

**ПОЭТИКА БАЛЛАДНОГО ЖЕСТА:  
СПЕЦИФИКА БРЮСОВСКИХ ЭКФРАСИСОВ**

**Ключевые слова:** *баллада, живописность, жест, история, экфрасис, эмблема.*

«Живописность» брюсовской лирики традиционно находит осмысление в направлениях, заданных самим поэтом: как ориентация либо на жанры изобразительного искусства, либо на конкретные произведения. В числе последних публикаций такого рода следует назвать статью Т. Дьяченко «Древнеперсидская “гравюра” В.Я. Брюсова “Львица среди развалин”» [Дьяченко 2018], а также статью Т. Хорошавиной «Связь литературы с живописью и графикой в лирике В. Брюсова: стихотворение “Пляска смерти. Немецкая гравюра XVI века”» [Хорошавина 2014]. Нам, однако, представляется важным поставить вопрос о внутренних закономерностях брюсовского стиля, не столько отраженных в экфрасисах, сколько порождающих их.

Живописные «предпочтения» поэта проявлены уже в раннем сборнике «Chefs d'oeuvres», содержащем интермедийные жанровые образования: «рисунки тушью» («Прокаженный»), «гравюра» («Львица среди развалин»), «бронзовая статуэтка» («Жрец»). Далее – «портретный» цикл «Любимцы веков» в «Tertia vigila», «Картины» в «Urbi et orbi» и т.д. В ситуации брюсовского творчества все это дает почву для расширения природы экфрасиса, а именно понимания «живописности» как следования поэзии законам живописи.

Это явление мы намерены проследить на примере жанра исторической баллады. Здесь обнаруживаются проявления тех конститутивных характеристик живописи в ее отличии от поэзии, которые были осмыслены еще Г. Лессингом. В трактате «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» немецкий просветитель в качестве одной из границ, разделяющих эти искусства, называет

пространственный (в живописи) и временной (в поэзии) принцип создания художественного образа: «<...> тела с их видимыми свойствами <...> составляют предмет живописи <...> действия составляют предмет поэзии» [Лессинг 1953:445]. При том, что баллада как жанр предполагает совмещение лирического, эпического и драматического начал, брюсовские баллады характеризует специфическая анарративность: интерес повествования сменяется живописной статуарностью, фиксацией момента, концентрирующего в себе все предшествующее и последующее развитие. Событие баллады не столько рассказано, сколько представлено воочию; развертываемое во времени действие подано не фрактально, а миметически-демонстративно. Сюжет фокусируется в точку, событийность лишена линейного развития в пользу графически заданной композиционной статики. Образно говоря, горизонталь происшествия сменяется вертикалью жеста – монументально «вылепленного», на грани картинной наглядности.

Для иллюстрации приведенных положений обратимся к балладе «Путник» – диалогической реплике на тютчевское стихотворение «Пошли, господь, свою отраду...». При сохранении локуса цветущего сада, закрытого для усталого путника, В. Брюсов делает акцент не на осмыслении границы между роскошью счастья и нищенством отверженности, а на выборе между свободой и пленом. В балладе «Путник» перед читателем предстает идея неприятия дара и гордого – до царственного – утверждения собственного пути. Показательно, что идея эта обретает зримые, почти графически прорисованные контуры жестов и поз: «И путник, взор подняв неспешно, / Глядит, как царь, на дочь царя» [Брюсов т. I:290].

При этом сад дан по-тютчевски описательно, выступая лишь декорацией основных мизансцен: «Лепечут пальмы; шум фонтанный / Так радостен издалека, / И ветер, весь благоуханный, / Летит в пустыню с цветника [там же].

Смысловая кульминация выстраивается по логике скульптурной группы: «Бледнеет и дрожит царевна. / Лежат

невольники у ног. / Она растерянно и гневно / Бросает кубок на песок» [там же:291].

Авторский прозаический пересказ баллады даже более выразительно, чем основной поэтический текст, «рисует» план события, отводя центральную роль не оскорбленному жесту царевны, а неизменно-статуарной, гордой позе юноши. Приведем полностью этот фрагмент из письма В. Брюсова Л. Вилькиной (1903 г.): «Но разве все дары принимаются? Нищий стоял на солнце. *Когда он закрывал глаза, красное солнце проходило сквозь веки.* Царевна подала ему золотое вино в золотом сосуде. Ему было надо лишь протянуть руку. Но он засмеялся и сказал: протяни эти золотые края к самим моим устам, и я буду пить. В гневе царевна выплеснула драгоценное вино наземь. Но юноша смеялся, и *когда он закрывал глаза, красное солнце проходило сквозь его веки.* Ах, с меня довольно меня одного. Я отдаю себя самого – себе. Я не хочу принадлежать никому, и спокойно могу не владеть никем. Пусть шумят камни на взморьях» [Брюсов 1973:609] (здесь и далее курсив наш – О.К.).

Как видим, в прозаическом варианте более рельефно дан тот требуемый живописью и скульптурой момент, выбор которого Г. Лессинг постулировал как первоочередную задачу художника, поскольку «<...> этот единственный момент и единственная точка зрения на этот момент должны быть возможно плодотворнее» [Лессинг 1953:397]. При этом важно и то, что, поскольку «<...> это одно мгновение увековечивается искусством, оно не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как преходящее» [там же:398].

«Непреходящесть» момента удостоверена в «Путнике» почти дословным повтором: нищий закрывает глаза на блага мира ради созерцания красного солнца, столь же вечного, как шумящие камни на взморьях. Таким образом, все событийно-проходящее и экзистенциально-преходящее (прогулка в осеннем саду, преподнесение даров путнику, негодование оскорбленной царевны) сжато, «впечатано» в неизменную позу юноши.

Композиционная структура прозаического пересказа – своеобразного параллельного текста баллады – сформирована

смысловым кольцом, обрамляющим по-лессинговски понятий «плодотворный момент», не столько разворачивающий, сколько конденсирующий в себе происшествие. Предшествующая ему экспозиция и последующая развязка событийности как таковой не содержат, будучи изофункциональными драматическому прологу и эпилогу.

Подобная структура сохранена и в поэтическом тексте. Здесь мини-движение закрывающихся глаз путника обрамляет монолог царевны: «Царевна смотрит в детской дрожи, / В ее больших глазах – слеза. / Красивый юноша-прохожий / Простерся там, *закрыв глаза*. <...> Но он в ответ: “Сойди за цепи, / И кубок мне сама подай!” / *Закрыв глаза* бедняк из степи. / Фонтаны бьют. Лепечет рай» [Брюсов т.1:290].

Собственно, неизменный жест нищего предваряет и финальную мизансцену: гордо лежащий юноша – гневная царевна, бросающая кубок, – поверженные к ее ногам невольники. В эпилоге этой драмы-скульптуры раздается смех: «И смех чуть слышен за оградой, / Где степь, и цепи, и столбы» [там же:291].

Все это позволяет высказать предположение о том, что в балладе В. Брюсова актуализировано одно из исходно-этимологических значений жанрового обозначения баллады как танца, идущее от провансальского «ballar» – танцевать. Эта жанровая форма французской и итальянской поэзии XIV-XVI веков<sup>1</sup> представляла собой лирическую хороводную песню без сюжета [Магомедова 2008:26]. То есть на первый план выдвигался не эпический, а телесно-пластический компонент, что и находит развитие в балладах В. Брюсова. Танцевальный по своей природе жест становится пластическим пуантом стихотворения, что характерно для большинства баллад книги «Urbi et orbi». Так, в балладе «У моря» – это движение простертых с морского дна рук: «Они ко мне тянули руки, / Шептали что-то, в глубь маня»

---

<sup>1</sup> В. Брюсов, говоря о постоянном стремлении символизма к обновлению поэтического языка за счет классических поэтических форм, называл среди таковых и французскую балладу: «Символизм любовно воскрешал <...> разные старинные “формы”, начиная с сонета или терцин до французских баллад <...>» [Брюсов 2009:476]

[Брюсов т. I:292]; в балладе «Решетка» – сходное, но встречное движение рук, губ, взглядов возлюбленных: «До твоей руки не дотянусь я, – / В очи только можем мы смотреть <...> Тщетно ближу губы сладострастно, – / Лишь железо обжигает их...» [Брюсов т. I:291]; в балладе «Раб» – впивающийся взгляд: «И вплоть до дня впивался взглядом, – / Прикован к ложу их, как пес» [там же:287].

Направленное движение задает рисунок лирического развития. В. Брюсов – автор баллад – предстает одновременно как сценограф и декоратор; его баллады «телесны» в смысле приближения к танцевальной пластике. В них присутствует особая схематичность танца, рондообразность и симметрия композиционного кольца.

Примечательно то, что «цветовая палитра» также схематична, цветом здесь поддержана фигура контраста. В «Путнике» это белое и черное («беломраморные ступени» – «эфиопские рабы»); в прозаическом его пересказе – красное и золотое («красное солнце» – «золотое вино в золотом сосуде», «золотые края»); в «Пеплуме» также белое и черное («Черный плащ его как дым, / Пеплум мой, как саван белый»).

Тяготение В. Брюсова к схеме, к симметрии образов комментировал Ю. Тынянов, иллюстрируя свой тезис цитатой из «Пеплума»: «Это как бы рационализм смутного; рассчитанность антитез превращает у него смутную тему в симметрическое сознание смутного: “Ночь – как тысяча веков, / Ночь – как жизнь в полях за Летой. / Гасну в запахе цветов / Сплю в воде, лучом согретой”» [Тынянов 1929:531].

Мы полагаем, что схематический тип конструирования образа порождает аллюзию на такую интермедиальную жанровую разновидность, как эмблема, в структуре которой заложена идея живописно-поэтического синтеза. Здесь слово должно стать квинтэссенцией изобразительного ряда, занять внешнюю по отношению к изображенному позицию, позволяющую свести сказанное и показанное в единую смысловую точку. Балладная поэтика В. Брюсова дает офорт события, его черно-белую прорисовку. При этом обязательной является итоговая сентенция.

Так брюсовский рационализм, стремление уложить не схватываемое разумом лирически-зыбкое настроение в строгую систему антитез порождает лаконизм эмблемной подписи: «Поставьте выше памятник священный, / Живое изваянье вечных тел, / Чтоб память не угасла во вселенной / О страсти, перешедшей за предел!» [Брюсов т. I:289].

Эта финальная строфа «Помпеянки» представляет собой некое внешнее слово по отношению к картине любовного свидания в погибающем городе. Именно она переводит изображенное в план вечности, придает событию непреходящее символическое значение.

Подобным же образом смысловым итогом «Решетки» оказывается утверждение блаженства любовного томления: «Но опять у роковой преграды / Мы, едва затеплятся лучи. / И, быть может, нет для нас отрады / Слаще пытки вашей, палачи!» [там же:291]

На фоне описания тюрьмы, в которой «погребены» влюбленные, разделяющей их решетки с коваными брусьями и стальными проволоками, финальная фраза предстает как эмблемная подпись, subscription: страдание блаженно, счастье – в сладкой муке.

Если принять, что эмблема – это «развернутая многоуровневая метафоры, с помощью которой эмблематическое мышление пытается набросить на бытие тонкую сеть сложных взаимосвязей» [Нестеров:эл.ресурс], композиционное тяготение брюсовских баллад к структуре эмблемы воплощает матрицу символистского художественного мышления, а именно: стремление обогатить поэтический момент таким значением, в котором просвечивает провиденциальный смысл, придать всему единичному, случающемуся значение онтологически «неслучайного», всеобщего.

Таким образом, «картинность» в поэзии В. Брюсова подспудно несет в себе некую анти-лирическую тенденцию, если понимать лирику по-гегелевски, как торжество субъективности, стихию самовыражения индивидуального «Я». Примечательна в этом отношении инвектива В. Брюсова, высказанная в адрес

одного из современников, лириков «узкого диапазона»: «У него совсем нет баллад и поэм. Его поэзия дневник, он не умел писать ни о ком, кроме как о себе» [цит. по: Тынянов 1929:534]. В устоявшейся оценке критиков брюсовский отказ от «чистого лиризма» сопряжен с нарастанием в его поэзии декламационности, стремлением к одической торжественности. Мы же полагаем, что и вне установлений ораторского стиля брюсовская лирика стремится создать «картину», эмблему события как знака некой исторически исходной, варьирующейся во времени ситуации. Универсализм этой ситуации, ее дидактический итог в «Помпеянке» и «Решетке» удостоверен композиционно весомым положением финала стихотворений, в которых итоговые четверостишия и задают некую точку временной вневходимости, адекватную историческому «всеприсутствию». Данная тенденция, выявляясь в балладах, вскрывает, в то же время, законы брюсовского историзма в целом. «Брюсову, с его историческим прагматизмом – как отмечает К. Исупов, – необходимо было ввести “случай” в рамки оправдания истории во всей ее полноте» [Исупов БЧ 1986:128].

Очевидно, с этим связана причина расплывчивости жанрового определения «историческая баллада»: «мы не найдем, – пишет Тынянов, – резкой жанровой границы между его “балладой” и не-балладой. Здесь целая цепь незаметных переходов, делающая самый жанр общим, расплывчатым» [Тынянов 1929:535]. Нам представляется, что в данном случае важна не столько жанровая определенность, сколько выразившееся в балладе отношение к событию, историзм которого, даже обладая условностью, несет в себе всеобщность свехисторического смысла.

Так, в стихотворении «Антоний» нимб, сияющий «над всеми, кто погиб, любя», кто во имя любви прошел через посмеянье, стыд и гибель, становится символом судьбы лирического героя: «О, дай мне жребий тот же вынуть...» История, таким образом, предстает как готовый сценарий, событие замирает в жесте («Ты повернул свое кормило, / Чтоб раз взглянуть в желанный взор»); поэтический момент становится

иконой, эманлирующей вневременную ценность в пространство современности.

Подобным же образом завершающая сентенция на латыни «*Expectans expectavi...*» в стихотворении «Анатолий» (из живописно насыщенного цикла «Холм покинутых святынь») придает едва намеченному лирическому сюжету многомерный символический смысл. Герой, имя которого вынесено в заглавие стихотворения, образно говоря, развернут к читателю-зрителю спиной: он правит гондолой, уплывающей от стен монастыря. Однако, он и есть воплощение надежды, тот, к кому обращены финальные строки: «*Expectans expectavi...*» («Я терпеливо жду»). Так начало католической молитвы эстетически завершает картину расставания, обещающего новую встречу. «Раму» этой картины из венецианской жизни XVIII века образуют имя героя и строки псалма. Смысловыми полюсами стихотворения становятся идея всепроникающей любви и духовного усилия ее ожидания. «*Expectans expectavi...*» – языковая чужеродность фразы по отношению к основному поэтическому тексту не только кульминационно выделяет ее, но придает значение моральной максимы, эмблемой которой и выступает стихотворение.

Таким образом, в лирике В. Брюсова осуществляется экспансия поэзии в историю, создание поэтической «матрицы» исторического развития, стремление освоить пространство культуры с целью вписать в историю себя и собственное время, преодолеть его повседневную текучую «случайность» и придать эмблематически выверенный смысл.

Проявленная в «Анатолии», как и в ряде брюсовских баллад, десакрализирующая интенция, как нам представляется, не дает основания для акцентирования в них не исторической, а эротической содержательной стихии, как это было предложено еще в 1916г. В. Жирмунским. При свойственном им эротизме, брюсовские баллады не просто соединяют «напряжение радости и страдания, чувственное наслаждение и муку, страсть и смерть <...>» [Жирмунский 2001:272]. В них обязателен тот многозначный выход за границы «частной» жизни, то смысловое мерцание, которое в «Анатолии» рождает ощущение двойственной



атрибуции финальных строк (и ко Всевышнему, и к возлюбленному).

При этом следует отметить, что общая тенденция брюсовской эротики состоит в придании ей трагического характера, в возведении в ранг не собственно «личной» (индивидуально-неповторимой) любви. Показательна в этом отношении реакция В. Ходасевича на уничижительную оценку Б. Садовского, называвшего любовную лирику В. Брюсова «постельной поэзией». Вл. Ходасевич отмечает: «В эротике Брюсова есть глубокий трагизм, но не онтологический, как хотелось думать самому автору, – а психологический: не любя и не чтя людей, он ни разу не полюбил ни одной из тех, с кем случилось ему “припадать на ложе” <...>. Возможно, что он действительно чтит любовь. Но любовниц своих он не замечал» [Ходасевич:эл.ресурс].

Мы полагаем, что именно трагедия эротизма осталась вне поля зрения В. Жирмунского. Масштаб этой трагедии, вопреки оценке В. Ходасевича, претендует не на психологическое, а на онтологическое осмысление. «Чтя любовь», В. Брюсов стремится придать этому чувству метаисторическую окрашенность, постоянно расширяя захватываемые страстью исторические пределы, возводя эрос к архетипам культуры. Брюсовская любовная поэзия – это не только «чувственное наслаждение и мука» [Жирмунский 2001:272], но зачастую еще и взгляд стороннего наблюдателя. В балладе «Раб» эта ситуация предстает как вовлеченность «зрителя» в любовное таинство. Однако в других произведениях внеположная точка зрения воплощает позицию рационалистического анализа, сопряжения страсти и мысли. При этом любовная ситуация обретает сверхличностный характер, герои предстают как носители большого чувства вне какой-либо индивидуальной окрашенности. Как отмечает М. Гиршман, говоря о стихотворении «Антоний», «при неизменной “громадности” страсти и всего, что ради нее отвергается, мы не найдем никаких отражений качественного своеобразия именно данного конкретного чувства, его неповторимого субъекта и объекта. Даже в тех немногих случаях, когда призванные для

воплощения мысли-страсти исторические персонажи наделяются какими-то характеристиками, они имеют общий, абстрактно-величественный характер...» [Гиршман 2002: 234].

Трагедия любви обретает в этом случае универсальное значение и «переводит» разговор о брюсовских балладах из психологии эротики в онтологию истории.

Примечательно, что у В. Жирмунского исследовательский акцент на эротизме задает и специфический интермедиаальный ракурс: исследователь говорит о музыкальной, а не живописной доминанте брюсовских баллад: «Красота его баллад заключается в их напевности, в искусном повторении звуков и слов, сгущающих эмоциональную насыщенность, смутно волнующих и создающих лирическое настроение, но не дающих четкого зрительного образа и не овладевающих логическим смыслом слов» [Жирмунский 2001:272]. Однако, в самый ход размышлений В. Жирмунского вторгается вытесняющая музыкальную суггестию идея драматизма: событийности, требующей внутренней акцентуации, подчеркивания момента наивысшего напряжения – что и порождает соотнесенность не с временным искусством музыки, а с пространственной статуарностью. Специфическим дополнительным аргументом в пользу «живописности» является использование В. Жирмунским неустоявшегося в своем поэтологическом значении термина «жест». Так, говоря об общей тенденции стиля В. Брюсова к «усилению, эмоциональному нагнетанию», «обилию эмфатических восклицаний», исследователь резюмирует: «Здесь произносительный *жест* как бы дополняет то впечатление интенсивности, которое недостаточно передается даже романтическим словарем поэта» [Жирмунский 2001:472].

Между тем, это же понятие интонационного жеста применительно к балладам использует в статье 1924г. Ю. Тынянов: «Интонации превращены в жесты, даже определенные жесты, – жесты театральные <...>» Именно в балладах В. Брюсова, по мнению Ю. Тынянова, «был полный и оправданный выход для ораторского начала его поэзии и разрешения задачи живописного слова <...>» [Тынянов 1929:535-536].

Таким образом, акцент на эротике в интерпретации брюсовских баллад уступает место признанию их специфической историчности, а заочная дискуссия по поводу балладной музыкальности либо живописности разрешается в пользу последней.

В целом же разговор о поэтике балладного жеста у В. Брюсова позволяет обогатить смысловые горизонты экфрасиса, развивая внутренне заложенную в этом явлении проблематику. Экфрасис, возникая как риторическая фигура, в конечном итоге претендует не на описательное воспроизведение некоего художественного явления, но на создание самодостаточно-словесного, то есть поэтически творимого смысла. Как отмечает П. Шкаренков, в экфрасисе «внимание сосредоточено не на описываемом художественном объекте (произведении искусства), а на его собственном предмете и “словесном смысле” изображенного этим произведением» [Шкаренков 2008:302]. Особенность брясовского балладного экфрасиса состоит в отсутствии живописного претекста, баллада сама становится живописью истории, стремящейся, однако, не нарисовать в слове событие, а воспеть «чувства мира», как пишет об этом В. Брюсов в одном из ранних стихотворений: «То мира целого желания и муки, / То человечество стремится и грустит» [Брюсов т. III:213].

Экфрасисы у В. Брюсова могут быть поняты не как «гравюры», «картины», «статуэтки», «портреты» и тому подобное, а как эмблемы логики истории.

«Баллады Брюсова даны вне сюжета, они статичны, как картина. Как скульптурная группа» [Тынянов 1929:535]. К этой характеристике Ю. Тынянова следует лишь добавить, что живописно-скульптурная статика баллады порождена задачей запечатлеть провиденциально-исторический миг.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Смысл современной поэзии // Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания. СПб., 2009.
2. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т. I. М., 1973. Т. III. М., 1974.

3. Гиршман М.М. Рационализм – Ораторство – Мастерство («Антоний» Брюсова) // Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2002.
4. Дьяченко Т.А. Дневнеперсидская «гравюра» В.Я. Брюсова «Львица среди развалин» // Language Art. Shiraz, Iran. 2018. №3 (1). С.97-105.
5. Жирмунский В.М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина // Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. Спб., 2001.
6. Исупов К.Г. Человек в пространстве истории (об историзме В. Брюсова) // Брюсовские чтения 1986 года. Ереван, 1992.
7. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М., 1953.
8. Магомедова Д. М. Баллада // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.
9. Нестеров А.В. Иконография и поэзия, или Комментарий к некоторым текстам Мандельштама, написанный на основе emblemata // НЛО, 2004. №67. Эл. рес.: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/nest7.html>, 10.10.2018.
10. Тынянов Ю.Н. Валерий Брюсов // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929.
11. Ходасевич Вл.Ф. Некрополь. Воспоминания. Брюссель, 1939. Эл.рес.: [http://az.lib.ru/h/hodasewich\\_w\\_f/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0020.shtml), 10.10.2018.
12. Хорошавина Т.В. Связь литературы с живописью и графикой в лирике В. Брюсова: стихотворение «Пляска смерти. Немецкая гравюра XVI века» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2014. №12 (42): в 3-х ч. Ч.1.
13. Шкаренков П.П. Экфрасис // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С.190-195.

### **OXANA KRAVCHENKO – THE POETICS OF BALLAD GESTURE: SPECIFIC FEATURES OF V. BRUSOV'S ECPHRASIS**

The paper focuses on the specific nature of V. Brusov's picturesque, displayed in the author's historical ballads. Specific principles of poetic image creation, typical for spatial arts, have been outlined in the paper. The author concludes that V. Brusov's ballad ecphrasis does not reproduce the artifact but creates an emblem of history development.