

«НА ПЛОТАХ»: К ВОПРОСУ О ПАСХАЛЬНОСТИ «ПАСХАЛЬНОГО РАССКАЗА» М. ГОРЬКОГО

И.С. Урюпин

Ключевые слова: М. Горький, «На плотях», пасхальный рассказ, религиозно-философский контекст, библейский текст в русской литературе.

Keywords: M. Gorky, «On Rafts», the Easter story, a religious and philosophical context, the Biblical text in the Russian literature.

В пасхальном номере «Самарской газеты» (№ 71, 2 апреля) за 1895 год был напечатан рассказ М. Горького «На плотях» с подзаголовком «I. Картина». В последующих изданиях появился другой подзаголовок – «Пасхальный рассказ», – тематически более определенный, но вместе с тем полемически заостренный по отношению к уже сложившемуся в русской литературе XIX века «жанровому канону» пасхального рассказа. Современники в целом благодушно оценили литературный опыт начинающего писателя: А.В. Амфитеатров даже назвал «На плотях» «chef-d’oeuvre изящного слова», по праву входящий «в триумвират к чеховской “Степи” и “Река играет” В.Г. Короленко» («Новое время», 1898, 27 мая [Леднева, 2006, с. 116]), да и сам А.П. Чехов горьковские «В степи» и «На плотях» считал «превосходными вещами, образцовыми, в них виден художник, прошедший очень хорошую школу» [Чехов, 1980, с. 11]. Однако никто из критиков совершенно не заострил внимание на весьма оригинальном и во многом противоречивом с точки зрения официальной церковности сюжете и пафосе рассказа, претендующего на статус пасхального.

Пасхальный рассказ как особый жанр русской словесности сформировался в середине XIX века и получил развитие в творчестве Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и др. Вместе с тем, по справедливому замечанию И.А. Есаулова, русской литературе и – шире – русской культуре с древнейших времен присущ особый «пасхальный архетип» как некий «род трансгисторических “коллективных представлений”», которые определяют национальную ментальность и проявляются в особом «*типе мышления*, порождающем целый шлейф культурных последствий» [Еса-

улов, 2004, с. 12]. Вековые религиозно-аксиологические устремления русского народа ко Христу, Его распятию и воскресению как средоточию человеческой истории, ее смыслу и оправданию, породили христоцентричность «русского мировоззрения», а потому «можно говорить о *пасхальной доминанте* как древнерусской словесности, так и русской литературы Нового времени, манифестируемой в произведениях авторов самой различной ориентации» [Есаулов, 2004, с. 47]. Онтологической основой пасхального рассказа становится не столько сюжетно-событийная канва новозаветных событий, связанных с крестным подвигом Сына Человеческого, Его победой над смертью и тленом, сколько сам дух Евангелия, величайшее нравственное учение Спасителя, Его проповедь добра, любви и милосердия. Не случайно первым опытом пасхального рассказа в России явилось «Светлое Христово Воскресенье» А.С. Хомякова, представляющее собой вольный перевод «Рождественской песни в прозе» Ч. Диккенса. Рождественский материал первоисточника, творчески переосмысленный русским поэтом-богословом, идеологом славянофильства, не стал препятствием для выражения пасхальной сущности отечественной культуры, сформировавшейся в лоне православной традиции, где «Воскресение Христово, Пасха является Праздником праздников и Торжеством из торжеств» [Закон, 1991, с. 685], ибо дает человеку и человечеству надежду на духовное возрождение. «Пасха как праздник освящения (ἐγκαίνια) всего сущего» [Аверинцев, 2005, с. 159], по замечанию С.С. Аверинцева, есть величайшее обновление человеческого духа. Именно поэтому жанровомотивирующей основой пасхального рассказа оказывается сюжет духовного преображения героя, «то есть уничтожение в себе “ветхого” человека, победа добра и любви над ненавистью и злобой, прощение своего обидчика, способность радоваться чужому счастью» [Козина, 2010, с. 378]. «Не законническое осуждение грехов ближнего, а надежда на благодатное и милостивое спасение его» [Есаулов, 2004, с. 47] составляет философско-этическое ядро пасхального рассказа, далеко не всегда соотношенного с календарной Пасхой (в отличие от рождественского рассказа, хронотоп которого обязательно связан с рождественскими праздниками).

Так, рассказ М. Горького «На плотях», никак сюжетно не приуроченный к христианской Пасхе, именуется писателем «пасхальным рассказом». Данное жанровое определение лирико-психологического очерка о семейной драме сплавщика Митрия, остро переживающего греховную связь своего отца Силана с собственной женой Марьей, на первый взгляд может показаться произвольным и даже кощунственным. На это указывает В.Н. Захаров: «На плотях» – «это антипасхальный рассказ, в котором все дано наоборот: язычество торжествует над христианством,

снохач Силан Петров возвеличен, христианский аскетизм его болезненного сына Митрия осмеян и отвергнут, сильный прав, слабый повержен, и во всем проступает упоение автора ницшеанскими идеями, а разрешается греховный конфликт “молитвенным” пожеланием не любви, а смерти ближнему» [Захаров, 1994, с. 259].

При всем объективно «неканоническом» сюжете, противоречащем изначальной жанровой модальности пасхального рассказа, утверждение об антихристианской направленности горьковского произведения, превозносящего языческое, плотско-греховное начало человека над его духовно-религиозной сущностью, не совсем корректно, тем более, что писатель не опровергает, а утверждает незыблемость и справедливость евангельской аксиологии: *«Один закон про всех: не делай такого, что против души твоей, и никакого ты худа на земле не сделаешь»* [Горький, 1977, с. 89]. Знаменитый моральный закон, о котором говорит Митрий, в сущности совпадает с «категорическим императивом», сформулированным И. Кантом в «Критике практического разума» («поступай так, чтобы ты всегда относился к человечеству и в своем лице, и в лице всякого другого также как к цели и никогда не относился бы к нему только как к средству [Кант, 1965, с. 270]»), который в свою очередь восходит к Нагорной проповеди и составляет квинтэссенцию нравственно-этического учения Христа: «Итак во всем, как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними, ибо в этом закон и пророки» (Мф. 7: 12). Справедливость и незыблемость этого закона открывается просветленной человеческой душе, в которой пробуждается «голос совести», ибо совесть – «как бы сама Божия сила, раскрывающаяся в нас в качестве нашей собственной глубочайшей сущности» [Ильин, 2006, с. 128]. Именно поэтому все в мире Митрий соизмеряет в соответствии с «душой» как некой божественной субстанцией, которой присуща высшая правда: *«Душа-то, брат, всегда чиста, как росинка. В скорлупке она, вот что! Глубоко она. А коли ты к ней прислушаешься, так не ошибешься. Всегда по-божески будет, коли по душе сделано. В душе ведь бог-то, и закон, значит, в ней. Богом она создана, богом в человека вдунута. Нужно только в нее заглянуть уметь»* [Горький, 1977, с. 89-90].

Рассуждения Митрия о Боге и душе, так удивившие работника Сергея (*«Где ж это ты, Митрий, нахватал такой мудрости, а?»*) [Горький, 1977, с. 90]), *«здорового детины в рыжей бороде»*, глубоко укорененного в своем земном естестве и бесконечно далекого от духовно-отвлеченных интересов *«сына сплащика, русого, хилого, задумчивого парня лет двадцати»* [Горький, 1977, с. 87], смиренно принявшего волю отца женить его на здоровой, пышущей страстью Марье, были во мно-

гом подготовлены народно-религиозным этическим учением о сохранении душевно-телесной чистоты в мире соблазнов и скорбей. Даже вступив в брак, Митрий не хотел нарушать свое целомудрие: *«Мне, мол, супротив души невозможно поступить... Дедушка Иван говорил – смертный грех это дело»* [Горький, 1977, с. 89], имея в виду плотское соитие. Но, «думая о “спасении души”, стремясь к “святости”, Митрий, по сути дела, встает на путь религиозного аскетизма и поклоняется Богу страдания и смерти» [Ханов, 2009, с. 126]. С этим утверждением В.А. Ханова вряд ли можно полностью согласиться, ведь, отрекаясь от чувственных порывов и животных инстинктов (*«Эх вы, - волки вы! <...> Эх вы! Звери, пакость рыкающие! <...> Брошу вас, волки безумные, – от плоти друг друга питаются вы»* [Горький, 1977, с. 91]), Митрий в мечтах устремляется в идеальный, гармоничный мир, где все устроено по Божеским законам и где царит всеобщая любовь. Этот мир горьковский герой жаждет обрести не за пределами земного бытия, а в действительности, хотя и романтически преображенной: *«Я, брат, осенью ныне на Кавказ, и – кончено! Господи! <...> А там иные люди, живы души их во Христе, и сердца их содержат любовь и о спасении мира страждут. <...> Есть иные люди. Видел я их. Звали меня. К ним и уйду»* [Горький, 1977, с. 91].

Именно *иные* – с точки зрения обыденного сознания Силана Петрова и ему подобных, живущих исключительно интересами плоти и чрева, – люди, устремленные к горнему миру, открыли Митрию иной путь – путь духовного обновления: *«Книгу святого писания принесли мне они. “Читай, говорят, человек божий, брат наш любезный, читай слово истинно!..” И читал я, и обновилась душа моя от слова божия»* [Горький, 1977, с. 91]. *«А что ж это за люди там, на Кавказе?» – вопрошал работник Сергей. – «Монахи? Аль, может, староверы? Они молоканы, что ли? А?»* [Горький, 1977, с. 91]. Но Митрий, совершенно далекий от «прения вер», не дал ответа и ушел в свои мысли: он поистине жаждал Божьего слова, которое, по учению молокан, было «духовным млеком, коим окормляется человеческая душа» [Христианство..., 1994, с. 287].

Приземленный Сергей, не способный проникнуть в неизреченные глубины Духа, в которые погрузился, отрешившись от мира соблазнов и страстей, Митрий, с усмешкой заметил: *«Думаешь все? Брось. Вредно это человеку. Эх ты, мудрец, мудришь ты, мудришь, а что разума-то у тебя нет, – это тебе и невдомек! Ха-ха!»* [Горький, 1977, с. 92]. Признавая только житейский рассудок и жестокую, циничную логику естества (*«Думы! Али это для простого человека занятие? Вон, глянь-ко, отец-от твой не мудрит – живет. Милует твою жену да посмеивается с ней над тобой, дураком мудрым. Так-то!»* [Горький, 1977, с. 92]), Сергей считает Митрия безумцем, но безумен сам мир, где господствуют

низменные инстинкты, где главенствует «воля к жизни» и «воля к власти», где нет места духовным порывам и жертвенному смирению. «Ибо мудрость мира сего есть безумие пред Богом» (1 Кор. 3: 19), – утверждал в послании к коринфянам апостол Павел. Безумство Митрия, слабого человека (в отличие от ухоря Силана Петрова и здоровой, дородной Марьки, живущих исключительно телесно-плотской жизнью), как ни парадоксально, оказывается его силой, но силой особого рода – кенотической. «Идея самоуничиженности Сына Божия» [Полный, 1992, стб. 1253], проецируемая в рассказе на самоуничиженность Митрия, выступает тем романтическим идеалом, во имя которого герой готов «уйти» из мира («*Уйду я! Навек уйду...*» [Горький, 1977, с. 93]). Горьковский Митрий, при всем скептическом отношении к нему автора, – исключительная личность, самозабвенный идеалист, обреченный на непонимание и осуждение окружающих.

Писатель, пребывавший в 1890-е годы под обаянием идей Ф. Ницше о сильной личности, в отличие от автора «Антихристианина» и «Так говорил Заратустра», антихристианским пафосом заражен не был и по-своему пытался совместить в своей философии жизни нравственно-этическое учение Евангелий и позитивистский взгляд на человека, избирающего свой путь к добру и правде. Плывущие «на плотах» по могучей и широкой реке жизни аскет Митрий и упивающиеся радостью земного бытия Силан Петров и Марья, осознающие свою греховность, но готовые искупить и оправдать ее («*Грех делаю, точно. Знаю. Ну что ж? Подержу ответ господу*» [Горький, 1977, с. 94]), для М. Горького равно прекрасны в своем *свободном* порыве к счастью. Дары свободы, столь различные для героев рассказа, суть дары жизни, обновленной и преображенной пасхальным светом. В пейзажной зарисовке, завершающей рассказ, автор представляет символическую картину возрождения природы: тучи, «собравшись в тяжелую, темную массу», «раздумчиво и неподвижно стояли над широкой рекой, точно выбирая путь, которым скорее уйдешь от живого солнца весны, богатого блеском и радостью» [Горький, 1977, с. 95]. Победа света над тьмой, жизни над смертью, духа над плотью и составляет главную идею рассказа М. Горького «На плотах», далеко не случайно названного писателем пасхальным.

Литература

- Аверинцев С.С. Образ Иисуса Христа в православной традиции // Аверинцев С.С. Собр. соч. Связь времен. К., 2005.
 Горький М. Рассказы. Пьесы. Мать. М., 1977.
 Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М., 2004.

Закон Божий / сост. прот. С. Слободской. Спасо-Преображенский Валаамский ставропигиальный монастырь, 1991.

Захаров В.Н. Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // Проблемы исторической поэтики: евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. 1994. № 3.

Ильин И.А. Путь духовного обновления. М., 2006.

Кант И. Собрание сочинений: В 6-ти тт. М., 1965. Т. 4.

Козина Т.Н. Пасхальный рассказ в русской словесности // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 6.

Леднева Т.П. Природа художественного мышления М. Горького в осмыслении его современников (Статья первая) // Вестник Удмуртского университета. 2006. № 5 (1).

Полный православный богословский энциклопедический словарь: В 2-х тт. М., 1992. Т. 2.

Ханов В.А. Фольклорно-мифологические аллюзии в рассказе М. Горького «На плотах» (образы Митрия и Силана) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2009. № 6 (2).

Христианство: Словарь. М., 1994.

Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем: В 30-ти тт. Письма: В 12-ти тт. М., 1980. Т. 8.

«КАК АЛЫХ БАБОЧЕК РАЗВЕРНУТЫЕ КРЫЛЬЯ...»: СИМВОЛИКА МАКОВ В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО

Л.Ю. Парамонова

Ключевые слова: символ, маки, горение, катарсис, смерть.

Keywords: symbol, poppies, burning, catharsis, death.

Как и в более ранние периоды, в эпоху Серебряного века флористические символы в литературе и искусстве играли одну из немаловажных ролей, раскрывая глубинные смыслы поэзии и увлекая читателя в многовековые сплетения ассоциаций, аналогий и аллегорий. Традиционно цикл роста цветка в символизме связан с человеческой жизнью – «существование символического человека изображается через посредство «цветочного», причем одну из центральных ролей здесь играет мистическое выражение «расцвета», как некоей инициации или пробуждения», – пишет Ханзен-Леве [Ханзен-Леве, 2003, с. 600]. Любой цветок, таким образом, вбирает в себя дополнительную семантику жизненного цикла человека: рождения, жизни и смерти.

В данной статье мы обратимся к образу мака, столь выразительно представленного в лирике И. Анненского. В искусстве символизма мак изначально воспринимается как «цветок зла». Это обусловлено развитием метафорики мака со времен античности – в мифах и фоль-

клоре происхождение мака неизменно связано со смертью и пролитой человеческой кровью. Но, как и все символы, образ мака многогранен. Мы можем встретить изображение мака на картинах А. Мухи и М. Врубеля, в живописи импрессионистов, в литературе – уже в названиях пьесы З.Я. Гиппиус «Маков цвет», книги стихов Ф. Сологуба «Алый мак». В чем заключается своеобразие символического значения данного образа в лирике И. Анненского?

Метод Анненского индивидуален, неповторим, что сразу было отмечено критиками. Л.Я. Гинзбург, исследуя творчество поэта, назвала главной его особенностью тонкий психологизм [Гинзбург, 1964]. Каждый его образ, каждая строчка пронизаны глубоким чувством восхищения и муки, ибо красота у него неотделима от боли и познается только через страдание. «В поэзии Анненского устанавливается диалог лирического субъекта с каждым предметом, каждым материальным явлением. Но Анненский остро чувствует несовершенство, быстротечность и обреченность земной жизни. Человек в его поэзии бессилен и так же подвержен Року, как и все сущее» [Барковская, 2010, с. 70]. Отсюда – неоднозначность и амбивалентность символов у поэта, любовь к ярким краскам, метафорам и контрасту. На приеме контраста и выстроено стихотворение «Маки» из «Трилистника соблазна»:

*Веселый день горит... Среди сомлевших трав
Все маки пятнами – как жадное бессилье,
Как губы, полные соблазна и отрав,
Как алых бабочек развернутые крылья.
Веселый день горит... Но сад и пуст и глух.
Давно покончил он с соблазнами и пиром, –
И маки сохлые, как головы старух,
Осенены с небес сияющим потиром*
[Анненский, 2014, с. 95].

Стихотворение начинается образом огня: «Веселый день горит». Поэт пишет картину, подобно импрессионистам, нанося на «холст» яркие мазки цвета. Вспомним известные «Маки в Аржентале» К. Моне, «Маковое поле» Г. Климта, «Красные маки» М. Кассат – то же самое буйство цвета мы видим и у Анненского. Неоднократно В. Брюсов сравнивал манеру письма Анненского с техникой импрессионистов – он точно также передает в своих стихах впечатление, изображая мир «таким, каким < он ему > кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг» [Брюсов, 1973, с. 124]. Иллюзию живописной картины создает отсутствие в первой строфе глаголов, в

описании макового поля Анненский не использует ни одного слова, указывающего на действие. Читатель как бы созерцает открывшуюся перед ним картину. Дополняет эффект строчка *«Все маки пятнами»* – картина расплывается, приобретает характерную структуру живописного полотна с его красочными переливами. Строчки стихотворения словно подсвечены красным пламенем цветущих маков. На поддержание колорита стихотворения влияют и образы, используемые автором: это огонь, кровь, губы, *«алых бабочек развернутые крылья»*. Несмотря на практическое отсутствие глаголов, в стихотворении нарастает ощущение активного действия, процесса: день горит, полыхая пламенем, маки цветут, бабочки разворачивают крылья. Ярко прочерчены Анненским эротические образы: здесь *«губы, полные соблазна и отрав»*, *«алых бабочек развернутые крылья»*, *«сомлевшие травы»*, *«жадное бессилье»*. В этом свете мотив горения воспринимается по-новому – это не просто огонь цветения, огонь жизни, но уже – горение в его психологической коннотации, буйство чувств, страсть, состояние экстаза. Огонь, и губы, и алые бабочки – все эти образы, как и маки, насыщенно красного, яркого цвета. А. Белый пишет о красном как о Марева, Адском огне: *«Здесь нельзя оставаться. Здесь сгоришь»* [Белый, 1994, с. 204]. И чувства, уподобленные огню, губительны, разрушительны, как само пламя огня: потому это уже не красный, но «огненный цвет всепожирающей страсти», «огненное искушение» [Белый, 1994, с. 204]. (Не случайно стихотворение «Маки» помещено поэтом в «Трилистник соблазна»). Семантика красного цвета переносится и на маки – пламенеющие цветы любви и страсти, символизирующие ее (любви) недолгий, но яркий, как вспышка огня, век. Если обратиться к греческой мифологии, мак, по поверьям, символизировал силу любви – он вырос из слез Афродиты, узнавшей о смерти Адониса [Сурина, 2010, с. 88]. В образе мака тесно переплетаются мотивы любви (горения) и смерти – это и плач по любви, по ее быстротечности, и настоящее оплакивание умерших. Мак как цветок огня, как символ горения амбивалентен по своей природе: он содержит в себе как жизнь, цветение, буйство процесса и всежигающую страсть, так и все ипостаси смерти – опустошение души после «пожара чувств», завершение цветения, жизненного цикла и смерть как таковую. Причем «пожар души» здесь трактуется неоднозначно – не только как горение чувств, но «как выражение высшего воодушевления и энтузиазма духовной души, состояния высшей интенсивности жизни» [Ханзен-Леве, 2003, с. 304].

Красный цвет в стихотворении выступает как символический цвет жизни и физиологический цвет крови. Символика крови тесно

связана с семантикой самих маков: в христианской литературе существует мотив маков, растущих на крови распятого Христа, в Германии бытует поверье, будто мак растет особенно пышно на полях бывших сражений [Сурина, 2010, с. 89]. В таком свете цветок становится символом крови убитых, которая поднимается из земли и напоминает о душах погибших. И потому столь ярко пламенеют кровавые маки. Но даже кровавый цвет в стихотворении Анненского пронизан воздухом и светом. Это не плотный, душно-кровавый цвет, это именно цвет огня, а огонь невозможен без воздуха. Мотив огня, горящего дня образует то самое Марево, о котором писал А. Белый: мы видим картину не в четких линиях, а как будто сквозь дымку, через прозрачную рябь, которая образуется обычно в жарком летнем воздухе от движения огня и дыма. И все цвета поэт изображает сквозь эту дымку, придавая им прозрачность, неустойчивость, словно у отражения в воде: огненные маки, алые бабочки, травы. Заметим, что нигде у Анненского нет указания на зеленый цвет поля, а ведь маковое поле непременно зелено-красное! Лишь образ *«сомлевших трав»* в начальной строчке косвенно отсылает нас к цельной картине макового поля со всеми его цветами. Уместно вспомнить Гете, писавшего некогда, что «свет, попадающий в глаз, пройдя через мутную среду, принимает, в зависимости от меньшей или большей мутности среды, желтый, желто-красный или красно-пурпурный» [Гете, 1957, с. 130]. Отсюда можем предположить, что рисуемая Анненским картина макового поля, преломляясь сквозь полупрозрачную рябь воздуха и огня, и видится красной, огненной, без дополнительных оттенков. Потому поэт сознательно не использует зеленого цвета трав и небесного голубого в изображении картины поля, чтобы усилить эффект «горения».

Итак, красный цвет, а наравне с ним и маки, символизируют горение, дикий пир перед смертью; как недолговечно пламя огня, как недолговечны хрупкие бабочки, так быстро отцветают маки, так быстро проходят чувства и так быстро проходит жизнь. Не случайно существует поговорка: «сгорел, как маков цвет». Все эти мотивы, собранные воедино, дают нам картину трагической мимолетности жизни. В первой строфе стихотворения Анненский изображает вспышку – тот самый момент расцвета, цветения – всего живого на земле от полевого мака до человеческой жизни.

Вторая начинается с того же образа горящего дня, но здесь кардинально меняется само ее наполнение. Семантика огня – разрушение, и эти строчки у Анненского все подчинены тематике умирания, смерти. Они выстроены на контрасте с первой строфой. День по-

прежнему *«горит»*, но поэт больше не использует ярких красок, Анненский рисует картину того самого опустошения, которое оставляет за собой огонь – мы как будто видим догорающее, остывающее пепелище: *«сад и пуст и глух», «покончил с соблазнами и пиром»*. По контрасту с первой яркой частью, стихотворение наполняется оттенками черного цвета: *«маки сохлые»* (головки мака, как известно, черного цвета), пустой и глухой сад. Сам образ пепелища нагнетает черные, дымовые тона. Обращаясь к семантике черного цвета, Кандинский писал: «Черный цвет звучит как Ничто без возможностей, мертвое <...> как вечное безмолвие без будущности и надежды, черный является беззвучной краской» [Кандинский, 1992, с. 73]. Отсюда и мотив тишины, немоты, окутавшей сад после веселого пира, глубокое молчание после вспышки страсти.

Анненский создает ощущение цвета и на фонетическом уровне. В стихотворении отчетливы ассонансы на [а]: трав, маки, пятнами, жадное, соблазна, отрав, алых бабочек, сад. Звук [а] в фоносемантике – красный, реже он вызывает ощущение черного [Казарин, 2004, с. 262]. Если в первой строфе стихотворения повторение звука [а], подкрепленное образами огня, маков, губ, ощущается красным, пылающим, то во второй части, где *«сад и пуст, и глух»*, строчки наполняются дымом и чернотой остывающего пепелища – звук, соответственно, воспринимается черным.

Дикая пляска огня закончена, отцвели маки, прошла страсть, в этой строфе экстатические мотивы сменяются мотивами сна и смерти. Эти два мотива изначально заложены в мифологии мака – в древнегреческих мифах мак неизменно сопутствовал образам двух братьев – Гипноса и Танатоса, первый из которых «неслышно носится на своих крыльях над землей с головками мака в руках и льет снотворный напиток» [Сурина, 2010, с. 88]. Состоянию сна в данном стихотворении можно уподобить молчание пустого сада. Это полусон, полусмерть, пограничное состояние перехода в небытие. Следует отметить, что мак в поверьях славится как источник опиума, болезненного сладкого дурмана, наркотического сна. Подобному наркотическому дурману можно уподобить состояние «сна» в стихотворении. В сочетании с мотивом огня, горения, страсти мак предстает в свете иллюзорном, как обманчивый дурман, сладкая отравка, которая манит, воспламеняет и сжигает, оставляя после себя горечь и утомление – тот самый «сон». Однако на передний план выходит мотив смерти – образы пустого сада, сохлых маков – все говорит в стихотворении о конечности бытия, о переходе из расцвета в упадок, в ничто. Яркая метафора – маки «как головы старух» неизбежно подчеркивает ту же

тематику – в греческой мифологии головки маков часто олицетворяли головы людей. Бог смерти Танатос изображался древними греками с маковым венком на голове. В Нидерландах в XV–XVI веках мак называли «цветком смерти», обозначающим границы мира иного – маки росли, по поверьям, на могилах и в местах, несущих энергетику смерти [Сурина, 2010, с. 90]. Поэтому далеко не случаен этот мотив в стихотворении Анненского. Образ огня, противопоставленный пустому саду, актуализирует танатический мотив потухшего факела¹, в роли которого здесь выступают маки в саду. Таким образом, две части стихотворения контрастно сочетаются – как воплощение жизни и смерти.

Особо стоит оговорить финал стихотворения. Сохлые головы мертвых маков «осенены с небес сияющим потиром», что вносит семантику обновления, повторения. Потир – сосуд для причастия, таким образом, небо как будто благословляет маки на перерождение, на будущую весну. В этой связи актуализируется еще одна линия смысла, связанная с маком – плодородие². В этом свете вспышка цветения маков видится как символ зарождения новой жизни, ее продолжение и повторение из поколения в поколение. Не случаен и выбор цвета, Анненский не просто рисует оттенки, в которые окрашены цветы мака, но нагружает их глубоким символическим значением: красный, воплощающий в себе жизнь, кровь, страсть, экстаз и черный – олицетворяющий смерть, пепел, состояние немоты, сна. Главный символ стихотворения, огонь, подчеркивает союз красного и черного. «Дух огня», – пишет Ханзен-Леве, – сверкает как черным, так и красным, оба эти цвета обозначают амбивалентность Танатоса и Эроса» [Ханзен-Леве, 2003, с. 470]. Огонь, несущий смерть – символ мучения, страдания. Но, по словам самого Анненского, «идея смерти всегда привлекала поэтов», потому что «поэт влюблен в жизнь и <...> смерть для него лишь одна из форм этой многообразной жизни» [Анненский, 2014, с. 189]. Потому огонь несет в себе семантику не только мучения, но и очищения, перерождения, следовательно, процесс горения в стихотворении есть катарсис – высшая мера наслаждения, принимаемая через страдание. Так рождается формула Анненского – мука, уравновешенная красотой. Символически здесь и «сияющий потир», словно знаменующий собой катарсическое состояние, возникающее в результате сгорания, духовный экстаз, завер-

¹ В античной мифологии бог смерти Танатос изображался в виде юноши с маковым венком на голове, гасящим опрокинутый факел [Сурина, 2010, с. 88].

² Мак в греческой мифологии служил постоянным атрибутом Геры, богини плодородия [Сурина, 2010, с. 89].

шающий стихийность витальных влечений человеческой души. В этом свете и мотив замирания жизни, сна может быть трактован как «небесная осененность» – благословление, усыпление как облегчение, покой¹.

Таким образом, данное стихотворение представляет собой единую неделимую метафору человеческой жизни, ее мимолетности и быстротечности. Образ мака у Анненского вбирает в себя множество мифологических смыслов, на которые накладываются символические и колористические ощущения поэта. Стихотворение построено на контрасте красного и черного, символизируя полярность жизни и смерти, горения и затухания, страсти и опустошения, эротизма молодости и уродства старости (сравним, *«губы, полные соблазна и отрав»* и *«сохлые, как головы старух»*). Маки Анненского – это единство противоположностей, Эроса и Танатоса, плодородия и бесплодности, умирания и возрождения. Символ той самой красоты, постижение которой возможно только через страдание.

Литература

- Анненский И.Ф. Великие поэты мира. М., 2014.
Анненский И.Ф. Книга отражений. Вторая книга отражений. М., 2014.
Барковская Н.В. Поэзия Серебряного века. Екатеринбург, 2010.
Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
Брюсов В.Я. Далекие и близкие. Статьи и рецензии // Брюсов В.Я. Собрание сочинений. М., 1973. Т. 6.
Гете И.В. Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957.
Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1964.
Казарин Ю.В. Филологический анализ поэтического текста. Екатеринбург, 2004.
Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992.
Сурина М.О. Цвет и смысл в искусстве, дизайне, архитектуре. Ростов-на-Дону, 2010.
Ханзен-Леве А. Мифопоэтический символизм. СПб, 2003.

¹ В греческой мифологии Деметра была усыплена с помощью цветов мака с целью облегчить ее страдания по пропавшей дочери [Сурина, 2010, с. 88].