

ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

Н.В. Барковская

РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ В ШКОЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ

На поэзию Серебряного века в гуманитарном классе отводится, как правило, 8 часов. Творчество А. Блока рассматривается монографически. Исходя из этого, полагаем, что на изучение символизма разумно отвести 4 часа, оставив еще 4 на знакомство с акмеизмом и футуризмом, а также с творчеством М. Цветаевой.

Из четырех уроков первые два, вероятно, следует посвятить общему знакомству с теорией и историей символизма: *1-й урок – характеристика мироощущения рубежа XIX-XX вв. и модернизма как нового художественного явления; 2-й урок – характеристика русского символизма и понятие образа-символа.* Последующие два урока можно организовывать по-разному, в зависимости от тех задач, которые стремится решить учитель. Если нужно показать *разнообразие творческих индивидуальностей*, то 3-й и 4-й уроки можно посвятить поэзии В. Брюсова, К. Бальмонта, И. Анненского. Методические материалы учитель найдет без труда. Если учитель хочет дать *общее представление о проблематике и поэтике символизма*, то можно избрать тематический принцип. Так, тема «Миф о Петербурге в русском символизме» позволит показать эмблематичность и гиперболизированность образов в цикле В. Брюсова «Город» и стихотворении «Конь блед», микроурбанизм и психологический подтекст в петербургских стихах И. Анненского, мистицизм повседневности в цикле А. Блока «Город», трагическую арлекинаду в стихотворениях А. Белого «Пир» или «Маскарад». Кроме того, эта тема даст возможность сказать о своеобразии философии истории символистов, их взглядах на исторические судьбы России, о творческом усвоении традиций А. Пушкина, Н. Гоголя и Ф. Достоевского. Достаточно отобрать четыре стихотворения, по одному у каждого автора, чтобы подробно проанализировать их в течение двух уроков, привлекая материал изобразительного искусства¹.

Нина Владимировна Барковская — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

¹ Петербург в русской литературе: Хрестоматия. 9–10 классы/ сост. М.Г. Качурин. – М., 1994; *Анциферов Н.П.* Быль и миф Петербурга. – М., 1991; Петербург в русской поэзии XVIII – начала XX в. – Л., 1988; Гранитный город: Литературно-художественный сборник. – Л., 1989; *Долгополов Л.К.* На рубеже веков. – Л., 1985; Семиотика города и городской культуры: Петербург. – Тарту, 1984;

Можно выбрать другую тему: «Тайна Вечной Женственности». В этом случае мы порекомендовали бы обратиться к следующим произведениям: рассказы «Лунная гостья» К. Бальмонта и «Два Готика» Ф. Сологуба, стихотворение И. Анненского «Смычок и струны» (тема любви неразрывно связана с темой музыки, творчества и страдания), одно из стихотворений из цикла А. Блока «Кармен» или поэма «Соловьиный сад», в которой уже ставится – однако не решается – проблема преодоления эстетизма. Возможен и другой отбор произведений, например, со сказочной образностью – русалочка в «Морской душе» К. Бальмонта, Царевна во вступлении к «Стихам о Прекрасной Даме» А. Блока, Снежная королева в его «Снежной Маске», сказочные образы В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого (в «Первой, Северной симфонии» или в книге стихов «Золото в лазури»). В качестве тем для рефератов учащихся могут выступать образы Эвридики, Ариадны, Кармен, по-своему преломляемые поэтами Серебряного века. Женские образы играют существенную роль в литературе Серебряного века, что обусловлено и символистской идеей Души мира, Вечной Женственности, и верой в то, что красота спасет мир, и женственностью самого стиля модерн, отталкивающегося от прозаизма буржуазной жизни, обостренно-эмоционального, прихотливого, изысканного, эротичного. Женщина предстала как прекрасное и таинственное существо, способное погубить или возродить к новой жизни, солнечное или загадочно-лунное. Знакомство с этой темой в русском символизме сделает особенно наглядным новаторский характер поэзии А. Ахматовой и М. Цветаевой, поможет и при уяснении трактовки темы любви в творчестве И.А. Бунина. В классе с углубленным изучением истории можно акцентировать соответствующую тематику: «Восток или Запад? Миф о России в русском символизме». В классе культурологов уместно будет рассмотрение концепции искусства-жизнетворчества, аполлонического и дионисийского типов вдохновения, художника-диаволиста и художника-теурга.

Итогом изучения символизма должно стать домашнее сочинение – *портрет одного из поэтов, включающий анализ избранного стихотво-*

Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995 и др. работы.

рения. План сочинения и вспомогательная литература рекомендуются учителем. В качестве внеклассного мероприятия возможно проведение научных чтений (если это позволит уровень написанных сочинений) или ролевой игры «Артистическое кафе «Бродячая собака»» (при подготовке можно использовать книгу «Воспоминания о Серебряном веке» (М., 1993), содержащую, помимо прочего, выдержки из «Петербургских зим» Г.В. Иванова, журнал «Декоративное искусство», 1991, № 3 и проч.).

Теперь остановимся на принципиально важных положениях, которые должны быть освещены на первых двух уроках.

1-й урок – «Мироощущение рубежа XIX–XX веков. Модернизм в искусстве».

Следует показать своеобразие социального и культурного развития России в ситуации «конца века»: изменения в укладе жизни, техническая революция, глобальные научные открытия, начало «эры воздухоплавания», бурная урбанизация и, как следствие, изменения в общественном сознании и психологии; активизация личностного начала и рост индивидуализма, ощущение «водворота эпохи», «крушение гуманизма» (Блок), влияние Ф. Ницше и европейского модернизма, интерес к мистике и оккультизму, к мифу, который вносит смысл в кажущийся хаос обстоятельств.

Культивирование искусства; автономизация элитарной и массовой культуры; художник – герой своего времени, имиджевое поведение «декадента»; идея творчества жизни (цель искусства – не воспроизводить действительность и не выносить ей «приговор», а творить свою, автономную эстетическую реальность); пересмотр принципа односторонней детерминации личности средой – общие черты искусства того времени. Соотнесение человеческого «я» с макро- и микрокосмом, выдвижение на первый план философской проблематики, активизация художественной формы, субъективизация предмета изображения, поэтика ассоциаций и «пропущенных звеньев», поиск средств повышенной выразительности определили обновление поэтики.

Данные положения обстоятельно освещены в соответствующей научной и методической литературе². Предложим только два типа иллюстра-

тивных материалов, конкретизирующих общие теоретические положения.

Во-первых, желательна *обращение к произведениям изобразительного искусства*. Сопоставление картин художников XIX в. и начала XX в. позволит дать наглядное представление об отличии модернизма от реализма. Можно сопоставить женские портреты, что, помимо прочего, закрепит в визуальной памяти учащихся философский концепт «Вечно-женственного». Так, картина И.Е. Репина «Осенний букет» (1892) изображает дочь художника, В.И. Репину, демонстрируя прелесть обычного. Лицо девушки, не вполне правильное, однако, умное и милое. Фоном для портрета служит скромный осенний пейзаж, в руках у девушки – последние цветы, не яркие, но трогательные. На картине К.А. Сомова «Дама в голубом» (1897-1900) изображена художница Е.А. Мартынова. Молодая женщина одета в пышное старинное платье, по моде 1840-х гг., в эффектный синий муар и ажурное кружево. В опущенной руке она держит томик стихов; все это, в совокупности с романтическим парковым пейзажем, фигурами дам и кавалеров на заднем плане, создает ретроспективную стилизацию, переносит нас в мир искусства. Но вот лицо женщины – это лицо человека новой, чреватой катастрофами, эпохи: лицо нервное, одухотворенное, с плотно сжатыми губами, складкой над бровью, полное затаенной тоски и горечи. Лиза Мартынова мечтала стать художницей, но неудачи, разочарования привели к преждевременной смерти. Воистину, как призывал В. Брюсов, жизнь была принесена в жертву на алтарь искусства. Другая параллель: картина В. Серова «Девушка, освещенная солнцем» (1888) изображает Машу, двоюродную сестру художника, круглолицую, большеглазую, румяную – это обыкновенная девушка из интеллигентной разночинной среды (отец Маши был врачом). Девушка изображена на фоне зеленого леса, ветер шевелит листву, игра оттенков зеленого, желтого, перламутрового, света и тени передает ту «живую жизнь», о которой писал В.В. Вересаев. А вот картина М. Врубеля «Царевна-Лебедь» (1900) рисует сказочно преображенный облик жены художника, оперной певицы. Пышный наряд, декоративный фон напоминают сцену из оперного спектакля. Но перед нами не буквально фольклорный или пушкинский образ Царевны. Картина проникнута тонким лиризмом и тревогой (бледное, тонкое лицо Царевны с огромными глазами, потемневшее море, сгущающиеся лиловые сумерки). Можно обратиться и к другим картинам. Так, картина В. Борисова-Мусатова «Водоем» рисует призрачный

² Долгополов Л.К. На рубеже веков. – Л., 1985; Дмитриев С.С. Очерки истории русской культуры начала XX века: Книга для учителя. – М., 1985; Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. – Л., 1986; Орлов В. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. – М., 1976; Лейдерман Н.Л. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1. – Екатеринбург, 2005; Стиль модерн. – М., 1989; Русский стиль модерн. – М., 1990; Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. – М., 2001; Пайман А. История русского символизма. – М., 1998; Эткин Э. Русская поэзия XX века как единый процесс // Вопросы литературы. 1988. № 10; см. также: Конспекты уроков для учителя литературы: 11 класс. Серебряный век русской поэзии: В 2 ч. Ч. 1 / Под

ред. Л.Г. Максидовой. – М., 2000; Барковская Н.В. Поэзия Серебряного века. – Екатеринбург, 1999.

мир грезы, сновидения, передает «музыку тишины». Своеобразные живописные «сонаты» и «симфонии» М. Чюрлениса дают наглядное представление о технике лейтмотива, столь важной для символистов, воплощают «Дух музыки»³.

В подготовленном классе можно проделать более сложную работу, показав различие романтизма, реализма и символизма в семиотическом аспекте. И.П. Смирнов различает первичные (примарные) и вторичные (секундарные) художественные системы⁴. Первые воспринимают текст как мир (т.е. художественная реальность жизнеподобна и создает у читателя ощущение как бы подлинной жизни), вторые, напротив, мир воспринимают как текст (как набор знаков, топов, символов), в этом случае художественный мир демонстрирует свою условность. Воспользуемся отчасти наблюдением, сделанным Е. Фарино⁵. В стихотворении А. Майкова «Болото» (1856) вторая часть (стихи 16–30) являет собой собирательную, а не конкретную картину поэтической (романтической) южной природы: горы, монастыри, ревущие водопады, лунный восход и т.п. Картина передает романтическое одиночество, устремленность ввысь. Однако эта картина дана в прошедшем времени. Первая часть (стихи 1–15) выдержана в настоящем времени, рисует как бы натуралистическое восприятие природы, «здесь» и «сейчас». Все детали мира взаимосвязаны, тесно примыкают друг к другу (лягушка – на пне, над ней – стрекоза, вокруг – незабудки и т.д.). Пейзаж нарочито антипоэтичен (серый пень, тощие цветы), одомашнен; перед нами реалистически изображенный уголок природы. Образ болота – сквозной и в цикле А. Блока «Пузыри земли», но выполняет роль символа, например, в стихотворении «Полюби эту вечность болот...».

Блок не описывает болотистые окрестности Петербурга, а конструирует свой миф о мире. Болото – междумирие, ни твердь, ни вода, ни жизнь, ни смерть. Рыхлые формы, мхи, кочки, чахлая растительность – это развалины храма Прекрасной Дамы, аморфный мир, утративший сакральный центр. Тоска и бесприютность болот – символ спящей Вечности, соотносятся с Мировой душой, оказавшейся во власти злых чар (название цикла отсылает к ведьмам из трагедии Шекспира «Макбет»), подобно Спящей Красавице. Северная природа населяется Блоком низшими демонскими силами (болотные чертенятки,

болотный попик, русалка, леший), олицетворяющими стихийную витальную силу. Отдельные образы играют роль символов, знаков, «слов», из которых складывается мифологическая картина («текст»).

Можно предложить самостоятельно (дома или в микрогруппах на уроке) проделать сопоставительный анализ и других стихотворений. В стихотворении К.Д. Бальмонта «Фантазия» дана вольная (фантастическая) интерпретация сюжета стихотворения А.С. Пушкина «Бесы».

Архетипическое значение мотива метели, как указывает Ю.В. Доманский⁶, включает в себя семы враждебного человеку начала, наказания, результата действия злых сил, нередко присутствует сема свадьбы (по А.Н. Афанасьеву, «гроза и крутящие вихри представлялись чертовой свадьбой»⁷). Если в стихотворении Пушкина четырехстопный хорей идеально выражает динамику вьюги, то в стихотворении Бальмонта обращает на себя внимание необычная форма, артистичная, музыкальная, искусно сделанная: сверхдлинная строка восьмистопного хорая, строфа, удваивающая четверостишие, тройные созвучия (рифмуются середина строки, конец и начало следующей), синтаксические, лексические и фонетические повторы. Напевная «музыка стиха» аккомпанирует мотивам сна, лунных чар, грез. В результате в стихотворении не только актуализируется древнее представление о вьюге как разгуде бесовских сил, но и выражается неомифологическая (символистская, берущая начало в работе Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки») идея борьбы аполлонического и дионисийского начал, уподобление мира художественному произведению (панэстетизм). Противостояние стихийного, страстного, демонического – и упорядоченного, ясного, статуарно-пластического состояний мира указывает на традиции философской лирики Ф.И. Тютчева в творчестве новых поэтов. Именно символисты (В.С. Соловьев, а затем В.Я. Брюсов и А. Белый) возродили интерес к творчеству Ф.И. Тютчева, основательно забытого к концу XIX в. «Хаос прародимый» воспринимался Ф.И. Тютчевым как энергия витальная, но разрушительная, прорывающаяся в летних грозах и зимних вьюгах, социальных и психологических катаклизмах; поэтому в стихотворении «Чародейкою-Зимой...» он поэтизирует недолгое состояние покоя и гармонии леса, который стоит, очарован, «не мертвец и не живой», и в это время он прекрасен.

Если предыдущее сопоставление обнаружило философскую насыщенность символист-

³ См., напр.: Русакова А.А. Символизм в русской живописи. – М., 2001, а также книги, посвященные творчеству отдельных художников.

⁴ Одна из последних работ по этой теме: Смирнов И.П. Меганстория. К исторической типологии культуры. – М., 2000.

⁵ Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб, 2004. С. 290–297.

⁶ Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. – Тверь, 2001. С. 41.

⁷ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. – М., 1994. С. 10.

ской поэзии, то сравнение стихотворения А. Блока «Сумерки, сумерки вешние...» со стихотворением А. Фета «Вдали огонек за рекою...» (строки из последней строфы которого послужили эпиграфом к стихотворению А. Блока) показывает другую линию преемственности – импрессионизм, психологический подтекст, ощущение сложной жизни души, которую «не выразишь словами», т.е. то, что характерно именно для поэзии А. Фета, за которым в 1870–1880-е гг. закрепилась нелестная, с точки зрения демократической, народнической интеллигенции, репутация представителя «чистого искусства». Поэтический сюжет у А. Блока повторяет фетовский: весенний вечер и предчувствие свидания «там», на другом берегу. Но в стихотворении А. Фета (1842) выражен молодой порыв навстречу любви и счастью, ощущение свободы и даже романтического своеволия, четко задано направление движения, картина яркая (*огонек, огонь, вся в блесках река*); энергичная интонация с обилием риторических восклицаний и вопросов, обращениями, усиливающими повторами, трехстопный амфибрахий, совместно с инверсиями (*весло удалое*), создает легкий оттенок песенной стилизации. В стихотворении А. Блока (1901) чувство более сдержанное, менее определенное, цель вовсе не ясна, есть только предчувствие встречи, причем таинственной – с *плачущей душой одинокой*; поэтический мир не столь яркий, как у А. Фета: *сумерки, отзвуки, отблески, холодные волны*. Неопределенные местоимения (*что-то, кто-то*) передают именно *надежды нездешние*. Интонация самоуглубленного, элегического раздумья создается трехстопным дактилем с обилием пауз, чередованием дактилических и мужских клаузул (у Фета – чередуются женские и мужские), элементом кольцевой композиции (четвертая строфа варьирует вторую).

Разумеется, можно подобрать и другие тексты для сопоставлений. Важно подчеркнуть, что *символизм вобрал в свой миф о мире самые разнообразнейшие мифологические, философские, религиозные, культурные традиции. Образ-символ полигенетичен, а потому и многозначен*. Кроме того, символизм был устремлен к *глобальному синтезу*, на всех уровнях, в том числе, и историко-культурном. Разрозненные явления, события, значения символизм стремился связать в единый миф, придать жизненному хаосу некий высший смысл (телеологию). Как пишет современный исследователь, «символизм требует, чтобы у мира был смысл и было единство... Понять символическую природу мироздания – значит совершить восхождение из «дольного» мира чистой предметности в «горный» мир его смысловых

первоначал»⁸. Любовь мыслилась Душой мира, Дух музыки должен был гармонизировать хаос. Понятно, что в условиях тотального кризиса такое миропредставление было весьма привлекательным, ибо давало надежду и открывало перспективу в будущее. Символ и мыслился как «окно в Вечность».

2-й урок следует посвятить понятию образа-символа. С точки зрения гносеологии, символ – это иконический знак, который условно, через посредство заключенного в нем наглядного образа, используется для выражения значительного и отвлеченного содержания. Сам символ конкретен, но значение его абстрактно, при этом необходимо подобие между означающим и означаемым (например, символ мира – белый голубь, а не ястреб или ворона). Неверно думать, что символ обязательно «туманный» и «расплывчатый», это может быть вполне конкретный предмет, но вот символизируемое им содержание объемно и многогранно (так, пасхальное яйцо символизирует и Воскресение Христово, и весеннее красное солнышко, и бесконечную цепь рождений, т.к. живая курица несет «неживое яйцо», из которого появляется живой цыпленок, и сферическую форму Вселенной). Итак, важен сам предмет, играющий роль символа.

Символ следует отличать от аллегории (она однозначна, а символ многозначен) и от метафоры (способа характеристики предмета путем приписывания ему, т.е. переноса по сходству, свойств другого предмета). В символе переноса значений нет: метель в творчестве А. Блока или А. Белого – это именно снежные вихри, но символизируют они разгул стихий, губительных страстей, социальных потрясений. Символ строится как смысловая вертикаль, т.е. он не дан целиком, а только задан в тексте, глубину символизируемых значений должен постигнуть читатель, и от его культурной памяти и интуиции зависит, на одну, две или более ступеней пройдет он «колодец смыслов». Вяч. Иванов говорил, что символ дает душе импульс разворачивающейся спирали. Не стоит доискиваться «окончательного» или «точного» смысла символов, нельзя рационально полностью объяснять их. Если мы в одном из лиц в толпе узнаем вдруг лицо знакомого человека, то это лицо пробудит в нас массу ассоциаций, воспоминаний, переживаний, но мы вовсе не будем все это логически формулировать. Символическое мышление оперирует не причинно-следственными связями, а аналогиями, когда мысль вдруг, внезапно, по наитию обнаруживает глубинную связь (аналогию) между различными явлениями (напр. у А. Блока: «Валентина, звезда,

⁸ Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. – М., 1993. С. 8.

мечтанье! Как поют твои соловьи...», и дальше: «Темный морок цыганских песен, Торопливый полет комет!»). Г.А. Гуковский показывает, что в стихотворении А. Блока «Миры летят. Годы летят. Пустая...» описано катание на чертовом колесе – модное и довольно вульгарное развлечение в «Луна-парке», но увлечение публики вращением, полетом, безумным вихрем движения стало для А. Блока символом чувства мощного и жуткого бега истории, мира, страны, их неудержимым стремлением в неизвестное⁹. Для сравнения назовем и стихотворение Ф. Сологуба «Чертовы качели».

Систему символических мотивов для поэзии «старших» и «младших» символистов выстраивает австрийский славист А. Ханзен-Леве¹⁰. Исследование опирается на обширный поэтический материал, благодаря алфавитному указателю мотивов удобно для использования. В частности, А. Ханзен-Леве намечает следующие оппозиции мотивов для «старших» («декадентов», «диаволистов») и «младших» («теургов») символистов: лунный мир – солнечный мир; лед, холод, смерть – огонь, луч, тепло, жизнь; оцепенение – динамика, текучесть; кристалличность – органика; урбанизм – природный мир; никогда – всегда; безумие – озарение; угасание – воспламенение; бесстрашие – страстность; потерянности – обретение себя и т.д. Можно выбрать любой символический мотив, например, *звезда, змея, луна* или флористический образ (роза, хризантема и т.п.), выяснить его семантику по мифологическим словарям, словарям символов, сопоставить с трактовкой в символизме, пользуясь исследованием А. Ханзен-Леве, а затем проанализировать функционирование избранного образа в конкретном стихотворении (стихотворениях) поэта-символиста. Данная работа может лечь в основу реферата по литературе, при условии достаточно широкого круга произведений и аналитического осмысления результатов мотивного анализа.

Наглядный пример мифопоэтического мышления дает также символика цвета. А. Белый¹¹ и П. Флоренский¹² в своих работах отталкиваются от физических (оптических) свойств цвета, но дают физическим качествам метафизическое истолкование. Так, белый, вбирающий все цвета спектра, рассматривается как символ божественной полноты мира, а черный – как символ небы-

тия; все другие цвета – производные от белого и черного. Например, серый – белый, сквозь который просвечивает черный – символизирует дьявольскую подоплеку обыденности, мистицизм повседневности, не случайно серый и красный (белый луч, проходящий сквозь серую среду) – цветовые лейтмотивы в цикле А. Блока «Город», учитывая также мотивы, косвенно указывающие на серый цвет, такие, как пыль, дым, тучи, оловянное небо, дождь и проч.

Завершая разговор об образе-символе, можно обратиться к рассказу К. Бальмонта «Лунная гостья» (объем текста – всего 3,5 страницы, можно раздать учащимся ксерокопии). Этот рассказ воплощает важнейшие представления символистов о Любви как Душе мира, о Духе музыки, использует символы луны, зеркала, сновидения.

Образ сна – один из ключевых в русском символизме. В. Соловьев ввел мотив «тяжкого сна житейского волненья», «сна земного», в который погружен человек. Однако в данном случае сон – аллегория, а не предмет изображения. Образ сновидения появляется тогда, когда сон трактуется как «окно» в мир иной, как способ восхождения *a realibus ad realiora*. Область сна рисовалась как царство мечты, грезы, игры духа. Однако, в отличие от романтиков, абсолютно противопоставлявших скучную повседневность и мир грезы, символисты пытались обнаружить соответствие (аналогию) реального и идеального, феноменального и ноуменального. Как следствие, в их творчестве проблематизировалась граница, которая не только разделяет, но и связует разные сферы. Идея проницаемости границы определила внимание символистов к процессуальности перехода от бодрствования к сновидению, к стадии предсонья. П. Флоренский полагал, что «сновидение способно возникать, когда одновременно даны сознанию оба берега жизни..., когда сознание держится близ границы перехода и не совсем чуждо восприятию двойственному, т.е. в состоянии поверхностного сна или дремотного бодрствования», в «сумеречном сознании»¹³.

Образы предсонья возникают помимо воли спящего, выражая его подсознание или сверхсознание.

В лирическом рассказе К. Бальмонта «Лунная гостья» повествуется о том, как сонное видение (Мария, «такая белая, такая воздушная», что сквозь нее просвечивали звезды дальнего неба¹⁴) странно пересеклось с реальностью: «Что это было, я не знаю, но это было».

В начале рассказа дается развернутая мотивировка сна: ночь Ущербной Луны, дальняя му-

⁹ Гуковский Г.А. К вопросу о методе Блока // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 1. – М., 1980. С. 72–73.

¹⁰ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб., 1999; Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. – СПб., 2003.

¹¹ Белый А. Священные цвета // Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.

¹² Флоренский П. Небесные знамения // Флоренский П. Иконостас: Избранные труды по искусству. – СПб., 1993.

¹³ Флоренский П. Иконостас. – СПб., 1993. С. 17–18.

¹⁴ Бальмонт К.Д. Где мой дом: Стихотворения, художественная проза, статьи, очерки, письма. – М., 1992. С. 175.

зыка, воспоминания юности. Убаюканный музыкой, герой заснул и увидел во сне ту, которую когда-то любил. Затем он проснулся, но музыка продолжала звучать: «...переливно журча теньвым тончайшим напевом, без конца, без конца, струилась воздушная, тишайшая, но звучащая музыка», послушная воле героя. Затем сон его перешел в новый сон, «как зеркало отражает углубленную видоизмененную зеркальность, где то же не есть то же»¹⁵, Снова у зеркала появляется Мария, она входит, как отражение, в его глубь, и зеркало превращается в серебряную бальную залу, где танцует «снежно-белый серебряный звездный вихрь». Все это видение сопровождается запахом трилистника. Утром герой обнаружил полуопрокинутый (кем-то?) флакон духов «Трефель».

В рассказе взаимопретекают важнейшие символистские темы: музыка, память, мечта, зеркало. В «лунном мире» рассказа варьируются одни и те же лейтмотивы, не приводя к приращению смысла, но, напротив, растворяя семантику в ритмических повторах. Основным является музыкальный лейтмотив: качающиеся звуки; музыка лилась, переливалась, менялась; замедлялась, торопилась, снова медлила; хрустальный, призрачный звук; теньвые, высокие, переливающиеся звуки; призрачная мелодия. Со звуком сливаются цвет и свет: светлая ночь; хрустальная даль; тончайшие лунные нити мечты; июньская светлая мгла; голубая рама тысячелетий; голубая грусть; холодный серебряный свет трюмо; розовая кашка; матово-серебряное холодное зеркало и др. Звук и свет сопровождает запах – «сладкий дух трилистника», «сладко-истомный запах... точно где-то близко было целое поле, целый луг только что зацветших стебельков розовой кашки». Лунный свет переходит в хрустальный звук и нежный запах, создавая целостный образ, призрачный и прозрачный, выражающий чистую, нежную любовь и грусть о недостижимом. В рассказе упоминаются вальс и танго, скрипка, флейта, маленькая детская шарманка, звучащие *тонкой* мелодией; но называется и органная fuga старинного мастера: «исполненный строгой молитвенной красоты, напев идет широко и спокойно, как будто вырастает, внушающая ясную благоговейность, высота готического собора».

Рассказ посвящен С.С. Прокофьеву, упоминается его «Скифская сюита», отрывок из которой хорошо было бы прослушать перед чтением рассказа или предлагая рассказ для самостоятельного анализа дома; уместно и обращение к живописи Борисова-Мусатова).

Сплетение лейтмотивов, а также ритм фразы (построенный на инверсиях, парных конструкциях, лексических повторах) и мелодика (созвучие гласных и согласных звуков) создают завораживающий, убаюкивающий эффект, например: «Я без конца слушал теньвую музыку. Я чувствовал себя нежным и юным. Я полностью управлял потоком текущей гармонии. Потом гармония овладела моей волей и потопила меня. Это она уже, силой своей внутренней певучей законности, качала меня и баюкала, уносила меня и качала, облекала меня голубыми и синими тенями, отсветами нежно-зелеными и матово-серебряными. Пела, держала, качала, уносила, унесла». Сначала преобладает воля героя, чему соответствует анафорический повтор «Я...» и преобладание звуков *e, o*, потом нарастает музыкальная волна, появляются парные конструкции, преобладают звуки *e, a*, наконец, последнее предложение состоит из пяти сказуемых, передавая чистое движение, без указания на субъект и объект этого движения. Смысл рассказа выражен самим рассказчиком: «Любовь сильнее смерти».

Можно обратиться к анализу и других рассказов, например, «Рождественский мальчик» или «Два Готика» Ф. Сологуба, в них также будут присутствовать мотивы сна, музыки, символика луны, цвета и света, также будет пересекаться граница реального и идеального миров, но пафос этих рассказов более трагический, чем в лирической прозе К. Бальмонта. Подобный материал не требует специальных стиховедческих навыков анализа и расширит представление учащихся о русском символизме (романы слишком объемны и сложны для анализа).

Русский символизм – богатое и разнообразное художественное явление, задача учителя заключается в том, чтобы экономно отобрать материал, исходя из своих пристрастий и возможностей, а отобранные произведения, пусть даже одно-два, вдумчиво и неторопливо рассмотреть с учащимися, ибо даже отдельный образ-символ в свернутом виде содержит весь миф о мире.

¹⁵ Бальмонт К.Д. Где мой дом: Стихотворения, художественная проза, статьи, очерки, письма. – М., 1992. С. 174.