

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

И.С. Урюпин

Ключевые слова: М. Горький, «На платах», 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 платах» с подзаголовком «И. 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 платах» «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 платах» 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. Есаурова, русской литературе и – шире – русской культуре с древнейших времен присущ особый «пасхальный архетип» как некий «род трансисторических “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 только 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 переосмыслиенный 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 (έγκαίνια) 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 соотнесенного с календарной Пасхой (в отличие от рождественского рассказа, хронотоп которого обязательно связан с рождественскими праздниками).

Так, рассказ М. Горького «На платах», 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 платах» – «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, пре-возносящего 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 же это ты, Митрий, нахватал такой мудрости, а?*» [Горький, 1977, с. 90]), «*здравого детини в рыжей бороде*», глубоко укорененного в своем земном естестве и бесконечно далекого от духовно-отвлеченных интересов «*сына сплавщика, 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 питаетесь 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, осеню ныне на Кавказ, и – кончено! Господи! <...> А там иные люди, живы души их во Христе, и сердца их содержат любовь и о спасении мира стражедут. <...> 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?*» – спрашивал рабочий 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 млечом, коим окормляется человеческая душа» [Христианство..., 1994, с. 287].

Приземленный Сергей, не способный проникнуть в неизреченные глубины Духа, в которые погрузился, отрещившись от мира соблазнов и страстей, Митрий, с усмешкой заметил: «*Думаешь все? Брось. Вредно это человеку. Эх ты, мудрец, мудриши ты, мудриши, 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 общества («*Думы! Али это для простого человека занятие? Вон, глянь-ко, отец-от твой не мудрит – живет. Милует твою жену да посмеиваеться 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. Плыущие «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 преображеной 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 осмыслиении 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 солнечных 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. Сточки 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 Мареве, Адском огне: *«Здесь нельзя оставаться. Здесь сгоришь»* [Белый, 1994, с. 204]. И чувства, уподобленные огню, гибельны, 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 всесжигающую 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»* [Ханцен-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 ассоциансы 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 отрава, 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]. Поэтому 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. Символичен здесь и «сияющий потир», словно знаменующий собой катарическое 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].