

**ИВАНОВА И.Н.**

*Северо-Кавказский федеральный университет*

**ИРОНИЯ КАК МЕТОД ПОЗНАНИЯ В  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ В. БРЮСОВА  
(«TERTIA VIGILIA», «URBI ET ORBI»)**

**Ключевые слова:** *В. Брюсов, ирония, символизм, гносеология, релятивизм.*

Признание В. Брюсова как поэта началось, согласно его «Автобиографии», с вышедшей в 1900 году «Tertia Vigilia» [Брюсов 1994:80]. В предисловии поэт делает концептуальное заявление, как нам кажется, ставящее под сомнение его собственный «символизм». «Было бы неверно видеть во мне защитника каких-либо обособленных взглядов на поэзию» [Брюсов 1973:588]. Признаваясь в любви к нескольким весьма разным поэтам и типам поэзии, В. Брюсов утверждает абсолютную свободу художника – как в области формы, так и в мировоззрении: он должен обладать «своим взглядом на мир, на добро и зло» [там же:589]. Бесспорное на первый взгляд, это утверждение, в случае В. Брюсова, приводит к гносеологическому плюрализму и ироническому релятивизму, столь возмущавшему почти всех взыскующих единой Истины. (Те же идеи поэт отстаивает в программной статье «Истины» начала 1901 года и частном письме 1899-го: «Истинно и то, и это. Истин много <...>» [там же:589].)

Книга открывается разделом «Возвращение», центральное стихотворение которого – «Я» – стало чем-то вроде визитной карточки В. Брюсова, недвусмысленно представив его эстетическую (и этическую) программу: «Я все мечты люблю, мне дороги все речи, / И всем богам я посвящаю стих [там же:142].

Помолившись Астарте и Гекате, «Я»-герой подходит и к «подножиям распятий», чтобы славить «сильную, как смерть, любовь» – в таком контексте это звучит иронически до кощунства, во всяком случае, с точки зрения человека христианского сознания. Позиция «Я» (почти музилевского «человека без свойств») не так

уж безобидно-нейтральна, она потенциально предательская, что констатируется самим героем: «Как верный ученик, я был ласкаем всеми, / Но сам любил лишь сочетанья слов» [Брюсов 1973:142]. «Я» любит именно этой своей способностью *не быть, а казаться* верным учеником, т.е. ловко мимикрировать и обманывать адептов единственной истины – апология эстетического иронизма в стиле персонажей С. Кьеркегора, изящных циников XVIII века или романтических антигероев. Принципиально важно, что, в отличие от других «лирических героев» поэтов начала века, «Я» В. Брюсова и не стремится к преодолению собственной иронической множественности, напротив: «И странно полюбил я мглу противоречий, / И жадно стал искать сцеплений роковых» [там же]. Такое состояние сознания отнюдь не ощущается самим «Я» как ущербное, а, напротив, объявляется уделом высокоорганизованного творческого интеллекта.

Эта установка сознания реализуется в цикле «Любимцы веков», где, по замечанию поэта в письме к М. Горькому, упомянувшему Эредиа, выбор «любимцев» и интерпретация их образов – лишь способ выражения души художника. «У того все изображено со стороны, а у меня везде – и в Скифах, и в Ассаргадоне, и в Данте – везде мое “я”. Право же, дьявольская разница!» [там же:590]. В этих своеобразных «автопортретах» подчеркиваются именно те черты, которые свойственны психологии ироника и, разумеется, самого В. Брюсова. Так, даже Моисей у него – не столько пророк и патриарх, сколько символ величайшего презрения (как позже – Сулла), альтернативного божественной любви и по интенсивности, а может быть, и эстетически не уступающего ей. Александр Великий – «неустанное стремление от судьбы к иной судьбе» (вспомним, что сходным образом В. Брюсов описывает свой путь иронического дистанцирования: «за собою видеть себя», «смотрю на то, чем прежде был» и т.п.). Сродни ему Дон Жуан, ищущий, собственно, не наслаждений и любви, а нового знания о мире и о себе (что, по В. Брюсову, вполне оправдывает его любовный «вампиризм»). Данте – вполне классический, зато Беатриче (не дантовская,

конечно, но вряд ли выбор имени во «Флоренции Декамерона» случаен) – одна из лживых флорентиек, ироничная и сексуальная («острый ум, и взор лукавый, и жажда ненасытная утех»). Цирцея – не столько волшебница или обольстительница, сколько героиня самоконтроля и самообладания (заметим, что в мифе вообще нет подобного мотива). В этом случае «женская» самоидентификация В. Брюсова отнюдь не кажется неестественной: «И так сладко в бессильи неземных содроганий, / Испивая до капли исступленную страсть, / Сохранять свою волю на отмеченной грани / И над дерзостной силой сохранять свою власть» [Брюсов 1973:148].

Так В. Брюсов иронически примиряет одно из «роковых сцеплений» в собственной «мгле противоречий»: «бесстрастие» остается высшей ценностью, но понимается не как отсутствие страстей (нет борьбы – нечем и гордиться), а как умение «властвовать собою». Лирический субъект получает возможность предаваться страсти, но не иначе, как с разрешения собственного, контролирующего процесс «я». Он *никогда* не отдается страсти полностью, *всегда* сохраняет самоконтроль и именно поэтому нуждается в страсти как строительном материале для переживаний и стихов. Сопротивление этого материала, собственно, и создает личность – концепция вполне ироническая.

Раздел «В стенах» представляет иной тип иронии. Если обычно ирония у В. Брюсова непосредственно связана с идеей самодистанцирования и самопреодоления и предполагает бесконечную перспективу, то здесь она по своей воле отказывается от этого, неожиданно предпочтя самоограничение. Это находит свое выражение в образах стен, узких улиц, домов, комнат – любого замкнутого или относительно замкнутого пространства. Отсюда, возможно, и пресловутый урбанизм В. Брюсова, как известно, принципиально не любившего природу, кроме «упорядоченной», и предпочитавшего всем пейзажам городской (исключения редки). Подобные стихотворения цикла «В стенах», конечно, не лишены и оттенка самоиронии (доведенной до предела в «сатирической поэме» «Замкнутые», завершающей сборник «Tertia Vigilia»), но авторское отношение к лирическому субъекту и его мироощущению в целом серьезно: «Люблю я линий

верность, / Люблю в мечтах предел. / <...> Ах, книги краше роз!» [Брюсов 1973:171]. Из всей природы ироником выбираются кристаллы и «жало тонких ос» [там же].

В разделе «Близким», почти полностью составленном из стихов, не вошедших в первое издание «*Tertia Vigilia*», но включенных В. Брюсовым в состав этой книги в «Путях и перепутьях», наиболее интересен выбор этих «близких»: от Г. Лейбница до собственных книг (немногие поэты посвящали стихи своим книгам!) и... самого себя. Мироззрение Г. Лейбница, одного из любимых философов В. Брюсова, портретом которого открывается раздел, само по себе, конечно, не иронично, однако парадоксальным образом становится одним из источников брюсовской иронии. Идея *harmonia praestabilitata*, установленная надмирным разумом, более не вмешивающимся в дела мира, конечно, должна была быть близка В. Брюсову, как и лейбницевская классификация истин. Создавая свою ироническую, по сути, концепцию множественности истин, В. Брюсов опирался на предложенное немецким философом деление на интуитивные истины, т.е. первичные, присущие разуму, и истины факта, т.е. опыта, которые, в отличие от первых, дают возможность помыслить противоположное. «Одно дело, когда мы не понимаем предмета, а другое, когда мы понимаем его противоречивость» [Лейбниц 1982:313]. Под этими словами Г. Лейбница его «робкий ученик», как называет себя В. Брюсов, вполне мог бы подписаться, как и под другими, словно принадлежащими самому В. Брюсову: «Большинство школ правы в значительной части своих утверждений, но заблуждаются в том, что они отрицают» [там же:531].

В число «близких» поэта входят также его собственные книги, стихи к которым вновь демонстрируют читателю брюсовское настойчивое дистанцирование от себя прежнего. Его действительно трудно было по-настоящему уязвить: все критические нападки и насмешки рецензентов над «декадентом» кажутся плоскими рядом с превентивной иронией В. Брюсова в предисловиях и с невероятной скоростью самодистанцирования: поэт едва ли не скорее «перерастает» собственные книги (либо

создает такое впечатление), чем на них успевает реагировать критика. По поводу сборников «Русские символисты» (первый имиджмейкерский проект поэта) В. Брюсов пишет: «Мы были дерзки, были дети», «далеко первая ступень» [Брюсов 1973:201], хотя прошло всего пять лет. Но самое главное, они и были задуманы как первая ступень «большого пути» – с расчетом на то, чтобы через несколько лет отозваться о них соответствующим образом, и в этом смысле В. Брюсов действительно уникальное явление среди поэтов Серебряного века. Еще более интересен поэтический автокомментарий к предыдущей книге «По поводу «*Me eum esse*» (всего лишь через год!). Уже не вмещая иронизма в монолог, В. Брюсов находит оптимальную для него диалогическую форму (недаром он утверждал, что голоса «Я» в лирике столь же различны, как персонажи драмы!). Здесь оба голоса принадлежат поэту, но, при всем ироническом превосходстве второго, относительную правоту сохраняют оба. «Звонящие строки» (критерий качества стихов) далеки, но остаются звонящими, чего не оспаривает более позднее (а всего-то год прошел!) «Я», да и «призрак умершего брата», скорее всего, останется с человеком навсегда, т.е. «отдаляющее» сравнение неубедительно.

Голос подруги, в который *alter ego* предлагает вслушаться, напоминает не о любви, а о «восторгах бесстрашья» (неожиданный поворот сюжета). «Бесстрашье» же, которого так долго стремился достичь герой и которое объявлялось высшим состоянием человека, отвергается во имя новых любовных надежд (образ «сладострастных» запястий). Последняя реплика *alter ego* об одиночестве и тьме – краткое резюме декадентских настроений «*Me eum esse*» – парируется холодным равнодушием «теперешнего» ироничного «Я», но эти настроения никуда не исчезнут ни в «*Tertia Vigilia*», ни даже в «*Urbi et Orbi*» и поздних книгах. Таким образом, помимо иронического дистанцирования от себя прежнего, предполагающего представление о пути как о последовательном развитии, В. Брюсов сохраняет и идею одновременного параллельного развития нескольких голосов «Я», нескольких истин – позиция, нуждающаяся в объединяющем

начале. В завершающем раздел «Близким» стихотворении «К самому себе» (очевидно, как самому «близкому» – уже ирония) таким началом является сознание вольного «я», которое до безумия боится утратить поэт, ибо только его ироническая свобода позволяет состояться этому игровому многообразию.

Весь сборник «Tertia Vigilia» отражает колебание творческой мысли между равно привлекательными полюсами – совершенством как завершенностью и совершенством как бесконечностью, многобожием и монотеизмом, самоограничением и жаждой нового и т.д. Так, «Братьям соблазненным» вновь прославляет жажду исканий и невозможность остановиться, т.е. опять-таки неверие в единственную истину: «Жизнь не в счастье, жизнь в искании, / Цель не здесь – вдали всегда» [Брюсов 1973:225]. Но в «Люцифере» оказывается, что любимая брюсовская идея относительно того, что «есть много богов» принадлежит... самому «до века восставшему», озвучивающему все те же интуиции поэта: «К совершенству путей есть много, / Их безмерно число» [там же:231].

Раздел «Прозрения» открывается стихотворением «В неконченом здании», где обычный брюсовский пафос вечного стремления обесмысливается бесцельными блужданиями героев «по шатким лесам» «неконченого здания». В качестве желаемой альтернативы предлагается завершенное здание, которое «в глуби, разумно расчисленной, замкнет человеческий род». Слово «замкнет» уже внушает некоторые опасения и заставляет подозревать иронию, что подтверждается завершающей книгу «сатирической поэмой» «Замкнутые», где идея «замкнутости» ассоциируется уже не с совершенством (= завершенностью), а с жалкой пародией на него. Интересно, что предметом иронии и даже сатиры становится здесь любимый брюсовский «Я»-персонаж, превратившийся в «мы»: «Расчетом и умом все оскверняли ласки / И берегли свой пафос лишь для книг!» [Брюсов 1973:264]. Это ли не идеал молодого В. Брюсова, упорно конструируемый им во множестве стихотворений и переходящий из книги в книгу?

В 1903 году выходит «Urbi et Orbi» – книга, поставившая В. Брюсова в первый ряд русских поэтов. В разделе «Вступления» поэт подтверждает верность своим принципам: стремлению и ироническому самодистанцированию; причем последнее не отменяет первого, а дополняет его страстный пафос. Творческие декларации «Вступлений» – программа убежденного ироника. «Я разных ратей был союзник, / Носил чужие знамена» («Последнее желанье») [Брюсов 1973:271]; «Как змей на сброшенную кожу, / Смотрю на то, чем прежде был» («У себя») [там же]; «И кубки всех отрав испив» («Блудный сын») [там же:276]; «творю, чтобы кинуть опять!» («По улицам узким...») [там же:269] – подобными заявлениями, ироническими в своей основе, перенасыщен этот раздел. Параллельно этому радостному, творческому настроению развивается иное, оттеняющее и дополняющее позу ироника-победителя и подвергающее сомнению само всепобеждающее стремление. «Желанье достижений / Еще влечет вперед. / Но думы безнадежней <...>» («Лестница») [там же:269-270]; «Мстит лабиринт! Святые тайны / Не выдает пришельцам он» («Нить Ариадны») [там же:276]. Оба настроения – тезис (ирония как пафос обновления-самодистанцирования) и антитезис (ирония как пафос сомнения и неуверенности, как функция самоконтроля разума) совмещаются в синтезе – апологии сдержанности и неустанного труда (а не порыва и не вдохновения свыше, как у прочих символистов) в стихотворениях «Работа», «У земли», «В ответ».

В разделе «Баллады» на фоне уже привычной для читателя В. Брюсова апологетики страсти как высшей бытийной сущности выделяется баллада «Путник», герой которой – типичный ироник брюсовского типа, по своей прихоти отрицающий то, что сам же и утверждал как абсолютную ценность. Отвергая отдых, наслаждение и любовь прекрасной царевны, странный юноша утверждает абсолютное ироническое своеволие – вопреки собственным постулатам о смысле жизни эстетика-ироника. Он не хочет быть зависим даже от своих желаний, даже от собственного своеволия и собственной свободы. Именно это заставляет смутиться царевну (воплощение противопоставленного

ироническому наивного начала), даже не предполагающую возможности отказа и, тем более, насмешки.

Комментируя этот текст, В. Брюсов объясняет поведение своего персонажа: «Но разве все дары принимаются? <...> Ах, с меня довольно меня одного. Я отдаю себя самого – себе. Я не хочу принадлежать никому, и спокойно могу не владеть никем» [Брюсов 1973:609]. Классическая установка ироника.

В разделе «Думы» поэт продолжает тонкую ироническую игру с самим собой и с читателем. Так, в «L'ennui de Vivre...» В. Брюсов делает весьма странное и нехарактерное для него, опытного «жизнетворца» и собственного имиджмейкера, заявление: «Желал бы я не быть “Валерий Брюсов”» [там же:293]. Отказ от самого любимого и даже от имени, ставшего, говоря современным языком, раскрученным брендом – «Валерий Брюсов» – это поступок сродни отказу «путника». Перегруженность иронического субъекта, лишённого конкретной цели, – знаниями, воспоминаниями, «мигами» и т.п., при отсутствии направления у этого вечного движения, естественно порождает родственное иронии настроение отчаяния («дурная бесконечность»). Мрачные сомнения персонифицируются в дьяволов, озвучивающих тайные догадки мнимо всемогущего иронического персонажа. «Ты пред смертью встанешь голый», – пугают героя-ироника «дьяволы», вторя его собственным предчувствиям об изначальной бессмысленности и бесперспективности избранного им пути. В «Гимне» (название чисто ироническое, поскольку гимна нет, есть пародия и отрицание) уже умирающее «Я» видит образы иного мира, подтверждающие обетования христианства – но с гневом отвергает их. Из всего обещанного великим метарассказом христианства разъяренный герой понимает лишь одно: отсутствие предела и новое отодвигание истины в дурную бесконечность: «Так, значит, за смертью такой же бесплодный, / Такой же бесцельный, бессмысленный путь? <...> И нет нам исхода! и нет нам предела!» [Брюсов 1973:299-300].

Однако выясняется, что это настроение, непременно сопровождающее ироника и входящее на правах обязательной



составляющей в его привычный эмоциональный диапазон, оказывается следствием демонического искушения, которому, впрочем, легко поддается герой: «И дьяволы шепчут со смехом: “Ты – наш!”» [там же:300].

Ироническая поведенческая установка, последовательно воплощаемая Брюсовым героем-любовником (вспомним, что классический тип ироника в любви – Дон Жуан или кьеркегоровский Обольститель), вновь реализуется в интерпретации любовной темы в «Элегиях». Брюсовский герой в принципе не понимает или, во всяком случае, отвергает любовь к единственной и, тем более, любовь как романтическое служение, как форму трансценденции личности – лейтмотив Серебряного века. Неудивительно, что в погоне за новыми ощущениями этот герой-любовник, увязнув в дурной бесконечности эротических встреч и экспериментов, часто впадает в подлинное ироническое отчаяние – точно по сценарию судьбы ироника С. Кьеркегора («Таинства ночей», «Одиночество»). И если идея «Одиночества» – невозможность подлинного и полного слияния в любви – поражает не столько оригинальностью, сколько экспрессивностью выражения, то в «Таинстве ночей» В. Брюсов высказывает абсурдную и шокирующе откровенную мысль. Его ироническому любовнику жаль, что его экстазы разделял кто-то еще, он хотел бы «любви» без участия женщины, присутствие «ты» скорее мешает ему: «Я был не одинок во храме страсти, / Дал подсмотреть свой потаенный сон, / И этот храм позором соучастий (! – И.И.) / В святых воспоминаньях осквернен!» [там же:318].

Кажется, нигде больше В. Брюсов не проговаривается столь откровенно. Его демонический любовник вообще не способен к подлинному диалогу (свойство ироника, отмеченное С. Кьеркегором, М. Бубером, М. Бахтиным и др.) и, похоже, не нуждается в нем. Другой человек: «ты», женщина, лишается личной единственности и становится лишь средством вызова определенного настроения или переживания. Брюсовского героя как подлинного ироника постоянно влечет «к ужасу новых границ», и, когда он примеряет – шутки или эксперимента ради – маску соловьевца (как в стихотворении «*Mon rêve familier*» из

цикла «Сонеты и терцины»), это, конечно, не вызывает доверия. Вообще брюсовское отношение к центральному романтико-символистскому мифу Вечной Женственности было, если не откровенно ироническим, то, во всяком случае, двусмысленным. Только как иронию и самоиронию, а не как зависть или сознание «неполноценности», можно понять его послание «Младшим» (из цикла «Оды и послания» сборника «Urbi et Orbi»). Принимая роль «безнадежно бредущего за оградой» во время таинственного брака «в озаренном дворце», В. Брюсов, конечно, поддерживает свое амплу темного мага и участвует, тем самым, в общей мистерии Серебряного века. Согласно этой роли, ему было положено «томиться и скрежетать» перед Женой, облеченной в солнце, по словам перефразировавшего А. Блока Вл. Ходасевича. Но это «томление», конечно, не стоит принимать всерьез: романтический культ Прекрасной Дамы, восходящий к христианской символике и мифологии Марии, был В. Брюсову не ближе и не дороже, чем, например, вавилонская или китайская мифология, и воспринимался им отчужденно-иронически.

«Отвержение» (напоминающее любимое поэтом «отречение»), «Сонет» и «Терцины...» – поэтическая программа личности иронического типа. Персонаж «Отвержения» – носитель иронии ницшеанского типа, стремящийся по ту сторону добра и зла. Не удивительно, что «любовь» он заключает в кавычки, называя ее «хламом витий», и предпочитает ей «продажную кровать». Возможно, причина такого отвержения – предвосхищающая постмодернистскую некая усталость от слов, неизбежно сопровождающих «любовь», и, следовательно, влечение к простым и элементарным способам диалога, к которым «продажная кровать» и относится. Герой-ироник понимает и принимает лишь два типа отношений: основанные на элементарных инстинктах или усложненно-игровые, заведомо искусственные и отрефлексированные. Глубина и искренность подлинного диалога «Я» и «Ты», единственных и неповторимых в этом общении, ему недоступны, или же он сознательно избегает их.

Если в «Отвержении» герой уходит от своей сложности и культурной усталости в примитивный круг блудниц и пьяниц, то

герой-ироник «Сонета» выбирает второй вариант: игровое отношение к жизни и собственной судьбе. Своеобразие «Сонета» в сравнении с другими интерпретациями темы авторежиссуры и житнетворчества у В. Брюсова в том, что «ловкий драматург» здесь – не герой, а судьба, и она переигрывает его, заставляя умереть по ее, а не его воле. «Ирония судьбы» требует, по Б. Пастернаку, «полной гибели всерьез», и в этой ситуации единственный способ сохранить лицо – признать свое поражение в борьбе с более сильным «драматургом» или «режиссером» и завершить жизнь, как и сонет, эстетически убедительно: «Люблю я красоту нежданных поражений, / Свое падение я славлю и пою, / <...> Одно желание во мне, в пыли простертом, / Узнать, как пятый акт развяжется с четвертым» [Брюсов 1973:321].

Эстетическое оформление собственной жизни или творчество – единственное, что оправдывает существование иронического героя, в сущности, не имеющего другой опоры в бытии. В «Терцинах к спискам книг» герою, наслаждающемуся чтением каталога (любопытно, что читает он не книги, а «перечни и списки» – вполне в постмодернистском духе), является скелет «с насмешливым приветом». Символ смерти, высохший остов – апофеоз бессмертия и венец творчества... Но В. Брюсов отвергает возможность иронической интерпретации. Оказывается, что в мире и в самом деле ничто не имеет смысла, кроме «семи-восьми строк», которые страшный гость обещает сохранить. И ради этого гордый герой покоряется «исчезновению» и смиряется перед этим жутковатым (и все-таки – может быть, против воли поэта – ироническим!) символом культуры.

В декабре 1901 г., после разговора с З. Гиппиус об «одиноких» словах, не имеющих в русском языке рифмы, В. Брюсов пишет стихотворение, ставшее для многих его «визитной карточкой» (наряду с «Я» или с «Творчеством»): «Неколебимой истине (З.Н. Гиппиус)». Это действительно «поразительно характерное стихотворение» (отзыв З. Гиппиус), и тем более поразительное, что, написанное «по случаю», оно представляет собой квинтэссенцию брюсовского иронического мировоззрения – явно не без намерения слегка поддразнить

неохристиан З. Гиппиус и Д. Мережковского. «Ну, конечно, не все ли равно, славить Господа или Дьявола, если хочешь – и можешь – славить только себя» [Гиппиус 1992:252]. З. Гиппиус увидела в этом «глубокое – решительно ко всему – равнодушие»; по ее мнению, В. Брюсов мог с еще большим основанием заявить: «И все моря, все пристани я не люблю равно» [там же:252]. Любопытно, что та же З. Гиппиус, шокированная этими строками, предполагала, что дьявол – «непонятый Учитель Великой красоты» (обычная декадентская тема). Но если ее или Д. Мережковского размышления о «мудром искусителе» были всегда всерьез и в целом не выходили за рамки трагедийного христианского экзистенциализма, то поверхностного, незаинтересованного отношения В. Брюсова к мучительной для нее проблематике она, конечно, простить не могла.

Таким образом, мы видим, что в эстетико-философской системе русского символизма В. Брюсов играет исключительную роль – и, не в последнюю очередь, из-за своей иронической гносеологии: уникального для русской культуры умонастроения, выдающего в поэте ученика философов-классиков и парадоксальным образом превращающего его в предтечу постмодернизма.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Из моей жизни: Автобиографическая и мемуарная проза. М., 1994.
2. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т. I. М., 1973.
3. Гиппиус З.Н. Стихи и проза. Тула, 1992.
4. Лейбниц Г.В. Сочинения: В 4 т. М., 1982.

## **IRINA IVANOVA – IRONY AS A OF COGNITIVE METHOD IN V. BRUSOV'S ARTISTIC PHILOSOPHY**

The paper deals with the epistemological mechanism of symbolist irony in V. Brusov's collections of verses «Tertia Vigilia» and «Urbi et Orbi». The poet's aesthetic and philosophic relativism reveals the Russian modernist tendencies that would later crystallize in the Russian postmodernist aesthetic framework.