

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

ПРОМЕТЕЙ И ЛЮЦИФЕР В ТВОРЧЕСТВЕ КОНСТАНТИНА БАЛЬМОНТА

© 2008 г. Э. Метц (Бельгия)

В статье рассматривается характер, функции и взаимоотношение образов Прометея и Люцифера в поэзии и литературно-критических статьях К. Бальмонта на фоне древнего мифа и его “неомифологической” трактовки в русской и мировой литературе.

The article presents the character, functions and interpretation of Prometheus and Lucifer in the poetry and essays of Konstantin Balmont against the background of the ancient myth and its neomythological interpretation in Russian and world literature.

Начиная с трагедии Эсхила миф о Прометее получил широкое распространение в мировой литературе. Достаточно назвать хотя бы таких писателей, как Кальдерон, Гете, Шелли. Мифологический герой при этом часто символизирует борьбу за духовную свободу и научный прогресс. Образ Люцифера в литературе встречается реже (здесь следует упомянуть драму “Люцифер” И. ван ден Вондела и драму “Каин” Байрона), но по своему богоборческому и даже сверхчеловеческому характеру он сопоставим с Прометеем – “носителем огня”.

В предлагаемой статье рассматриваются характер, функции и взаимосвязь обоих персонажей в поэзии и литературно-критических статьях Константина Бальмонта на фоне древнего мифа и его “неомифологической” трактовки в мировой и русской литературе¹. Творчество Бальмонта в связи с этой темой представляет особый интерес благодаря отражению в нем разных философско-оценочных систем и наличию разных поэтических интерпретаций – от народнического “прометеизма” до эстетического индивидуализма и декадентского демонизма.

1. Прометей народнический и декадентский

Известно, что на значительную часть ранних русских символистов повлияли – в общественно-политическом плане – идеалы народничества и – в художественном плане – поэтика “гражданской лирики” (Некрасов, Надсон). Это особенно заметно в стихотворениях 1880–начала 1890-х годов Минского, Мережковского и самого Бальмонта.

¹ О “неомифологическом” характере русского символизма см. [1, с. 59–96].

Не случайно, что именно эти три поэта не раз обращались к образу Прометея².

Революционные убеждения Бальмонта подтверждаются биографией поэта: будучи школьником, он участвовал в народовольческом “кружке образования”, за что в 1884 г. был исключен из гимназии [5, с. 16–18]. Однако к догматическому марксизму он никогда не примыкал. Уже в 1918 г., в своей брошюре “Революционер я или нет?”, он откровенно назвал социализм “убогою выдумкой” и “совершенным нарушением свободы личности” [6, с. 11]. Ему гораздо ближе была позиция левых анархистов, с идеями которых он ознакомился в 1880-е годы, прочитав книгу “Современный социализм” (“Le socialisme contemporain”) бельгийского ученого Э. Лавеле [6, с. 11–12]. Отца анархизма, Бакунина, Лавеле хвалил за то, что он – “современный Прометей, приносящий людям свет и правду” [7, р. 306]. Подобное же представление об истинном революционере выражается и в упомянутой брошюре, где Бальмонт пламенно защищает идею “революции духа”, воплощаемую смелым, самостоятельным человеком. Интересно, что революционер в его глазах – это своего рода сверхчеловек, гений, деятельность которого ассоциируется с творческой работой вообще: “Гений и крупный талант почти всегда ломает старое и создает новое” [6, с. 4]. Образ Прометея как сильной личности с чертами гениального художника характерен для творчества Бальмонта 1890-х годов. Вернемся, однако, к са-

² См. стихотворение “Прометей” (1883) Николая Минского [2, с. 123]. Позднее, в 1907 г., Минский также включит в свое собрание сочинений поэму под названием “Счастье Прометея” (см. о ней [3, с. 239–241]). Дмитрий Мережковский опубликовал в 1886 г. стихотворение “Порой, как образ Прометея”, написанное в надсоновской традиции [4, с. 121]. В 1891 г. появился его перевод “Скованного Прометея” Эсхила [4, с. 429–466].

мым ранним его стихотворениям, датированным серединой 1880-х.

В 1885 г. 19-летний Бальмонт передал В.Г. Короленко тетрадь со своими первыми стихотворениями, пейзажными (в духе Фета) и гражданскими. По мнению Короленко, гражданские стихи Бальмонта были менее удачны, “холоднее” стихов о природе [8, с. 207]. Стоит, однако, обратить внимание на одно из этих стихотворений, опубликованное недавно П.В. Куприяновским, где образ Прометея встречается впервые:

Как Прометей, прикованный к скале,
Уничужден был небесами,
Так наш народ в своей родной земле –
Невольник, скованный цепями.
Но если скинет цепи Прометей,
На мир он мощным взором взглянет,
И если вырвется народ наш из цепей,
Титаном светлым он восстанет [5, с. 26].

Прометей в этом стихотворении отождествляется не с индивидуальной личностью, а с народом, что для литературной традиции довольно необычно. Этим “коллективистским” толкованием Бальмонт до известной степени предвосхищает изображение рассматриваемого мифологического героя в советской поэзии. Например, в стихотворениях и поэмах таких украинских поэтов 1930–1940-х годов, как Тычина, Малышко, Сосюра, Руденко, Прометей является символом восставшего народа, который сам создает свою историю [3, с. 247]. В отличие от названных поэтов, у Бальмонта освобождение народа-Прометея, естественно, только ожидается. Поэтому его стихотворение окрашено в трагические тона, характерные, впрочем, для всех текстов поэта, связанных с образами Прометея или Люцифера.

Образ Прометея как сильного индивидуума в творчестве Бальмонта впервые встречается в стихотворении “О, нет, не даром ты страдал”. Оно было опубликовано в 1892 г. в литературном альманахе газеты “Русские ведомости”, напечатанном в помощь жертвам массового голода в России. Поэт в этом стихотворении обращается к анонимному борцу за справедливость, называемому им “новым Прометеем”. Страдания этого человека представляются ненужными, потому что в нем горит прометеевский огонь революции:

В твоей душе огонь горит,
Огонь священный Прометея!
Иди смелей! Он, пламенея,
Тебе дорогу озарит!
Лелей в груди негодование,
Бичуй порок, на зло восстань,
Все одряхлевшие преданья
Зови скорей на бой и брань! [9, с. 187]

Бросается в глаза подзаголовок “(С норвежского)”, создававший впечатление, что речь идет о переводе. Вероятно, это спасло стихотворение от цензуры (хотя впоследствии оно не публиковалось). Выбор Бальмонтом именно “норвежского” совершенно не случаен: это язык Генрика Ибсена, который получил известность в России последней четверти XIX в. как писатель явно антибуржуазного толка. Ранние русские символисты считали Ибсена одним из великанов “нового искусства”, и Эллис позднее (в 1910 г.) назвал его “Прометеем символизма” [10, с.331]. Бальмонт тоже увлекся норвежским писателем: ради него стал изучать норвежский язык. В 1892 г. он перевел с норвежского написанную Генриком Йегером биографию Ибсена вместе с фрагментами драматических произведений “Бранд” и “Привидения” (большая часть тиража этой книги была конфискована царской цензурой) [11]³. В Ибсене – бывшем для Бальмонта “тогда наибольшим любимцем” [13, с. 556] – поэта привлекали прежде всего две черты, которые можно обозначить как “прометеевские”: воля независимой, сильной личности и стремление к правде и свободе. В биографии переводчик дал своеобразный комментарий к пьесе “Бранд” в виде собственного стихотворения (“Скиталец, после долгих лет разлуки...”), навеянного, как он писал, “непосредственным изучением” драмы [11, с. 287]. В стихотворении протагонист пьесы Бранд, ведущий безнадёжную борьбу с трусостью и легкомыслием, напоминает поэту о его “бедной юности”. Однако этим настроениям в последней строфе противостоит общественный героизм:

Но прочь тоска! Теперь скорбеть не время!
Иду я в мир избранником небес,
Иду подъять печали общей бремя,
Пробить тропу чрез темный, дикий лес! [11, с. 287]

Образ “избранника небес” придает стихотворению мессианский характер, а его герой как бы колеблется между Христом, берущим на себя грехи человечества (предпоследняя строка), и сыном небес Прометеем, дарующим человечеству знания и культуру (последняя строка). Обе эти символические фигуры можно связать с последней сценой “Бранда”, где, с одной стороны, цыганка Герд сравнивает протагониста с Христом и, с другой стороны, какой-то неопределенный персонаж старается убедить Бранда в том, что его борьба и страдания были напрасными, так как народ все равно живет в темноте. Бранд возражает ему словами, отсылающими к фигуре Прометея: “Один может давать свет многим!” (“En kan give lys til mange!”) [14, p. 158].

³ Подробнее о восприятии ранним Бальмонтом скандинавской литературы см. [12].

Общественный пафос Бальмонта проявляется отчасти и в его книгах более позднего периода, когда он уже считался предводителем русских декадентов. Я имею в виду не сборники его политических стихов (“Стихотворения”, “Песни мстителя”), созданные под впечатлением революции 1905 г., а книги, демонстрирующие в основном поэтический импрессионизм Бальмонта и его увлечение декадентскими темами. Так, в сборнике “В безбрежности” (1895), в разделе “Между ночью и днем”, содержащем стихи, построенные – в символистском духе – на контрастах и промежуточных моментах между светом и тьмой, есть стихотворение “Последняя мысль Прометея”, тематически примыкающее к творчеству Бальмонта 1880-х годов. Стихотворение посвящено другу Бальмонта, Петру Федоровичу Николаеву. Этого человека можно узнать в лирическом герое, сопоставляемом с Прометеем. Николаев, который был одним из лидеров революционного движения каракозовцев, лично познакомился с поэтом во второй половине 1880-х годов, по возвращении из двадцатилетней сибирской ссылки.

В отличие от упомянутых выше, стихотворение “Последняя мысль Прометея” не касается суровых условий, в которых живет народ, и не призывает к борьбе со злом. Однако посвящение Николаеву создает несомненный социально-критический оттенок, хотя и со светлым, положительным содержанием: в первой половине этого стихотворения, состоящего из четырех спенсеровых строф, описывается пребывание Прометея, политического заключенного, в тюрьме, тогда как последние две строфы изображают его жизнь на свободе. Причем вплоть до последних строк в стихотворении отсутствуют прямые указания на классический миф о Прометее. Примечательно, например, что лирический герой не прикован к скале, а заключен в мрачной тюрьме. Образная структура стихотворения определяется оппозициями *тьма–свет* и *тишина–звук*. Прометеевская фигура находится “[в]дали от блеска дня, вдали от шума”; тюремщик молчит угрюмо, и единственное, что слышит заключенный – это эхо своего собственного крика [15, с. 121]. Во второй строфе мотив света связывается с мифологемой огня как классическим атрибутом Прометея:

В уме вставали мысли прежних дней
И гасли вновь, как беглые зарницы,
Как проблески блуждающих огней,
Как буквы строк сжигаемой страницы [15, с. 122].

Образ орла, выклеывающего печень Прометея, воспроизводится опосредованно – через страшные сны лирического героя: перед глазами заключенного тянутся “вереницы / Насмешливых кроваво-смутных снов; / Как хищные прожорливые птицы” [15, с. 122]. Эти стихи, по всей вероят-

ности, были вдохновлены знаменитой драмой П.Б. Шелли “Освобожденный Прометей”, над переводом которой Бальмонт работал в середине 1890-х годов (речь о них пойдет немного позже). В первой сцене этого произведения, в стихах 34–38, появляется не только “крылатый пес небес” (*heaven’s winged hound*: метафора орла, восходящая к Эсхилу), но и вереницы безобразных видений – насмешливые призраки из области сна: “and shapeless sights come wandering by, / The ghastly people of the realm of dream, / Mocking me: <...>” [16, p. 208].

Третья строфа показывает внезапное освобождение, которое, в отличие от традиционного мифа, происходит без посторонней помощи: само страдание приводит к спасению: “Кипучие и жгучие страдания / Взлелеяли сверкающий венец” [15, с. 122], причем мотивы горения и огня в очередной раз напоминают миф о Прометее.

Мотивы света и звука полностью разворачиваются в конечной строфе:

И вот я вновь живу среди людей,
Под солнцем ослепительно-лучистым.
И вижу я детей, моих детей,
Внимаю в полдень птичкам голосистым,
Роптанью трав, струям кристально-чистым. –
Но я опять вернулся бы в тюрьму,
К уступам скал, безжизненным и мглистым,
Когда бы знал, что, выбрав скорбь и тьму,
Я с чьей-нибудь души тяжелый грех сниму! [15, с. 122]

Изображение Прометея как отца, во-первых, намекает на связь между поколениями, во-вторых, является эхом старого представления о Прометее как творце людей⁴, что придает ему черты божества. Главная функция мифологического героя в конце стихотворения заключается в отождествлении его с фигурой Христа – тенденция, на которую уже было указано выше в связи со стихами, написанными по поводу “Бранда”. То, что лирический герой готов пожертвовать своим индивидуальным счастьем ради благополучия человечества, превращает его в идеальный трагический тип. В предисловии к своему переводу “Освобожденного Прометея” Шелли, датированном 24 декабря 1894 г., Бальмонт сам обратил внимание на упомянутое сходство (а именно в контексте Эсхилова Прометея): “И это добровольное принятие на себя страдания за других не сближает ли таинственно гордый образ Прометея с божественным ликом Христа?” [18, vi]. Правда, подобное отождествление вовсе не было новым: еще в средневековые некоторые отцы церкви видели в пытке Прометея прообраз стра-

⁴ Эта идея, заново введенная Лукианом, стала существенным элементом литературного мифа о Прометее, с тех пор, как к ней обратился И.В. Гете; см. [17, p. 20, 120].

сти Христовой и смерти на кресте [17, р. 110]. “Сверкающий венец” в третьей строфе рассматриваемого стихотворения приобретает функцию атрибута Христа-Прометея благодаря ассоциации с терновым венцом. Причем – по сравнению со стихотворением о Бранде – зло обретает здесь метафизический смысл. Тогда как “новый Прометей” в первом стихотворении борется с одряхлевшими традициями, из-за чего его борьба носит прежде всего общественный характер, во втором стихотворении речь идет о “тяжелом грехе”, лежащем на душе человека. Идея греха сближает “Последнюю мысль Прометея” с представлением о зле как проблеме универсальной, вечной, укорененной в литературно-мифологической традиции еще со времен Эсхила [17, р. 69].

Как в последнем, так и в двух предыдущих стихотворениях, Прометей не столько дитя богов, сколько человек из плоти и крови (в первом случае это подсказывается уже самим названием “Последняя мысль Прометея”, которое подразумевает смертность лирического субъекта). Бальмонт в этом плане продолжал гетевскую традицию, где Прометей изображается как восставший человек с чертами сверхчеловека [17, р. 124–125]. Именно сверхчеловеческое начало в изображении древнегреческого героя особенно сильно акцентируется у Бальмонта к исходу 1890-х годов и позволяет говорить о близком декадентам ницшеанском герое, стремящемся за пределы добра и зла. Примером такого понимания Прометея является статья Бальмонта о Фаусте, опубликованная в 1899 г. в марксистском журнале “Жизнь”. Фауст, Дон Жуан и Прометей здесь ставятся в один ряд, как “три наиболее интересные образа из галереи главных типов, имеющих общечеловеческий характер” [19, с. 174]. Термин “общечеловеческий” в данном контексте, видимо, скорее относится к категории потенциального, чем к категории реального: речь идет о заложенных в человеке способностях, которые могут развиваться в большей или меньшей степени. Соответствующая этой точке зрения идея сверхчеловека – человека, принадлежащего будущему, но реализующего себя в настоящем, – характерна для того термина, который Бальмонт считал общим для трех названных типов, а именно – “демонизм”. Сущность демонизма поэт в этой статье определил как “стремление выйти за пределы своего собственного ‘я’, жгучее желание *преступить возможность*” [19, с. 174]. На первый взгляд, демонизм может показаться несовместимым с еще недавно увлекавшими Бальмонта идеалами народничества. Однако в глазах поэта в обоих случаях перед нами – сверхчеловек, соответственно, в индивидуальном или в коллективном смысле. Важную роль при этом играет и ницшеанская “любовь к судьбе” (*amor fati*): по мнению Баль-

монта, Прометей, Фауст и Дон Жуан “могут кончить только трагически, или они перестанут быть собой” [19, с. 175].

В 1899 г. в шестом томе (из семи запланированных) собрания сочинений П.Б. Шелли (1893–1899) вышел бальмонтовский перевод “Освобожденного Прометея”. Бальмонт считал эту лирическую драму лучшим произведением Шелли, и о переводе его писал своей матери 16 августа 1895 г.: “[о]дна эта вещь по своему литературному значению будет равняться всему, что я уже успел сделать” [20, л. 32]. Предисловие к переводу представляется особо интересным из-за своеобразного осмысления фигуры Прометея на фоне мировой литературы. Раскрывая характер Прометея у Эсхила, Кальдерона, Гете, Байрона и Шелли, переводчик выявляет его сверхчеловеческую суть. Так, о герое “Прикованного Прометея” Эсхила говорится, что он – “не бог и не человек, он гигант, уходящий за пределы обычного” [18, vii]. О трех сохранившихся фрагментах гетевской лирической драмы “Прометей” он писал, что, взятые в целом, они отличаются своим “по-немецки жестким и безвкусным” характером, за исключением, однако, третьего отрывка, “в котором Гете, этот успокоенный титан с орлиным взором, вырастает во весь свой рост” [18, xii]. (Бальмонт при этом, видимо, отождествлял Гете с фигурой самого Прометея, что, впрочем, находится в соответствии с эстетическими взглядами немецкого писателя [21, S. 12–18].) Поэт имел в виду тот фрагмент, где Прометей провоцирует божество и борется с ним: “*Ich dich ehren? Wofür? / Hast du die Schmerzen gelindert / Je des Beladenen? <...>*” [22, S. 30].

Исключительно высокую оценку Бальмонт дал в своем предисловии самому автору “Освобожденного Прометея”. С характерным для него энтузиазмом он написал: “На фоне прометеевской легенды он [Шелли] создал целый мир образов, изысканно-прекрасных и соединенных между собою в гармонических сочетаниях, развернул блестящей многоцветной тканью целое мирозерцание, дал нам догмат, завещал нам символ веры” [18, xvi]. Содержание этого символа веры заключается в волюнтаризме, который позволил бы человеку превратить мир в “несказанное видение”, причем сам Прометей является “воплощением человеческой воли” [18, xvi]. Весьма похожее возвышенное описание Прометея есть в предисловии самого Шелли к его лирической драме, согласно которому сверхчеловеческий герой “с самыми правдивыми причинами” движется к “самым благородным целям”: “Prometheus is, as it were, the type of the highest perfection of moral and intellectual nature, impelled by the purest and the truest motives to the best and noblest ends” [16, p. 205].

Бальмонт справедливо заметил, что Шелли создал свою драму “на фоне” древней легенды. Сюжет освобождения Прометея, которому Эсхил собирался посвятить вторую, незаконченную часть драматической трилогии, трактовался английским поэтом своеобразно. В отличие от литературной традиции, Прометей у Шелли не чувствует ненависти к Зевсу – ему скорее жаль его. Провозглашая торжество Надежды, Любви, Упорства и других добродетелей, “Освобожденный Прометей” в последней сцене обретает явно мессианский характер, а это было для Бальмонта самой привлекательной его стороной. “То, что в поэме Шелли является совершенным, – заключал он свое предисловие, – для нас остается правдою будущего, и неполной правдой настоящего. <...> Золотой век есть действительность, и в нашей власти – приблизить ее” [18, xvii–xviii]. Этой верой в приближение золотого века и были вдохновлены стихи “Последней мысли Прометея”.

2. Люцифер и декадентская демиургия

Тогда как образ Прометея у Бальмонта тесно связан с духовным освобождением человечества, фигура Люцифера относится прежде всего к внутреннему миру творческой личности. Упор делается на её трагическую амбивалентность, отражающую противоречия бытия. Если Прометей символизирует аполлоновское начало, то Люцифер воплощает стихийный, дионисийский характер.

В 1899 г. Бальмонт закончил книгу стихов под названием “Горящие здания”, где преобладают мотивы огня, горения, красного цвета, крови. Подзаголовок сборника – “Лирика современной души” – далее объясняется эпиграфом к нему: “*Мир должен быть оправдан, / Чтоб можно было жить*”. Эти стихи отсылают как к одноименному стихотворению Бальмонта в этом сборнике, так и к “Рождению трагедии” Ф. Ницше, а именно к его представлению о “чисто эстетическом истолковании и оправдании мира” (*die rein ästhetische Weltauslegung und Welt-Rechtfertigung*) [23, S. 12]. Одна из самых последовательных форм эстетического моделирования действительности – демиургическое искусство, при котором текст отождествляется со вселенной и автор берет на себя роль Творца. Именно в этом ключе следует понимать рассматриваемую ниже поэму Бальмонта “Смертью – смерть”, где лирический герой превращается в Люцифера.

Слова заглавия “Смертью – смерть” взяты из известного тропаря, который поется во время пасхальной службы (*Христос воскресе из мертвых, смертию смерть поправ...*). Другая интертекстуальная подсказка находится в первом стихе поэмы, где цитируется начало стихотворения Байрона “Тьма” (*Darkness*): “Я видел сон, не всё в

нем было сном” (у Байрона – “I had a dream, which was not all a dream” [24, p. 95]) [15, с. 338]⁵. В стихотворении английского поэта описывается сон о конце света, причем в последних стихах наступает полная темнота. Хотя первые 14 строф поэмы, состоящей из 17 строф, рисуют страшные картины апокалиптического характера, заголовок и эпиграф говорят о победе света, которая придет благодаря жертве горящего лирического героя – Люцифера.

Страшный сон, или видение, в сюжете поэмы приводит к фантазмагорическому уменьшению вселенной. Под давлением диаблического *Ничто* “потолок” небосвода становится все ниже, и светила превращаются в дешевые игрушки, пригодные для “балаганов затрапезных” [15, с. 339]. Человечество уплотняется и свертывается, пока не становится чудовищной змеей с бесконечным количеством голов. Лирический герой наконец превращается в “главный лик Змеи”, после чего – в конечных строфах поэмы – внезапно наступает всеобщее спасение:

Все было серо-иссиня-желто.
Я развернул мерцающие звенья,
И, мир порвав, сам вспыхнул, – но зато,
Горя и задыхаясь от мученья,
Я умертвил ужасное Ничто.

Как сонный мрак пред властью рассвета,
Как облако пред чарою ветров,
Вселенная, бессмертием одета,
Раздвинулась до самых берегов
И смысла их – и дальше – в море света.

Вновь манит мир безвестной глубиной,
Нет больше стен, нет сказки жалко-скудной,
И я не Змей, уродливо-больной,
Я – Люцифер небесно-изумрудный
В безбрежности, освобожденной мной. [15, с. 340–341]

Оба облика, в которые преображается лирический субъект, – Змея/Змей и Люцифер – принадлежат к мифологическому архетипу сатаны. Если исходить из собственного значения имени Люцифера – “утренняя звезда”, то появление мифологического героя в самом конце поэмы возмещает рассвет и, в символическом плане, начало новой жизни. В еврейско-христианской традиции, однако, Люцифер является падшим ангелом, демоном, пытавшимся искушать людей: этот статус в поэме представлен в облике Змеи. Трансформация Змеи в Люцифера, таким образом, означает движение, обратное падению ангела. Это подтверждается эпитетом “небесно-изумрудный” в

⁵ Интересно, что размером процитированного стиха Байрона – пятистопным ямбом – определяется метрическая структура поэмы Бальмонта.

предпоследнем стихе. Согласно герметической традиции, во время падения Люцифера с его лба упал изумруд. То, что изумруд возвращается, указывает не только на восстановление изначально-го положения демонического персонажа, но также на символические функции, связанные с этим драгоценным камнем, – такие, как регенерация и тайное знание (в данном случае – пророческий дар лирического героя) [25, р. 400–401].

Воспламенение Люцифера на благо “освобождения” безбрежности означает жертвоприношение, сопровождаемое страданием. Потому-то Люцифер имеет ряд общих черт с другим мифическим персонажем – Прометеем, в классической традиции также называемым “носителем огня”. Существенное сходство скрывается в гордом индивидуализме обоих героев. У Исайи (14:14) падение Люцифера мотивируется его высокомерием по отношению к Богу: “взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему”. Образ Люцифера как гордого освободителя человечества встречается также в стихотворении В. Брюсова “Люцифер” (написанном в 1898 г., т.е. за год до поэмы Бальмонта), где падший ангел – “первый, до века восставший”, который “начал для всех борьбу роковую” [26, с. 231].

Есть и второе, более формальное сходство между Люцифером и Прометеем. Согласно апокрифическим текстам и народным преданиям, Люцифер в аду был прикован к каменному столпу; с тех пор он в течение целого года старается перегрызть свою цепь, которая, однако, вновь восстанавливается каждый год в Пасхальную субботу, и так вплоть до Страшного суда [27, р. 613]. Здесь предание содержит структурное сходство с легендой о наказании прикованного Прометея, чья печень каждый день расклеивается и снова отрастает. Бальмонт намекал на это апокрифическое представление о Люцифере в процитированной выше 15-ой строфе поэмы, когда тот избавляется от “мерцающих звеньев”.

В поэме “Смертью – смерть” повторяются тема и мотивы “Последней мысли Прометея”. Страдание сильной личности, в конце концов приводящее к спасению, описывается как движение от тьмы к свету и огню. Спасение открывает мессианскую новую эру, символизируемую в поэме “морем света” безбрежности (предпоследняя строфа). Кроме ассоциации с Прометеем, жертвоприношение Люцифера также связывается со страстью и воскресением Христовым, на что указывает название поэмы. Текст имплицитно отсылает к Откровению (22:16), где Христос называется утренней звездой (“Я есмь корень и потомок Давида, звезда светлая и утренняя”; ср. также мотив рассвета в предпоследней строфе).

Знаменательное различие с фигурой Христа и с традиционной легендой о Прометее состоит в

том, что о спасении человечества в этой поэме речь не идет. Человечество, наоборот, изображается как многоликое чудовище, от которого лирический субъект отрывается⁶. Он – одинокий *гений* в обоих значениях этого слова, т.е. также в первом значении “незримого, бесплотного духа, доброго или злого” [29, с. 348]. Он – демон, которому свойственно быть отрешенным от людей⁷. Заметим, что прообраз Люцифера из поэмы “Смертью – смерть” можно найти в другой лирической поэме Бальмонта – “Снежные цветы” (1898). Субъект этой поэмы – демонический “гений”, считающий предыдущую, земную жизнь неволей: “Я во всем был похож на других, / Был в цепях заблуждений людских” [15, с. 141]. Превращение змеи в Люцифера в первую очередь является своего рода *автомессианством*: спасение направлено на самого героя-демиурга, и “безбрежность” возникает благодаря его самоосуществлению (см. [30, S. 349–355]).

3. Заключение

Из анализа образов Прометея и Люцифера у Бальмонта вытекает, что обоих персонажей связывает функция спасителей и просветителей, которая в символическом плане выражается мотивами света и огня. Существенно разнятся характеры рассматриваемых героев, с одной стороны, и объекты их спасения, с другой. Если Прометей – это прежде всего рассудочный, аполлоновский тип, то Люцифер, который не только освещает, но и сам горит, воплощает дионисийское начало. Их жертвоприношение ассоциируется со страданием Христа на кресте. Прометей у Бальмонта берет на себя грехи человечества (стихотворения “Скиталец, после долгих лет разлуки...” и “Последняя мысль Прометея”), а “утренняя звезда” Люцифер своей смертью побеждает смертность (поэма “Смертью – смерть”).

Объектом спасения Прометея в стихах Бальмонта, как правило, является угнетенный народ или человечество. Не случайно они в основном написаны в традиции революционной гражданской лирики. Напротив, поэма о Люцифере представляет декадентский вариант панэстетиче-

⁶ Похожее диaboлическое описание человечества Бальмонт дает в своей статье “Флейты из человеческих костей (Славянская душа текущего мгновенья)”, где описывается блаженство одиночества: “Жить, наслаждаясь умно и утонченно. Независимо от времени – и временно выдвигаемых явлений. Независимо от стиснутых чудовищ, составляющих массу, людей, человечество” [28, с.193]. (Курс. мой. – Э.М.).

⁷ Об одиноком, демоническом характере гения у Бальмонта свидетельствует его письмо к матери от 21 июня 1896 г.: «Я пишу драматическую фантазию, под названием “Гений”, где рисую существо, отрешенное от всего обычного» [20, л. 46]. Эта драматическая фантазия, видимо, так и не была написана или была переработана в поэму “Снежные цветы”.

ской поэтики, для которого искусство – автономный мир, творимый художником-демиургом (см. [1, с. 60–61; 31, с. 61–68]).

Характерное для декаданса осмысление образа Прометея демонстрирует и статья Бальмонта о Фаусте. Здесь поэт, говоря о Прометее, обращает внимание не только на трагичность героя, но также на самодовлеющую волю сильной личности, ее стремление преступить пределы своего “я”.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Минц З.Г. О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов // Поэтика русского символизма. СПб., 2004.
2. Минский Н., Добролюбов А. Стихотворения и поэмы. СПб., 2005.
3. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995.
4. Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.
5. Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт с утренней душой. Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта. М., 2003.
6. Бальмонт К.Д. Революционер я или нет? М., 1918.
7. Laveleye E. Le socialisme contemporain. Bruxelles, 1881.
8. Короленко В.Г. Письмо К.Д. Бальмонту (Публикация А.В. Храбровицкого) // Молодая гвардия. 1957. № 6.
9. Бальмонт К.Д. “О, нет, не даром ты страдал” // Помощь голодающим. Научно-литературный сборник. М., 1892.
10. Эллис. Русские символисты. Константин Бальмонт, Валерий Брюсов, Андрей Белый. Letchworth/Herts, 1972.
11. Иегер Г. Генрик Ибсен (1828–1888). Литературный портрет. С приложением трех сцен из драматического стихотворения Г. Ибсена “Бранд” и драмы его “Привидения”. Перевод с норвежского. М., 1892.
12. Метц Э. Ранний Бальмонт и скандинавская литература (1891–1894 гг.) // Slavica Gandensia, 27 (2000). Liber Amicorum Carolina De Maegd-Soëp.
13. Воспоминания Бальмонта “На заре” (1929) // Бальмонт К.Д. Избранное. М., 1983.
14. Ibsen H. Samlede vaerker. Mindeutgave. Kristiania / København, 1908. В. 2.
15. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений в двух томах. М., 1994. Т. 1.
16. Shelley P.B. Poetical Works. Edited by Thomas Hutchinson. Oxford, 1990.
17. Duchemin J. Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes. Paris, 1974.
18. Бальмонт К.Д. Предисловие переводчика // Шелли П.Б. Сочинения. Перевод с английского К. Бальмонта Вып. 6. СПб., 1899.
19. Бальмонт К.Д. Несколько слов о типе Фауста // Жизнь. 1899. № 7.
20. РГАЛИ, ф. 57, оп.1, ед. хр. 127.
21. Druх R. Dichter und Titan. Der poetologische Bezug auf den Prometheus-Mythos in der Lyrik von Goethe bis Heine // Heine Jahrbuch, 25 (1986).
22. Goethe J.W. Werke in zwei Bänden. München, 1981. В. 2.
23. Nietzsche F. Werke. Kritische Gesamtausgabe. Berlin, 1968. Т. 3/1.
24. Byron G. Complete Poetical Works. Oxford, 1970.
25. Chevalier J., Gheerbrant A. Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris, 1982.
26. Брюсов В.Я. Собрание сочинений в семи томах. Т. 1. М., 1973.
27. Kopaliński W. Słownik mitów i tradycji kultury. Kraków, 1991.
28. Бальмонт К.Д. Белые зарницы. Мысли и впечатления. СПб., 1908.
29. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка, т. 1. М., 1989.
30. Hansen-Löve A.A. Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. I. Band: Diabolischer Symbolismus. Wien, 1989.