отход души от тела, ибо Поэт и Елена умирают в пламени любви с верой в воскресенье). Ученый утверждает, что эти элементы эстетизированы ради декоративности¹⁶. Однако, превосходный знаток ориентированности на трансцендентальное, присущей мышлению человека и художника античности, Анненский, который отметил следы «китайского богословия» и влияние восточных философских сочинений в лирике Бальмонта, в рамках истолкования предисловия к *Горящим зданиям* оперирует любопытным параллелизмом, подтверждающим как раз присутствие элементов мистицизма у Бальмонта:

Это уж, как хотите, улика. Разве что, может быть, надо разумать здесь Бальмонта не единолично, а как Пифагора, с его коллегием¹⁷.

Этот же мистический слой заставляет Эллisa в корне переосмыслить потенциальные подходы к определению «типа религиозности» поэта¹⁸, сказывав-

¹⁶ Ю.К. Герасимов, *Драматургия символизма*, [в:] *История русской драматургии. Вторая половина XIX–начала XX до 1917 г.*, Ленинград 1987, с. 566.

¹⁷ И. Анненский, *Книги...*, с. 98, 107.

¹⁸ Необходимо подчеркнуть, что слова Эллisa о «религиозности» Бальмонта и, в общем, сложный вопрос о «мистицизме» поэта все-таки следует рассматривать с некоторой дистанции. Чувствительный и чуткий по натуре Бальмонт, крупный эрудит, неустанно расширяющий свой кругозор, устремленный к совершенствованию своих знаний, питающий в себе бесконечную страсть к познанию мира, читающий целые библиотеки, воспринимающий мир сквозь призму литературы, впадающий в собственной лирике в крайности то ли пессимистической жажды смерти, то ли жизнерадостного утверждения культа солнца, – мы предполагаем, – в некоторой степени осторожно относится к восторженным богоискательствам товарищей по перу. Его тревожит мысль о трагической кончине старшего брата Николая, сначала «все более и более» поддававшегося «религиозным настроениям», потом умершего «на почве душевной болезни (религиозная мания), осложненной простудой». П.В. Куприяновский, Н.А. Молчанова, *Поэт...*, с. 17–19 (что в общем вызывает некоторые сомнения). Так или иначе, если даже Бальмонт, по свидетельству письма к брату, находит сочинения о социализме «скудными», мечты о равенстве – противоречащими «свободе личности», скептически говорит об истине, об аскетизме, отвер-

шегося после появления первого стихотворного сборника: во втором же ощущим сдвиг в направлении «менее догматического самобытного мистицизма», редко граничащего «с ритуальными образами»¹⁹ и развертывающегося на фоне эклектичного, на наш взгляд, в какой-то мере, теософского сплава²⁰ герметизма (см. напр. стихотворение *К Гермесу Трисмегисту*), индусской мудрости. Следующий этап, ознаменованный выходом в свет сборника *Горящие здания*, согласно резко критическому замечанию Эллиса, следует рассматривать как переход от «пессимистического романтизма» к «предательскому» «пантеизму»²¹.

Аспект полов, их соотношения, будучи доминантой в действии и речах персонажей *Трех расцветов*, позиционируется в контекст таинственно-мистического и наводит на мысль о попытке Бальмонта изложить в форме драматических диалогов и собственную философию любви, и философию творчества. На весьма явные отзвуки софиологии Вл. Соловьева (наряду с толкованием помещенного в финале символа голубого цветка, который неизбежно воспринимается в качестве намека на алхимико-софийный код образа в романе Новалиса *Генрих фон Офтердинген*) исследователи уже не раз обращали внимание²². В силу этих фактов мы здесь довольствуемся упоминанием замечаний современников Бальмонта насчет главенствующего принципа женского начала, детерминирующего его поэтику. Эллис эксплицитно возвышает

гает некоторые религиозные догмы, во имя совести и чести спорит с идеями толстовского учения о примирении со злом, все-таки он сохраняет высший идеал счастья, наслаждения, скажем – «здоровое эпикурейство», которое вполне совместимо с «нравственным совершенствованием». Несмотря на его двоякое отношение к канонизированным формам религиозности, как это явствует из мотивики его лирики и прозы, стремление к трансцендентному останется принципиальным ориентиром в его миропонимании и иерархии ценностей. Далее, предлагаемое в статье Бальмонта *Русский язык. Воля как основа творчества* (1924) прочтение русской литературы, как ряда органически развивавшихся текстов, одинаково возникавших под знаком сакрального кода, в частности, восходит к идейной установке символистов интерпретировать артефакты любого направления и любой исторической эпохи сквозь призму ценностей символизма, как на это специально обратила внимание З.Г. Минц. З.Г. Минц, *О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов*, [в:] *Творчество А.А. Блока и русская культура XX в. Блоковский сборник III*, Тарту 1979. В указанном эссе поэта строится уникальный канон, берущий свое начало от мистико-религиозной и сектантской (т.е. более исконной, ортодоксальной) линии русской словесности и намеченный именами протопопа Аввакума, Аксакова и Мельникова-Печорского. Об этом тоже см. Н.А. Кожевникова, *КД. Бальмонт о русском языке*, [в:] *К. Бальмонт и мировая культура. Сборник научных статей I Международной конференции (2–4 октября 1994 г.)*, Шуя 1994, с. 61, [в:] http://balmontoved.ru/images/stories/_1_.pdf (19.05.2017).

¹⁹ Эллис, *Русские символисты*, Томск 1998, с. 76–77.

²⁰ Авторы монографии о Бальмонте более конкретно показывают соотносимость его лирики с доктриной Е.П. Блаватской. П.В. Куприяновский, Н.А. Молчанова, *Поэт...*, с. 232.

²¹ Эллис, *Русские...*, с. 86.

²² Т.А. Быстрова, О.А. Жиронкина, *«Три расцвета»...*, с. 132.

аспект женственности в ранг такого понятия, которое позволяет толкователям интерпретировать самоопределение творческого «я» Бальмонта и принципы, генерирующие его поэтику, в свете этого всеобъемлющего женского начала: любви Бальмонта ко Вселенной, – говорит Эллис, – свойственна именно «какая-то женственность, [...] музыка нежности»²³. Анненский гораздо лаконичнее констатирует «чисто женскую стыдливость», которую нетрудно обнаруживает «внимательный взор» и которая приписывается интересу Бальмонта к «психологии женщин», отличные чему примеры – стихотворения *Колдунья (Как медленно, как тягостно, как скучно...)*, *Ты мне говоришь, что как женщина я...* Между тем, Анненский решительно отвергает упреки насчет «пресловутого эротизма» Бальмонта²⁴. В свете этих высказываний замысел Бальмонта сконструировать свою драму вокруг центрального женского персонажа, постоянно присутствующего во всех картинах (мужские персонажи меняются, точнее, как мы увидим, перевоплощаются), имеет большой вес в интерпретации.

Уже в первой картине драмы из слов Елены вычерчиваются контуры универсализма поэтики Бальмонта, в этом смысле женскому персонажу отводится роль нимфы Эхо, Елена симультанно выступает в качестве своего рода перевоплощения образа классического типа резонера. В пользу такой интерпретации можно привести несколько аргументов, как это станет наглядным в дальнейшем. В первую очередь, женский персонаж преподнесен не как смертный, ведь Елена сама неустанно твердит о своей принадлежности к сфере вечности: «Я не такая, как другие. Иногда мне кажется, что я жила всегда» [V, 495]²⁵. Это впоследствии подтверждают и слова Призрака: «Время не имеет над тобой силы». «Ты была всегда. Ты была всюду» [V, 502–503]. Она обладает даром разгадывать невидимое: «Я читала тайны душ» [V, 496]. Вовсе не в последнюю очередь жест наделения женской фигуры именем Елены (все остальные безымянные) интенсифицирует ее значимость, немедленно вызывая ассоциации с фигурой спутницы Симона Волхва. В результате Елена в бальмонтовской драме, воспринимаемая в качестве героини гностической мифологии, представляется как связанная с движением мира: интегрированный в единое целое идеал сверхъестественной упорядоченности всех частиц Вселенной в виде «вечных схем» намечен комплексом понятий музыки и цветка, цвета и говора. Все эти разнovidные эманации Высшего Единства форму-

²³ Эллис, *Русские...*, с. 50.

²⁴ И. Анненский, *Книги...*, с. 103–105.

²⁵ Все ссылки на произведения Бальмонта даются в тексте в квадратных скобках с указанием на том (римские цифры) и страницы (арабские) на основе издания К.Д. Бальмонт, *Собрание сочинений в 7 тт.*, Москва 2010.

лируются и сквозь призму теософии, воплощая собою пифагорейскую высшую гармонию вещей, на которую намекает Елена:

Вот сейчас выйдут из замка семь девушек, и будут – как цветы, и будут говорить мне о цветах. Я буду глядеть на краски и буду слушать созвучия [V, 503].

Благодаря вербальному жесту *сочетания* говора, музыки и т. д., фигура Елены мелькает как единящий принцип Софии, которая, согласно учениям софиологии, на уровне эсхатологии есть заложница чаемого наступления Царствия Духа. В третьей картине она – соответственно софиургийному коду русского символизма – приобретает роль Музы Поэта. В силу этого стоит считаться с интенсивной символикой влаги и зеркальности, пронизывающей текстуру произведения. Мотивы влаги и зеркала, соотнесенные со способностью к говору и с процессом словесного творчества, непременно заставляют нас задуматься над сущностью *семиозиса*, сформулированной в античной мифологеме о Нарциссе и Эхо, сохраненной, в том числе, в *Метаморфозах* Овидия. То, что фигура Елены непосредственно связана со словотворчеством, порождением слова, сотворением логоса, постулируется уже в первой картине: «В моей душе возникали слова, и кто их говорил, не знаю» [V, 496]. Она буквально становится эхо и как бы медуимически содействует словесному творчеству.

Данная мифологема, по-видимому, устойчиво пленяет поэтическое воображение Бальмонта, это верифицируется рядом его стихотворений, в которых многократно и глубоко обрабатываются и переосмысляются ее сюжет и содержание: *Зеркальность, Художник–дьявол, Нарцисс и Эхо, Старый дом*²⁶, три одноименных стихотворений *Зеркало (Когда перед тобою глубина..., Шньряют ласточки над зеркалом пруда..., Я зеркало ликов земных...)*. Означающие разные *этапы интерпретации* Бальмонтом мифологемы о Нарциссе (к чтениям в кругу мифологии, к изучению верований и сектантства Бальмонт всегда питал особый интерес), эти стихи содержат важный инвариант. Не излишне указать на то, что ныне нарастает количество исследований, посвященных этому центральному мотиву символизма²⁷. Поскольку, восходящий в рус-

²⁶ Концепция этого стихотворения о микрокосме, творимом в недрах заглавного символического «старого дома», и мысль о поколениях человечества, бесконечно выходящих «из зеркальных зыбей», несомненно завораживают воображение Вяч. Иванова, певца Нарцисса. Хвалебный отзыв Иванова об этом стихотворении сохранился в письме к Брюсову 1903 г., комментирующем «близкую» ему статью адресата о Бальмонте. Иванов, как может казаться, ограничивается упоминанием «чудесной ритмики», а в целом он оценивает *Старый дом* как «гениальную вещь». П.В. Куприяновский, Н.А. Молчанова, *КД. Бальмонт...*, с. 108.

²⁷ I.P. Barta, *Echo and Narcissus in Russian Symbolism*, [в:] *Metamorphoses in Russian Modernism*, Budapest, New York 2000, с. 15–39; A. Reichmann, *Narcissus aranykora. (Poszt)modern*

ской традиции к имени Ломоносова и укоренившийся благодаря обработкам А. Сумарокова и Г. Сковороды, мотив позднее, в эпоху русского символизма, начиная с ранней лирической версии дебютанта на литературной сцене Мережковского²⁸, курсируя между текстами вроде сигнального знака, донельзя эксплуатируется. В итоге получается, что мифологема о Нарциссе перерастает в своего рода эпистему. Она являет собой ключ к пониманию гностико-гносологической и антропологической проблемы самопознания человека (путем магии или магического искусства), творческого процесса, отношения творца и артефакта, модели теургии и религиозно-философских воззрений эпохи на возможность примирения противоборствующих начал индивидуализма и коллективизма. (Последняя идея пластично воплощена в стихотворении Вяч. Иванова *Нарцисс. Помпейская бронза* (1904))²⁹. Мы склонны думать, что в случае трактуемой нами драмы *Три расцвета* примат отдается закодированному в мифологеме семантическому слою самопознания, постижимого путем смерти и преобразования.

Нечто нарциссическое безусловно было в личности и поэтическом складе Бальмонта. Об этом свидетельствуют в том числе и авторитетные слова Блока в статье 1909 года, посвященной критическому разбору эволюции, наблюдаемой в лирике Бальмонта. Специально отведенные теме чуть ли не две целых страницы подчеркивают обдуманность и весомость «диагноза»: «все, кто умеет ценить поэзию как самостоятельную стихию [...], твердо знают, что Бальмонт – поэт бесценный»³⁰. Благодаря славе, пришедшей к нему из-за «самоценности» звучности напевов лирики, он достоин всех прав на место в каноне отечественной поэзии, – продолжает Блок, признавая, что «некоторые прежние стихи» Бальмонта «неудержимо» «просятся в душу». Чуть ли не профессионально разбираясь в идентификации явления, обычно относимого к психопатологии, Блок, подобно Соловьеву, некогда обвинившему Лермонтова в неисправимом эгоцентрическом самолюбии, но более спокойно, выявляет: Бальмонт «занят исключительно самим собою». Сдержанность тона на самом деле мотивируется тонкой мыслью и объективной убежденностью

Dosztojevszkij – olvasatok, Debrecen 2014; Д.З. Йожа, *Метаморфозы Дарьяльского. Диалог инициационного и мифологического текстов в эволюции нарциссического героя*, „Уральский филологический вестник” 2016, № 3, с. 91–107.

²⁸ Краткий анализ стихотворения наряду с введением в проблематику «Образ Нарцисса и серебряный век» см. в работе Д.З. Йожа, *Метаморфозы...*, с. 91–94.

²⁹ Об этом М. Цимборска-Лебода, *Экфрасис и субъект поэзии (два стихотворения Вячеслава Иванова)*, [в:] *L'orde du chaos – chaos del'orde. Порядок хаоса – хаос порядка. Сборник статей в честь Леонида Геллера*, „Slavica Helvetica”, Band 80, Berne 2010, с. 105–115; Н.Ю. Гряжалова, *От экфрасиса к интертексту. Вокруг стихотворения Вяч. Иванова «Нарцисс (Помпейская бронза)»*, „Русская литература” 2016, № 3, с. 114–123.

³⁰ А. Блок, *Собрание сочинений...*, т. V, с. 372–373.

Блока в том, что эта малосимпатичная черта именно понимается как исток таланта:

Итак, не только нельзя сердиться на Бальмонта за его критические ребячество и наивное самохвальство, надо поблагодарить его за то, что он таков, каков есть: без этого не было бы у нас его прежних стихов³¹.

Психологический подход такого типа далее оправдывается в свете высказываний других современников, дошедших до нас в частности и в мемуарах³². Помимо этого, не исключено, что этот факт тоже руководит пером Анненского, когда при общей характеристике символизма, входившей как раз в эссе о Бальмонте, он не в силах не заметить зеркальность и нарциссизм как кардинальные свойства нового направления, которые характеризуют отношения между творцом и артефактом. Элементы нарциссизма и зеркальности эксплицируются как исток эстетической ценности: новый тип художника, порождаемый духом нового искусства символизма, отличается, как рассуждает Анненский, своими самолюбием и самовлюбленностью, и именно в этом таится его сокровенная энергия:

Новый стих силен своей влюбленностью и в себя и в других, причем самовлюбленность является здесь как бы на смену классической гордости поэтов своими заслугами [курсив Анненского – Д. З. Й.]³³.

³¹ Там же, с. 373.

³² В зените славы стихотворения Бальмонта пользовались неимоверной популярностью по всей России, их пели в самых отдаленных, захолустных местечках, он буквально «вошел в жизнь» людей, как можно заключить на основе воспоминаний Теффи. Н.А. Теффи, *Бальмонт*, [в:] *Воспоминания о Серебряном веке*, Москва 1993, с. 71–72. Согласно убеждению Цветаевой, Бальмонта можно определить не иначе, как Поэтом. М. Цветаева, *Собрание сочинений в 7 тт.*, Москва 1994, т. 4, с. 270. Но, одновременно, все сильнее вырисовывается и портрет обидчивого нарцисса, обладающего осознанием своего превосходства на современной литературной арене: к примеру, Сабанеев, поклонник лирики Бальмонта, с неприязнью отзываясь о «деланной надменности», «высокомерности», «вескости» публичного поведения поэта, который «с видом “царя от поэзии”» даже не удостоил «выслушать приветствия» на вечере Литературного кружка. Нарциссическая личность его проявлялась как и в его уходе за своей внешностью, так и театральном поведении («вечный театр в жизни»). Л. Сабанеев, *Мои встречи. «Декаденты»*, [в:] *Воспоминания о Серебряном ве*, Москва 1993, с. 344. Несмотря на замаскированную объективность этих высказываний Сабанеева, они подтверждают представления о нарциссическом характере поэта. Черта характера «театральности» ведь также граничит с явлением «церемониальности», если угодно – ритуальности. Нельзя, однако, забывать и тот факт, что данную, индивидуальную стратегию поведения Бальмонта можно трактовать как не редкое в эпоху явление, а прямо, – как естественное проявление и строгое соблюдение «жизнетворческого» принципа течения символизма. Достаточно в этом отношении указать на абсолютизацию «театрализации» жизни, которая целиком обуславливает индивидуальную атмосферу ивановских сред на «Башне».

³³ И. Анненский, *Книги...*, с. 100.

Необходимо остановиться и на теургическом аспекте в ракурсе изучения данной проблематики. Если нарциссическому либидо, как это явствует из толкований у представителей современной русскому символизму школы психоанализа (О. Ранк, Фрейд), закономерно свойственна половая двухполюсность (как это уже закодировано и в мифологеме), то возникает вопрос о потенциальной возможности провести параллелизм между нарциссизмом и символистским концептом андрогинности. С той, разумеется, оговоркой, что данные явления подлежат строгому разграничению. При этом не будет преувеличением сказать, что приметы нарциссической уединенности, замкнутости, самонаблюдения и саморефлексии имеют много общего с представлениями об идеальном художнике–символисте, не говоря о глубинной связи между идеалом андрогинного художника–творца, воплощающего собою целостность гармонического единства мужского и женского начал, и, с другой стороны, прообразом, зримым в фигуре восставшего против веления Афродиты древнегреческого юноши, в котором, согласно гностическому представлению, соединяются субъект и объект познания. Его магическая трансмутация на языке психоанализа соответствует понятию сублимации. В системе поэтики русских символистов, для которых концепт магии равнозначен творческому акту, динамика становления художника–Нарцисса, скрывающаяся в драматичности мифологемы, соразмерна ритуалу активного преображения мира. Бессознательный и реально не осознаваемый Нарциссом акт самопознания (взирая на собственное зеркальное отражение, он не отождествляет себя с образом, он зреет только свое прежнее «я», которое все отвергало дары Афродиты, т.е. поклонников обоего пола) сопровождается неразборчивым потоком звуков (неосуществимыми, несбывшимися диалогами Нарцисса с нимфой Эхо и самим собой, т.е. зеркальным своим образом). Мифологический сюжет, сосредоточенный на этих элементах акта познания, зеркального образа и любви, схематически можно описывать как фазы нелюбви, отказа, влюбленности и перехода в потусторонность. Последняя из них – магическое путешествие по загробному миру, которое целиком умалчивается в тексте Овидия, затем кульминирует в метаморфозе, в перерождении Нарцисса в ароматный цветок (символ венца «трудоу»), если угодно, в перерождении адепта через акт очищения способом воды. Этот процесс, как известно, соответствует символистской модели творчества.

М. Бидни, совершенно адекватно идентифицировав признаки нарциссизма в мире Бальмонта, доходит до того, что с учетом теорий Х. Кохута и Ж. Лакана, при трактовке сборника *Любовь и ненависть. Испанские народные песни* (1911), увидевшего свет в переводе Бальмонта, говорит о намерении Бальмонта предотвратить кризис, угрожающий «потенциальным патологическим нарциссизмом». Ввиду результатов скрупулезного разбора едва заметных искажений словесных оборотов, фигурирующих в испанских текстах, и при по-

употребляет слово «метаморфозы» применительно к творчеству Бальмонта. Слово «метаморфозы» фигурирует как в трактовке элемента «внутреннего» (т.е. предполагаемого Эллисом духовного процесса, который наблюдается в трех сборниках), так и относительно достижения лириком полного овладения «методом символизации». Впоследствии интерпретация данной мифологемы попадает в силовое поле дилемм вокруг метода и практики символотворчества. Вдобавок, мысли Эллиса излагаются в контексте, избыточном комплексом мотивов влаги и океана, спуска в воду, в котором в качестве кульминационного пункта выделяется момент *единения лирического «я» со стихией воды* (поэт очутится на «дне Океана») ³⁷. Благодаря интертекстуальному диалогу, возникшему таким образом между эссе Эллиса и историей Овидия, предлагается ключ к пониманию творческого метода Бальмонта.

В каскаде флоральных образов драмы *Три расцвета* нарцисс, однако, не фигурирует. *Голубой цветок*, как об этом говорилось, воплощается в ткани произведения перед финалом третьей, т.е. последней картины. Он тенденциозно интегрируется в контекст, переполненный слово-образов, черпаемых из словаря софиологии: «голубая комната», «глубокая лазурь», «царство белизны», «розовая улыбка земного утра» (последняя сразу вызывает ассоциации с Авророй Я. Бёме) и знакомых не только по *Стихам о Прекрасной даме* Блока, но также по сочинениям, посвященным софиологии. Не в последнюю очередь, произносимая Поэтом фраза экстатической любви «Два становится одно» [V, 501], чуть ли не дословно предвещает формулировку теодицеи о. П. Флоренского о преодолении антиномических начал бытия благодаря ходатайству Софии, которая «Все соединяет». Голубой цветок, если мы имеем в виду увлечение доктриной Гете о цвете, пользовавшейся большой известностью в символистских кругах (достаточно здесь указать на инспирацию, уловимую в эссе *Священные цвета* Андрея Белого), невольно провоцирует мысль о дополнительном цвете, т.е. желтом, соотносимом с лепестками нарцисса. Цветовая и цветочная символика, центрированная на желтом и синем, неразрывно переплетаясь, с самого начала интонируется в драме *Три расцвета*: в вводных авторских ремарках локус определяется множеством «разных цветов, голубых, синих, золотистых, желтых» [V, 493]. Двухполюсность цветовой символики, дополнительный характер цветов мы склонны расшифровывать как намек на извечную абстрагированную схему, скрывающуюся за пифагорейской гаммой, ультимативной выразительницей изначальной гармонии ³⁸. Замысел Бальмонта контаминировать элементы двух сюжетов (исто-

³⁷ Эллис, *Русские...*, 51, 72–73.

³⁸ По поводу жеста указания на эти пифагорейские соответствия, ввиду стремления русского символизма примирить современное научное знание с воззрениями мистицизма, особого

ность происходящего. Место действия расположено между лесом и берегом *озера*. «Слева, в глубине, обрывистый берег озера, которое виднеется за лесом уходящего в даль зеркальностью» [V, 493].

Интенция Бальмонта приблизиться к мистериальным корням драматического рода верифицируется не только вышеупомянутым жестом стилизации на манер античной трагедии. Факт ввода образов, перекликающихся с мотивами истории о Нарциссе, позволяет нам предполагать, что Бальмонт узрел таинственное в мифологеме, ощутил в ней пережитки ритуала⁴¹ (сюжет, кульминирующий в акте самопознания, в действительности, похож на ритуалы инициации, практикуемые и тайными обществами), которые в варианте Овидия сформулированы способом образного, эзоповского, «цветочного», т.е. иносказательного языка. В этом пункте опять вполне целесообразно воспользоваться результатами блестящей теории Бидни, который, подразумевая здесь, по всей вероятности, нарциссическую регрессию, т.е. обращение обиденного либидо к прошлому, с точки зрения психоанализа справедливо относит феномен *ностальгии*, пронизывающей тексты Бальмонта, к *нарциссизму*⁴². Магическое зеркало в этом смысле предстает как способ возвращения личности к утраченному Золотому веку. По сути, своим выводом исследователь включает круг мотивов нарциссизма в огромный корпус литературных текстов, стимулируемых концептом о тоске по утрате Золотого века. Из этого вытекает, что в свете результатов исследований Масленикова о возврате человека к утраченной душе способом магического зеркала (см. выше), авторскую ремарку в самом начале драмы Бальмонта можно проинтерпретировать как референт, предвещающий именно «возврат», путь к метаморфозе. Наша гипотеза о функционировании сюжета о Нарциссе подтверждается и приемом Бальмонта акцентировать нереализуемость диалога⁴³ между Еленой и Юно-

⁴¹ У. Робертсон-Смис, Фрейзер и Ван Гепиен – лишь некоторые из имен, известных на рубеже двух столетий представителей целой школы толкователей мифов, которые утверждали приоритет ритуала над мифом или тождество между ними. Нам особенно важна теория Дж. Харрисон, изложенная в *Прологоменах к изучению греческой религии* (1903), согласно которой миф понимается как «словесное соответствие (legomen) обрядовому акту (dromenon)». Подробнее об этом см. тщательный обзор специальной литературы в кн. Е.М. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Москва 2000, с. 31–39.

⁴² Bidney, *Narcissistic...*, с. 498.

⁴³ В своей трактовке русской драматургии начала века и символизма М. Грин сосредоточивается на принципе отрицания возможности всякой вербальной коммуникации, выявленном Мэтерлинком. (Аналогичную устремленность исследователь замечает как раз у Чехова). Речевой акт между двоими вытесняется акцентом на психологии действия, вот почему диалог считается «излишним». Ср. M. Green, *The Russian Symbolist Theater: Some Connections*, „Pacific Coast Philology” 1977, Vol. 12, с. 6. Эта тенденция, естественно, вызывает противодействие в разных направлениях символистской драматургии, достаточно напомнить о концепции Вяч. Иванова о соборности.

шей в первой картине. (Подчеркнем, нарциссизм по самой сущности своей ликвидирует шанс на диалог). Нарциссическая уединенность свойственна и ему, и ей, но знакомое по истории Овидия распределение ролей не соблюдается, так как женщина оказывается в роли холодного Нарцисса, а неустанно повторяющиеся слова Юноши мотивированы одним желанием овладеть Еленой. Смутное общение и неясные речи Елены и Юноши, составляющие примерно две трети картины, сменяется цепной реакцией быстротекущих событий. Как и диалог, возделенное единение не сбывается, хотя завершающие первую картину слова обладают иносказательным характером. Если их истолковывать по-фрейдовски, смутно вырисовывается сублимированный переказ о лишении женского персонажа девственности: Юноша «на самом краю» «на скользком», касаясь цветка, срывает «ее» «белую лилию». Этот же финал картины насыщен, однако, образами, перекликающимися с мотивами сюжета мифологемы о Нарциссе: Юноша «идет к воде»; в качестве вывернутого варианта зеркального образа Нарцисса, отражаемого зеркальной гладью ручья, виден «красивый [...] профиль» Елены, которым сделан намек на видимый Юношей–Нарциссом идеальный прекрасный объект и субъект любви (образ одновременно включает в себя семантику абсолютной Красоты и Любви), он «склоняется к воде» в надежде сорвать лилию. Он признается ей в любви, но с криком «Елена! Я люблю тебя» падает в воду. Этот момент всезнающая Елена в качестве комментатора–Эхо озвучивает следующим образом: «Утонул. Я так и знала» [V, 499]. Ее слова суть «отзвук» происходящего. Кроме того, они непосредственно передают, что она наделена способностью предрекать судьбу, которая сыздавна predeterminedена «вечной схемой», зафиксированной в истории о Нарциссе. На базе того, что во второй картине неосуществившийся диалог с Еленой также приводит к смерти Любящего, можно заключить, что отсутствие диалога носит роковой характер.

Вековечная и неразрывная связь между вербальным и Эросом, которые составляют наиважнейшие элементы мифологемы о Нарциссе и Эхо, этой аллегорической и символической истории, центрированной на акте семиозиса, получает выражение во второй картине драмы чуть ли не теоретическим языком, чуть ли не в виде алгебраической формулы. Итак, Овидиев подтекст продолжает функционировать как ориентир. Наподобие Эхо, Любящий лишь повторяет себя: параллелизмы его фраз усугубляют мысль о непостижимости синтеза. Способом слов Любящего непосредственно передается, что он именно ощущает разъединяющее их отсутствие диалога: «Ты говоришь, и не говоришь. Ты любишь, и не любишь. Ты моя, и не моя» [V, 501]. Ориентированность Бальмонта на тему семиозиса позднее разворачивается в полной, созревшей форме: концептуализированная формула данной мысли, на которую мы наталкиваемся в статье *Тайна одиночества и смерти (О творчестве*

Метерлинка), входившей в сборник *Белые зарницы* (1908), свидетельствует о намеренном возведении мифологемы о Нарциссе в ранг некоей универсалии первостепенной важности, которая мыслится как ключ к дешифровке причин трагического статуса человечества, – статуса отчужденности. Шанс на устранение статуса отчужденности, зафиксированного в драматургии Метерлинка (и, наряду с ним, в драмах Ибсена и Гауптмана), скрывается в чаемом диалоге. Образ последнего в статье сопровождается потоком отсылок к сюжетике истории о Нарциссе:

Любя друг друга, мы блуждаем в гротах и лабиринтах. Мы *перекликаемся* через стены, которые не разомкнутся. Горячее сердце взывает к другому, в котором бьется алая кровь, но враждебное горное *эхо путает слова*, меняет их, подменяет, и души не узнают более друг друга, они больше *не узнают самих себя*, и там, где флейтой звучат рыдания влюбленности, чужому разуму слышится издевающийся хохот, живые цветы шуршат как искусственные [...] [VI, 575–576].

В контрасте с символом *флейты*, Дионисового атрибута, эмблематически влекущим за собой мысль о ритуально-катартическом экстазе единения двух⁴⁴, непонимание в антропологическом плане определяется как отсутствие общего языка, языка любви, приводящее к изолированности и эквивалентному ей вербальному хаосу, исключающему как познание «другого», так и самопознание. В этом пункте мы ощущаем, будто формула Бальмонта о статусе отчужденности рефлектирует на отлично знакомое, противоположное учение Иванова, подытоживаемое произнесением момента осознания «Ты еси». Если, – говорит Бальмонт, – Метерлинк «берет жизнь в ее основном мучительном *противоречии*», то в его драмах имплицитно содержится философская мысль о крушении попыток осуществления вербального акта: «Мы глухи, мы без *отзвука*». Тем точно воспроизводятся элементы неосуществившегося диалога Нарцисса и Эхо. Данный пассаж завершается строгим суждением, совсем тождественным с диагнозом Блока, появившимся спустя год: «Мы заняты собой» [VI, 580].

Лицо говорящего в высшей степени модифицирует символичность высказывания, но с Поэтом Елена удостоивается счастья переживания совершенства любви, взаимопонимания. Влюбленные чувствуют, что они живут в «сказке» в сфере «голубой комнаты». Иными словами, на этой стадии, по прошествии фаз неудачных диалогов, творящий мужской принцип осознает свое назначе-

⁴⁴ Об этом подробнее см., напр., А. Александрова, *Блок и дионисово действо*, „Studia Slavica Hung.” 1996, Vol. 41, № 1–4, с. 13–30.

ние, но при акте сотворения словесного микрокосмоса необходимо участие женского начала. Ведь процесс обусловлен прикосновением к тому бессловесному миру, где вместо слов и языка царствует идея. В этом пункте бальмонтская драма апеллирует в частности к завету тютчевского *Silentium*, столь основополагающему в ракурсе формирования поэтики русского символизма. Мысль о надвигающемся мире безмолвия, непременно вызывающая ассоциации и с учениями мистика Сведенборга об идеальном трансвербальном языке ангелов, произнесена устами Елены еще в разговоре с Любящим: «Больше слов не будет. Мы уже убили тот цветок, который был мне дорог» [V, 501]. В противовес разочарованию, господствующему в первых двух картинах, дематериализации в концовке предшествует живой, оргиастический поток речи, которая стимулируется экстатическим чувством радости от совершенства любви Елены и Поэта: недаром осуществившийся диалог достигает абсолютного совершенства сверх ожиданий. В гармонии с символистским идеалом о постижении трансцендентного, трансмутация мыслится как перерождение: «Мы уснем, но проснемся. Мы здесь уснем, но пробудимся не здесь» [VI, 518].

Произведение Бальмонта завершается драматическим наступлением Царствия тишины, знаменующим конец хаотического состояния мира, следовавшего за утратой изначальной гармонии, за потерей единого языка, которые пошли от Вавилонского столпотворения. Ветхозаветная история, повествующая об отпадении человечества от Бога, является одним из древнейших парафраза мифов об утраченном Золотом веке, драматическим эквивалентом грехопадения. Концовкой драмы *Три расцвета* преодолевается драматический конфликт, возникающий из не-понимания и отсутствия диалога. Идейное содержание и сюжеты подтекстов, почерпнутых Бальмонтом из Овидия и Новалиса, бесспорно носят ритуальный характер. В архитектонике драмы, детерминированной дуализмом, первая и третья картины симметрически дополняют друг друга. Реконструированием мистериальной сущности мифологемы о Нарциссе (эта концепция во многом схожа с моделью Иванова⁴⁵) Бальмонт аранжирует ее в рамки мистериальной драмы, т.е. возвращает сюжет в оригинальную его форму, и восстанавливает равновесие путем выравнивания нарциссического эгоизма и самопожертвования любви, закодированных в подтекстах.

⁴⁵ Проф. М. Цимборска-Лебода, уточняя концепт «неомифологизма», анализирует воззрения Вяч. Иванова насчет мифа как силы, преобразующей мир. Согласно выводам ученого, *Тантал* является произведением, в котором миф и ритуал представлены как «взаимообусловлены». Об этом подробнее см. М. Sumborska-Leboda, *Миф и ритуал в трагедиях Вячеслава Иванова*, „Litteraria Humanitas” 1993, II, с. 227–235.